

Totta, tarua vai jotain

siltä väliltä?

The Argonauts, How Should A Person Be? ja Lunar Park

rajoja hämärtävinä autofiktioina

Joosua Lehtinen

Pro gradu -tutkielma

Yleinen kirjallisuustiede

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Toukokuu 2020

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta

LEHTINEN, JOOSUA: Totta, tarua vai jotain siltä väliltä? *The Argonauts, How Should A Person Be?* ja *Lunar Park* rajoja hämärtävinä autofiktioina
Pro gradu -tutkielma, 77 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Toukokuu 2020

Autofiktio on yksi 2000-luvun kirjallisuuden merkittävistä trendeistä. Se on kirjallinen laji, joka liikkuu fiktion ja ei-fiktion rajoilla ja hämärtää niitä. Hybridimäisen luonteensa ansiosta se myös problematisoi monia kirjallisuusteorioita. Esimerkiksi klassisen narratologian lajimääritelmät ja käsitteelliset jaottelut tekijän ja kertojan välillä eivät tunnu saavan otetta autofiktioista, joissa tekijä-kertoja-päähenkilö liikkuu toden ja kuvitellun rajoilla.

Pro gradu -tutkielmassani tutkin nimenomaan tätä autofiktion liikettä fiktion ja ei-fiktion välillä. Käyn läpi autofiktiosta käytyä teoreettista ja kirjallista keskustelua, joka sai alkunsa ranskalaisen kirjallisuuden piirissä 1970-luvulla. Sittenkin keskustelu on levinnyt kirjallisuustieteeseen laajemminkin. Esimerkiksi Dorrit Cohnin fiktio–ei-fiktio-jaottelu ei tunnu soveltuvan autofiktioon. Cohnilaista narratologiaa problematisoi ja laajentaa retorinen kertomusteoria, joka pystyy käsittämään autofiktion rajoja hämärtävänä lajina. Tukeudunkin työssäni Henrik Skov Nielsenin, James Phelanin ja Richard Walshin näkemyksiin.

Toisaalta hahmotan autofiktiota myös yksityiskohtaisempien teoreettis-kulttuuristen kysymystenasettelujen kautta tutkielmani kahdessa viimeisessä käsittelyluvussa. Heijastan tekijän kuolemasta ja tekijyydestä käytyä keskustelua autofiktioon, sillä sitä voi pitää lajina, joka nostaa tekijän merkittävään asemaan. Toiseksi näkökulmaksi taas asettuu sukupuoli, jolla on merkitystä niin autofiktiivisten teosten sisällön kuin niiden vastaanotonkin kannalta.

Vaikka tutkielmani lähtökohdat ovat vahvasti teoreettiset, tulkiten ja analysoin myös kohdeteoksiani, jotka edustavat 2000-luvun pohjoisamerikkalaista autofiktiota. Bret Easton Ellisin *Lunar Park* (2005) avautuu niin mieskirjailijan tekijyyden kuin maskuliinisuuden kriisinkin näkökulmista. Maggie Nelsonin *The Argonauts* (2015) ja Sheila Hetin *How Should A Person Be?* (2012) taas tarjoavat näkökulmia paitsi naiskirjailijuuteen, myös tekijyyden sekä feminismiin ja postfeminismin kysymyksiin. Teosten ja teorian avulla hahmottelen käsitystä autofiktiosta eräänlaisena kirjallisuusteorioiden koetinkivenä.

ASIASANAT: autofiktio, Bret Easton Ellis, Sheila Heti, maskuliinisuus, Maggie Nelson, postfeminismi, retorinen kertomusteoria, sukupuoli, tekijyys

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkimuskohde ja keskeiset tutkimuskysymykset	2
1.2. Aineisto ja lähteet.....	5
1.3. Tutkielman eteneminen	7
2. AUTOFIKTIO: KÄSITE JA LAJI.....	10
2.1. <i>Autós</i> : rajankäyntiä omaelämäkerran kanssa	10
2.2. <i>Fictio</i> : autofiktion (ei-)referentiaalisuus.....	15
2.2.1. Dorrit Cohnin tiukat lajirajat.....	16
2.2.2. Fiktion määrittelystä fiktiivisyyden aste-eroihin	18
2.3. Autofiktio avoimena ja ratkaisemattomana lajina	20
3. KIRJAILIJASTA HENKILÖKSI JA KERTOJAKSI: RETORISEN KERTOMUSTEORIAN NÄKÖKULMIA AUTOFIKTIOON	25
3.1. Epäluotettavuuteen tuomittu tekijä-kertoja.....	26
3.2. Bret Easton Ellis vai "Bret Easton Ellis"? <i>Lunar Parkin</i> autofiktiivinen hämmennys	32
3.3. Autofiktio genrekehystykseenä	35
4. RUUMIILLINEN TEKIJÄ TEKSTISSÄ: MAGGIE NELSONIN <i>THE ARGONAUTS</i>	39
4.1. Tekijä on kuollut – vai onko sittenkään?	40
4.2. Itse, teoria ja tekijyys Maggie Nelsonin teoksessa <i>The Argonauts</i>	44
5. AUTOFIKTIO SUKUPUOLIKYSYMYKSENÄ: SHEILA HETI JA BRET EASTON ELLIS	51
5.1. Ylijakaminen, tunnustuksellisuus, feminismi – naisten autofiktion monet mahdollisuudet	52
5.1.1. Erot mies- ja naiskirjailijoiden autofiktioteosten vastaanotossa	52
5.1.2. Sheila Heti ja postfeminismin kritiikki	55
5.2. Autofiktio vastauksena maskuliinisuuden kriisiin	60
5.2.1. Mieheys "uhattuna" yhteiskunnassa ja kirjallisuudessa	60
5.2.2. <i>Lunar Parkin</i> "Bret Easton Ellis" kriisiytyneen maskuliinisuuden mallimiehenä	64
6. LOPUKSI.....	68
LÄHTEET	

1. JOHDANTO

”I could never be as honest about myself in a piece of nonfiction as I could in any of my novels”, toteaa kertoja-päähenkilö, kirjailija nimeltä ”Bret Easton Ellis” Bret Easton Ellisin romaanissa *Lunar Park* (Ellis 2006, 36). Todellisen kirjailijan toteamana esimerkiksi esseessä tai haastattelussa tämä lausahdus vaikuttaisi kohtuullisen suoraviivaiselta: romaaniin voi kirjoittaa itsensä auki huolettomammin kuin esseeseen tai artikkeliin, kätkeä omat ajatuksensa vaikkapa fiktiivisen päähenkilön mietteisiin. *Lunar Parkin* tapauksessa konteksti tuo toteamukseen kuitenkin mielenkiintoisen lisäkierteen. Toteajana on teoksen kirjoittaneen kirjailijan kanssa samanniminen henkilö, joka muistuttaa esimerkiksi elämäntapahtumiensa ja kirjoittamiensa kirjojen osalta huomattavasti, lähes identtisellä tavalla itse kirjailijaa. Samalla teos on kuitenkin täynnä fiktiivisiä elementtejä: kirjan ”Bretillä” on esimerkiksi vaimo nimeltä Jayne Dennis, jota ei mitään ilmeisimmin todellisessa maailmassa ole olemassakaan ja jonka kanssa todellinen Bret Easton Ellis ei siten ole ikinä seurustellut.

Lunar Park onkin malliesimerkki autofiktiosta, kirjallisuuden lajista, joka liikkuu omaelämäkerran ja fiktion rajoilla. Tämän tutkielman tarkoitus on pureutua autofiktioon sekä ilmiönä että kirjallisuustieteellisenä käsitteenä ja lajina. Tutkielman lähtökohdat ovat ennen kaikkea itse ilmiöön suuntautuvassa yleisessä teoreettisessa ajattelussa pikemminkin kuin yksittäisiin teoksiin kohdistuvassa kaunokirjallisessa analyysissä. Tulen kuitenkin myös tekemään teosanalyysia, sillä teosten ja niiden elementtien tulkitseminen auttaa ymmärtämään sitä, miten moninaisesta ja paikoin ristiriitaisestakin lajista on kyse. Kohdeteoksiksi ovat valikoituneet jo mainitun yhdysvaltalaisen Bret Easton Ellisin *Lunar Parkin* (2005) lisäksi

yhdysvaltalaisen Maggie Nelsonin *The Argonauts* (2015) sekä kanadalaisen Sheila Hetin *How Should A Person Be?* (2012). Tutkimuskohteeni ovat siis pohjoisamerikkalaisen kirjallisuuden maailmasta. Esimerkinomaisesti teoreettisessa viitekehyksessä käsittelyyn tosin nousee myös norjalaisen Karl Ove Knausgårdin teossarja *Taisteluni* (*Min kamp*, julkaistu kuudessa osassa 2009–2011) jo pelkästään siksi, että Knausgårdin nimeä on vaikea ohittaa nykyaikaisesta autofiktiosta keskusteltaessa. Oma analyysini koskee kuitenkin kolmea mainittua pohjoisamerikkalaista teosta. Lähestyn niitä erilaisista näkökulmista osoittaakseni yhtäältä autofiktion erityisyyden ja toisaalta sen, miten autofiktion kehitys lajina ei ole tapahtunut tyhjiössä, vaan osana kirjallisuushistoriallista jatkumoa.

1.1. Tutkimuskohde ja keskeiset tutkimuskysymykset

Autofiktion käsitteen juuret ovat ranskalaisessa kirjallisuudessa. Termi syntyi kirjailija ja kirjallisuudentutkija Serge Doubrovskyn romaanin *Fils* (1977) yhteydessä, kun teosta luonnehdittiin sen takakannessa seuraavasti: ”Fiktiota, joskin tiukasti todellisista tapahtumista ja tosiasioista; autofiktiota, voisi sanoa, seikkailun kielen uskoutumista kielen vapauden seikkailulle” (Dobrovsky 1977¹). Mutkikkaalta kuulostavan määritelmän takaa paljastuu lähinnä ”ahdistus ja kapina omaelämäkerran tiukkoja lajirajoja kohtaan”, kuten Päivi Koivisto (2011, 12) asian muotoilee. Doubrovskya nimittäin innoitti Koiviston mukaan teoreetikko Philippe Lejeunen omaelämäkerrallista sopimusta käsittelevässä esseessään *Le Pacte autobiographique* (1975; julkaistu englanniksi teoksessa Lejeune 1989) esittämä väite, ettei kirjailija voisi kirjoittaa romaania omasta elämästään niin, että päähenkilöllä olisi kirjailijan nimi (Koivisto 2011, 12). Doubrovsky teki *Fils*-romaanissaan kuitenkin tismalleen näin ja loi samalla uuden määreen tietynlaiselle omaelämäkerralliselle kaunokirjallisuudelle.

Jo käsitteen syntyhistoria osoittaa, että autofiktio sijoittuu kirjallisuutta määrittelevien lajikäsitteiden kentässä hyvin lähelle omaelämäkertaa. Toisella puolella vastinkappaleena taas on fiktio, jonka määrittelemineen ei ole ilman auto-etuliitettä eriytymään yksiselitteistä. Jonkinlaiseksi alustavaksi määritelmäksi voidaan kuitenkin ottaa se käsitys, josta myös narratologi Dorrit Cohn lähtee vaikutusvaltaisessa teoksessaan *Fiktion mieli*, nimittäin se, että ”fiktioon” voidaan ”liittää erilaisia ominaisuuksia vain, jos se ymmärretään erityisessä

¹ Koko sitaatti sekä suomeksi käännettynä että alkukielellä eli ranskaksi tämän tutkielman luvun 2.1. alussa.

lajityypillisessä merkityksessään kaunokirjallisenä ei-referentiaalisena kertovana tekstinä” (Cohn 2006, 11–12). Tämän käsittekonaisuuden eri osia on kuitenkin syytä tarkastella kriittisesti, kuten Cohnkin tekee. Erityisesti autofiktion tapauksessa ongelmia aiheuttaa ei-referentiaalisuus eli ajatus siitä, että fiktioksi määriteltävä kaunokirjallinen teksti ei viittaa todellisuuteen. Haluankin hahmotella tässä tutkielmassa autofiktiokäsitystä, jossa käsitteen fiktio-osuudesta painottuvat kaunokirjallisuus ja kertovuus, ei niinkään ei-referentiaalisuus.

Autofiktion käsitteen määrittely onkin yksi tämän tutkielman keskeisistä tutkimuskysymyksistä. Määrittely vaatii rajanvetoja itse käsitteen kahden osan eli itsen (kr. *autós*) ja fiktion (lat. *fictio*) välillä. Miten autofiktio poikkeaa yhtäältä omaelämäkerrasta ja toisaalta fiktiosta? Millä tavoin tekijä eli kirjailija näkyy autofiktioksi luettavassa kirjallisuudessa? Onko hän yhteneväinen autofiktion usein minämuotoisen kertoja-henkilöhahmon kanssa? On nähtävissä, että autofiktio on lajina omiaan hämmentämään ja problematisoimaan esimerkiksi klassisen narratologian paikoin jäykkiä käsityksiä tekijyydestä, kertojuudesta ja genrestä. Oma kysymyksensä on, miten paljon autofiktiota ylipäättään määrittää totuudenmukaisuus, vai määrittääkö ollenkaan. Esimerkiksi Gérard Genette (1993, 77) on argumentoinut, että hänen katsannossaan todellista autofiktiota olisi esimerkiksi Danten *Jumalainen näytelmä*, sillä siinä kirjailijan mukaan nimetylle henkilöahmolle tapahtuu asioita, jotka eivät voisi olla oikeassa maailmassa tosia. Tällöin autofiktion kirjaimellinen määritelmä ikään kuin täyttyy, sillä tekstiin sisältyvät silloin sekä *autós* että *fictio*.

Huomataan siis, että autofiktion määrittelemiseen liittyvät kysymykset ovat yhtäältä lajiteoreettisia ja toisaalta tekstin sisäisiin elementteihin liittyviä. Tässä tutkielmassa haluan käsitellä molempia puolia. Lajien rajankäynti autofiktion, omaelämäkerran ja fiktion välillä on tärkeä osa ranskalaista Lejeunen ja Doubrovskyn käynnistämää kirjallisuusteoreettista keskustelua, jota käyn soveltuvien osien läpi. Lajin merkitystä sille, miten teosta luetaan, taas voidaan arvioida retorisen kertomusteorian näkökulmasta. Näin on tehnyt muun muassa Liesbeth Korthals Altes, joka käsittelee *Ethos and Narrative Interpretation* -kirjassaan (2014) yhdysvaltalaiskirjailija James Freyn *A Million Little Pieces* -teoksen (2003) vastaanottoa. Nuoren miehen huume- ja alkoholi-riippuvaisuudesta ja siitä irtautumisesta kertovaa kirjaa myytiin alun perin muistelmateoksena, kunnes paljastui, että useita todellisiksi väitettyjä

tapahtumia ja yksityiskohtia oli vääristelty tai keksitty. Asiasta syntyi Yhdysvalloissa maanlaajuinen mediaskandaali ja lukijat olivat vääristelystä raivoissaan. Tapaus herättääkin Korthals Altesin mukaan varsin keskeisiä kysymyksiä, joita voi pitää myös autofiktiota koskevan lajikeskustelun kannalta hyvinkin relevantteina:

What might the consequences be of framing a work as fiction, or rather as (to some extent) factual, and of experiencing our reading of such a novel as a communication with a fictional character, or rather with a narrator, or even an author? In what respect would our ethos attribution change? What made readers expect Frey to be authentic and truthful in his narration of his character's tribulations? (Korthals Altes 2014, 89.)

Korthals Altesin teoriassa olennaiseksi elementiksi nouseekin nimenomaan *framing* eli se, miten teos kehystetään erilaisilla määritteillä ja miten tämä vaikuttaa lukukokemukseen. Autofiktio kohdalla kehystyksen merkitys on nähdäkseni erityisen tärkeä, koska ajatus siitä, että teksti pohjautuu kirjailijan todellisiin kokemuksiin lisää lukijan teosta kohtaan tuntemaa mielenkiintoa myös suhteessa kirjailijan persoonaan. Näyttää siltä, että jonkinlainen viitepiste kirjanulkoisessa todellisuudessa on ainakin yksi niistä osatekijöistä, jotka tekevät autofiktiosta erityistä ja kiinnostavaa. Toisaalta autofiktio hämärtää jatkuvasti rajaa toden ja fiktion välillä. Tulenkin argumentoimaan tässä tutkielmassa, että se on autofiktio olennainen lajityyppillinen piirre.

Myös autofiktiivisen tekstin, siihen sisältyvän kertojan ja tekstin varsinaisen tekijän keskinäisten suhteiden hahmottamisessa tukeudun osin retoriseen kertomusteoriaan. Sen käyttämät tekijän, sisäistekijän ja kertojan käsitteet ovat hyviä välineitä autofiktio kenties polttavimman dilemman ymmärtämiseen: voiko autofiktiivisen kirjan päähenkilö-kertojan, jolla on useimmiten sama nimi kuin kirjailijalla, ja itse kirjailijan välille vetää yhtäläisyysmerkkiä? Kysymys on tietysti tapauskohtainen, mutta retorisen kertomusteorian edustajat, kuten Wayne C. Booth, James Phelan, Henrik Skov Nielsen ja jo mainittu Liesbeth Korthals Altes tarjoavat lähtökohtia vastausten luonnostelemiseen.

Kolmea kohdeteostani luen erilaisten teoreettis-kulttuuristen tulkintakehysten lävitse. Olennaisiksi käsitteiksi ja tulkinnan elementeiksi nousevat tekijyys ja sukupuoli. Tekijä on käsite, jota on autofiktio tulkittamisessa vaikea ohittaa, sillä tekijä kirjoittaa itsensä vääjäämättä osaksi autofiktiivistä tekstiä tavalla tai toisella. Tekijyydestä on käyty

vuosikymmenien saatossa myös laajaa kirjallisuustieteellistä keskustelua. Tulenkin osoittamaan, miten autofiktion sisäänrakennettu tapa nostaa tekijä esiin ja osaksi tekstiä saattaa olla jopa reaktiota tähän keskusteluun, johon ovat kuuluneet esimerkiksi väitteet ”tekijän kuolemasta”. Myös sukupuoli kytkeytyy omalla tavallaan tekijyyteen, sillä tekijä ei ole aineeton presenssi, vaan olemassa oleva ihminen kaikkein ominaisuuksineen. Käyn läpi niin feminismin, postfeminismin kuin maskuliinisuudenkin suhdetta autofiktioon. Käsittelem myös sitä, miten sukupuolikysymykset vaikuttavat autofiktiivisten teosten vastaanottoon. Tulemme huomaamaan, että kritiikin standardit saattavat muuttua huomattavasti sen mukaan, onko teoksen kirjoittanut nais- vai mieskirjailija.

1.2. Aineisto ja lähteet

Tämän tutkielman ytimessä on siis yhtäältä autofiktion käsite ja sen teoreettinen tarkastelu, toisaalta autofiktiivisiin kohdeteoksiin sisältyvien merkitysten tarkastelu ja tulkinta. Kuten edellä jo totesin, tutkielmani lähtökohdat ovat vahvasti autofiktiota koskevassa kirjallisuusteoreettisessa keskustelussa. Teoreettiset näkökohdat ohjaavat ja värittävät osaltaan myös teosanalyysiani: hahmotan kohdeteoksiani suhteessa tiettyihin lähdekirjallisuudesta esille nostamiini näkemyksiin. Tutkimuslähteitä on runsaasti, mutta voi sanoa, että kaksi niistä on oman ajatteluni kannalta noussut ylitse muiden. Autofiktio tutkimuksen uranuurtajana suomalaisessa kirjallisuustieteessä toimineen Päivi Koiviston väitöskirja *Elämästä autofiktioksi – Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, *Vastavalo ja Punainen* erokirja (2011) on auttanut autofiktio käsitteen ja sitä koskevan historian ja keskustelun hahmottamisessa – jopa paljon enemmän kuin lähdeviitteistä käy ilmi. Koiviston näkökulmien lisäksi teos on johdattanut oivallisten ensikäden lähteiden äärelle. Toinen olennaisia näkökulmia tarjonnut teos on yhdysvaltalaisen Marjorie Worthingtonin syväluotaava *The Story of "Me": Contemporary American Autofiction* (2018). Se on paitsi auttanut ymmärtämään erilaisia tapoja käsittää autofiktio, myös tarjonnut tärkeitä lähtökohtia sukupuolen ja tekijyyden tarkasteluun autofiktiossa.

Olen päättänyt rajata tutkielman näkökulmaa ja aineistoa sekä ajallisesti että kielellisesti ottamalla tutkimuskohteekseni teoksia, jotka edustavat kategoriaa ”2000-luvun pohjoisamerikkalainen autofiktio”. Valinnalle on kaksi pääasiallista syytä. Ensimmäinen on henkilökohtainen: angloamerikkalainen kirjallisuus ylipäättään lukeutuu omien intohimon ja

mielenkiinnon kohteideni kärkijoukkoon. Toinen peruste taas on tutkimuksellinen: näyttää nimittäin siltä, että angloamerikkalaisessa kulttuuripiirissä kirjoitettua autofiktiota ei juurikaan ole tutkittu, ainakaan kovin systemaattisesti. Edellä mainitsemani Marjorie Worthingtonin teos on ensimmäinen laajempi nykyistä amerikkalaista autofiktiota käsittelevä teos, ja se julkaistiin vasta edellisvuonna. Teoksen johdannossa Worthington toteaaakin, että koko autofiktio-käsitettä, jolla on pitkä ja riitaisakin historia Ranskan kirjallisuuspöytäkirjoissa, ei tunneta yhdysvaltalaisessa kontekstissa kovin laajasti (Worthington 2018, 1). Samalla näyttää hänen mukaansa kuitenkin siltä, että autofiktiivisesta troopista on tullut amerikkalaisessa fiktiossa niin yleinen, että sen käyttämisestä on tullut kirjailijoille lähes jonkinlainen vaatimus. Tästä huolimatta trendistä on käyty Yhdysvalloissa hyvin vähän kriittistä keskustelua, eikä genren määrittelystä ole edes löytynyt varsinaista konsensusta. (*Ibid.*, 2.) Oma tutkielmani tuskin sentään tulee löytämään tietään osaksi yhdysvaltalaisesta autofiktio-keskustelua, mutta ainakaan aihe ei ole valmiiksi läpi koluttu – ja tuskinpa koko aihepiiri on suomalaisen kirjallisuustieteen kentällä vielä erityisen tuttu.

Tässä tutkielmassa tarkasteltavia, autofiktiivisiä kohdeteoksia ovat siis yhdysvaltalaisen Maggie Nelsonin *The Argonauts* (2016 [2015]), kanadalaisen Sheila Hetin *How Should a Person Be?* (2014 [2012]) sekä yhdysvaltalaisen Bret Easton Ellisin *Lunar Park* (2006 [2005]). Mikäli autofiktioksi luettuja teoksia asetettaisiin jonkinlaiselle spektrille, olisivat nämä kolme teosta varsin eri puolilla sitä; niin erilaisia keskenään ne ovat ja niin erilaiset suhteet niillä on yhtäältä todellisuuteen ja toisaalta fiktion. Nelsonin *The Argonauts* on lähimpänä muistelmaa, ja sille onkin ehdotettu erilaisia genrenimityksiä, kuten ”autoteoria”. Sen referentiaalinen side tekijäänsä on huomattavan vahva. Se kuitenkin käyttää fiktiivisiä keinoja moninaisilla tavoilla, kuten tulen esittämään. Hetin teoksessa taas Sheila-nimisen kirjailijapäähenkilön referentiaalinen suhde todellisuuteen ei ole aivan yhtä selkeä, mutta esimerkiksi käyttämäni painoksen takakansitekstissä sen todetaan sekä olevan monilta osin totta että sisältävän suuria annoksia fiktiota. Teos on puettu osin näytelmän muotoon. Bret Easton Ellisin kauhuromaania muistuttava *Lunar Park* taas sotkee selkeästi totta ja fiktiota: esimerkiksi koko kertoja-päähenkilö ”Bret Easton Ellisin” perhe on täyttä Ellisin mielikuvituksen tuotetta – siis fiktiota. Samalla ”Bret” muistuttaa monilta osin todellista Bret Easton Ellisiä. Näenkin, että varsin heterogeeninen kohdeteoskavalkadini palvelee tarkoituspäätäni hyvin, sillä haluan osoittaa autofiktio-käsitteen moninaisuuden kirjallisena lajina.

1.3. Tutkielman eteneminen

Tutkielmani koostuu tästä johdantoluvusta (1), neljästä käsittelyluvusta (2–5) sekä lyhyestä lopetusluvusta (6). Johdannossa eli luvussa 1 olen alustavasti avannut tutkielmani keskeisimpiä teemoja ja aineistoja sekä näkökulmia, joista aion niitä lähestyä. Luvut 2 ja 3 ovat pääosin teoriaa esitteleviä lukuja, kun taas luvuissa 4 ja 5 perehdyn syvällisemmin kohdeteoksiini – niissäkään teoriakehityksiä unohtamatta.

Pääluvussa 2 keskityn autofiktion käsitteen ja lajin määrittelyyn. Sen ensimmäinen alaluku (2.1) käy läpi käsitteen historiaa sen juurista eli ranskalaisesta kirjallisuuskeskustelusta lähtien. Keskustelu käynnistyi 1970-luvulla ja on jatkunut näihin päiviin asti, mutta käsittelen lähinnä aikajanan alkupäätä, jossa keskeisiä nimiä ovat Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune ja Gérard Genette. Tässä keskustelussa autofiktiota määritellään pitkälti suhteessa omaelämäkertaan. Toisessa alaluvussa (2.2) taas pohditaan autofiktion fiktio-osaa. Apunani on Dorrit Cohnin tapa määritellä fiktiota. Toisaalta suhtaudun Cohniin osin kriittisesti, ja siksi esittelenkin myös retorista kertomusteoriaa edustavien Henrik Skov Nielsenin, James Phelanin ja Richard Walshin käsitystä asteittaisesta *fiktiivisyydestä* totalisoivan *fiktio*n sijaan. Tältä pohjalta ehdotan alaluvussa 2.3 omaa määritelmäni autofiktiolle siinä merkityksessä, jossa sen tässä tutkielmassa ymmärrän ja jossa sitä käytän. Olennaista on autofiktio jatkuvaa liikehdintää fiktion ja ei-fiktio rajolla. Väitän, että sille on sallittava tämä liike.

Pääluvussa 3 otan näkökulmakseni retorisen kertomusteorian. Ajatukseni on, että teorian käyttämät selkeästi jäsenellyt käsitteet, kuten tekijä, sisäistekijä ja erilaiset kertojat, voivat auttaa autofiktiokirjailijan eri roolien välisen vyyhdin selvittämisessä. Tätä tutkin alaluvussa 3.1. Alaluvussa 3.2 pääsen jo käsiksi yhteen kohdeteoksistani, Bret Easton Ellisin *Lunar Parkiin*, jota tulkitsen osin Henrik Skov Nielsenin analyysiin tukeutuen. *Lunar Park* havainnollistaa hyvin sitä monimutkaista tapaa, jolla autofiktio liikkuu fiktion ja ei-fiktio rajolla. Alaluvussa 3.3 taas käsittelen Liesbeth Korthals Altesia seuraillen genrekehystysten merkitystä autofiktiolle ja sen vastaanottamiselle. Myös Korthals Altesin kautta nousee esille ajatus autofiktiosta rajoja hämärtävänä lajina.

Pääluvuissa 4 ja 5 tutkin ja tulkitsen kohdeteoksiani erilaisten tulkintakehysten lävitse esiteltyäni ensin tulkintojani ohjaavat lähtökohdat. Neljännessä luvussa keskeiseksi

käsitteeksi nousee tekijä ja tekijyys. Marjorie Worthington esittää, että autofiktioon olennaisesti kuuluva tekijän vääjäämätön korostuminen saattaa olla vastaus jälkistrukturalismin esittämään tekijän kuolemaan. Referoin Worthingtonin esitystä alaluvussa 4.1. Alaluvussa 4.2 taas Tutkin Maggie Nelsonin tekijyyttä teoksessa *The Argonauts*. Teos kytkee kirjoittajan oman elämän kaikkine ruumiillisine elementteineen abstrakteihin jälkistrukturalistisiin teorioihin. Kertoja-kirjailija on itse raskaana samalla, kun hänen puolisonsa käy läpi sukupuolenkorjausprosessia, ja näitä muutoksia hän pohtii esimerkiksi mannermaisen filosofian ja kirjallisuusteorian sekä feministisen teorian lävitse. Vaikka teos mitä ilmeisimmin kertoo todellisesta elämästä, monia havaintoja ja niitä koskevaa kerrontaa on myös fiktiiivistetty. Käsittelenkin myös fiktion ja fiktiivisyyden merkitystä teokselle ja sen kerronnalle.

Viidennessä luvussa taas hahmotan autofiktiota sukupuolikysymyksenä useista eri näkökulmista. Pyrin osoittamaan, miten sukupuoli saattaa vaikuttaa niin autofiktiivisen tekstin luomiseen ja sen sisältämiin elementteihin kuin sen vastaanottoonkin. Alaluku 5.1 sisältää feministisiä näkökulmia autofiktioon. Esittelen ensin autofiktiivisten teosten saamaa vastaanottoa; sitä, miten suuria eroja vastaanotossa saattaa olla riippuen siitä, onko teoksen kirjoittanut mies vai nainen. Käsittelen myös Sheila Hetin teosta *How Should A Person Be?* eräänlaisena postfeminismin kritiikkinä. Teos avaa mielenkiintoisen näkökulman tilanteeseen, jossa nuori naiskirjailija pyrkii nousemaan ”kirjalliseksi neroksi” paikalle, joka on lähtökohtaisesti varattu miehille. Alaluvussa 5.2 näkökulma vaihtuukin miehiseemmäksi. Näkökulman tarjoaa tässäkin tapauksessa Marjorie Worthington, jonka avulla hahmotan autofiktiota vastauksena oletettuun maskuliinisuuden kriisiin. Hahmotan Worthingtonia seurailen maskuliinisuuden kriisien syntyhistoriaa niin yhteiskunnassa kuin kirjallisuustieteessäkin. Bret Easton Ellisin *Lunar Park* toimii oivallisena esimerkkinä teoksesta, jossa kerronnallisesta kaikkivoipaisuudestaan otteen menettänyt mieskirjailija koettaa saada sen takaisin hallintaansa surkein seurauksin.

Lopetusluvussa ehdotan suuntia tulevalle autofiktio tutkimukselle käymällä lyhyesti läpi sitä, miten suosittua autofiktio on ja mistä sen suosio saattaisi johtua. On nimittäin kiistatonta, että autofiktio on noussut 2000-luvulla huomattavaksi kirjalliseksi trendiksi, eikä sen suosio näytä olevan haipumassa mihinkään. Vaikka en käy itse asiaa varsinaisesti läpi käsittelyluvuissa, se

on merkittävästi taustalla vaikuttava perustelu koko tälle tutkielmalle ja sen mielekkyydelle: autofiktiota on syytä tutkia, sillä se näyttää valtaavan jatkuvasti enemmän alaa kirjallisuuden kentällä.

2. AUTOFIKTIO: KÄSITE JA LAJI

Vaikka autofiktiolle ei vielä tässä vaiheessa annettaisi tai vaikka sille ei edes löytyisi mitään yhtä selvärajaista määritelmää, näyttää ilmeiseltä, että tavalla tai toisella siihen liittyy omaelämäkerrallisuus. Omaelämäkerta onkin kirjallisuuden lajeista se, jonka kanssa autofiktio on selvästi aktiivisessa rajankäynnissä jatkuvasti. Tämä rajankäynti on yksi niistä yhteyskohdista, joista käsin on nähdäkseni luontevaa lähteä selvittämään autofiktio- luonnetta. Toisaalta käsitteeseen liittyy omaelämäkertaan viittaavan ensimmäisen osan (kr. *autós*, itse) lisäksi myös sen jälkimmäinen osa, fiktio (lat. *fictio*). Tässä mielessä autofiktio- käsite siis yhdistää kaksi toisilleen eräällä tavalla vastakkaista kirjallisuudenlajia: todelliseen ihmiseen ja tämän elämään viittaavan eli referentiaalisen omaelämäkerran sekä reaalimaailman ulkopuolelle viittaavan eli ei-referentiaalisen fiktion. Tulemme kuitenkin näkemään, ettei asia ole aivan näin yksioikoinen.

Tässä luvussa käsittelen autofiktio- käsitettä, sen historiaa ja siihen kytkeytyviä merkityksiä. Ensimmäisessä alaluvussa 2.1 käyn läpi käsitteen syntyhistoriaa ranskalaisessa kirjallisuuskeskustelussa sekä sen suhdetta omaelämäkertaan, siis kaksiosaisen käsitteen ensimmäistä osaa. Toisessa alaluvussa 2.2 taas perehdyn siihen, millaisia määritelmiä fiktiolle voidaan antaa. Toisaalta esitän myös kritiikkiä pyrkimyksille määritellä jyrkästi fiktion ja ei- fiktion välistä rajaa. Lopuksi eli alaluvussa 2.3 hahmottelen näiden pohdintojen pohjalta oman näkemykseni mukaista määritelmää autofiktiolle – tai paremminkin totean, että pysyvän määritelmän antaminen voi olla jopa mahdotonta. Autofiktio on avoin laji, joka hämärtää fiktion ja ei-fiktion rajoja.

2.1. *Autós*: rajankäyntiä omaelämäkerran kanssa

Kuten jo johdannossa kävi ilmi, autofiktio- käsite syntyi 1970-luvulla, kun se kirjattiin Serge Doubrovskyn *Fils*-romaanin (1977) takakansitekstiin. Ikoniseksi mielletty sitaatti kuuluu kokonaisuudessaan näin:

Omaelämäkerta? Ei, se on tämän maailman tärkeille varattu etuoikeus heidän elämiensä illassa, kauniiseen tyyliin. Fiktiota, joskin tiukasti todellisista tapahtumista ja tosiasioista; autofiktiota, voisi sanoa, seikkailun kielen uskoutumista kielen vapauden seikkailulle, niin uuden kuin perinteisenkin romaanin viisauden ja syntaksin ulkopuolella. Vuorovaikutuksia, sanojen säikeitä, alkusointuja, assonansseja,

dissonansseja, kirjoitusta ennen kirjallisuutta tai sen jälkeen, konkreettista, kuten sanotaan, musiikkia. (Dobrovsky 1977.)^{2 3}

Filsiä on pidetty romaanina Serge Dobrovskyn omasta elämästä. Sen päähenkilön nimi on Serge Dobrovsky ja siinä kuvatut tapahtumat vastaavat todelliselle Dobrovskylle hänen elämänsä varrella sattuneita asioita. Dobrovskyn antamasta määritelmästä huomataan, että hänelle fiktio merkitsee ennen kaikkea jotakin kielellistä, sillä hän kuvaa autofiktion olevan fiktiota todellisista tapahtumista ja pitää autofiktiota ”seikkailun kielen uskoutumisena kielen vapauden seikkailulle”. Lisäksi hän mainitsee liudan kaunokirjallisuuteen perinteisesti liitettyjä keinoja kuten assonanssit ja alliteraatiot, jotka kaikki kiinnittyvät nimenomaisesti kieleen, eivät niinkään fiktion ei-referentiaaliseen luonteeseen. Tähän tulen kiinnittämään huomiota vielä myöhemmin.

Tässä vaiheessa on kuitenkin olennaisinta valottaa dobrovskylaisittain ymmärretyn autofiktion suhdetta omaelämäkertaan. Dobrovsky on itse kertonut innoittuneensa aikalaisensa, ranskalaisen kirjallisuusteoreetikko Philippe Lejeunen omaelämäkerran teoriasta (Dobrovsky & Ireland 1993, 44–45; Dobrovsky 1993, 33–34; siteerattu lähteessä Koivisto 2011, 12). Lejeune esittää vuonna 1975 julkaistussa vaikutusvaltaisessa esseessään *Le Pacte autobiographique* ajatuksen omaelämäkerrallisesta sopimuksesta (ransk. *le pacte autobiographique*), jonka kirjailija tavalla tai toisella, implisiittisesti tai eksplisiittisesti, solmii lukijan kanssa. Hänen mukaansa yksinkertaisimmillaan sopimuksessa on kyse *nimen* identtisydestä; siitä, että kirjailijan, kertojan ja päähenkilön nimi on sama. Nimen samuuden arvioinnissa on viitattava lopulta niinkin konkreettiseen asiaan kuin kirjan kannessa lukevaan kirjailijan nimeen. Tämän nimen identtisyden vahvistaminen suhteessa kertoja-päähenkilön nimeen on omaelämäkerrallisen sopimuksen keskiössä. (Lejeune 1989, 13–14.)

² ”Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’évènements et de faits strictement réels; si l’on veut autofiction, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure d’un langage en liberté, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, concrète, comme on dit musique.” Suomennos J.L.

³ Muotoilussa vaikuttaisi olevan myös viittaus ranskalaissäveltäjä Pierre Schaefferin alulle panemaan *musique concrète* -säveltämistapaan, joka hyödyntää jo olemassa olevia nauhoitteita eräänlaisena sävellystyön raakamateriaalina. Yhteys autofiktioon on selkeä: autofiktion raakamateriaaliahan on kirjailijan eletty elämä.

Vaativuus nimen identtisuudesta johtaa Lejeunen mukaan myös siihen, että mikäli teoksen päähenkilöllä on sama nimi kuin teoksen kirjoittajalla, se ei määritelmällisesti voi mitenkään olla fiktiota. Vaikka tällaisen teoksen kuvaamat tapahtumat olisivat historiallisesti epätosia suhteessa reaali maailman tapahtumiin, teos laskettaisiin Lejeunen mukaan valheen eikä fiktion kategoriaan. (Lejeune 1989, 17.) Tätä nimenomaista Lejeunen ajatusta vastaan asettuu Doubrovskyn autofiktio. Doubrovsky väittää tekevänsä tismalleen sitä, minkä Lejeunen määrittely kieltää, eli kirjoittavansa fiktiota omasta elämästään. Kuten Päivi Koivisto (2011, 12) asian muotoilee, Doubrovskyn autofiktiomääritelmässä näkyy ”ahdistus ja kapina omaelämäkerran tiukkoja lajirajoja kohtaan”. Koiviston mukaan Doubrovsky on omaksunut psykoanalyttisen ihmiskäsityksen, ja sen vuoksi totuuden voi hänen näkemyksessään kirjoittaa tekstiin vain vahingossa.⁴ Toisaalta Doubrovsky käyttää kielessään niin kuvallisuutta, symboleja kuin sointuisuuttakin pyrkiessään irrottamaan autofiktiota autenttisen kokemuksen toistamisesta. (*Ibid.*) Nähdäkseni tällä tavoin autofiktion käsitteen fiktio-osasta korostuu nimenomaan kohosteinen kieli, jonka avulla Doubrovsky tekee pesäeroa omaelämäkertaan.

Tuntuu kuitenkin selvältä, ettei autofiktiosta voi puhua *ilman* omaelämäkertaa. Siksi omaelämäkerran lajin ja sen historian tunteminen on olennaista autofiktionkin ymmärtämisen kannalta. Tuota historiaa voi pitää hyvinkin monisyisenä ja pitkänä, varsinkin jos omaksuu laivan käsityksen omaelämäkerran käsitteestä. James Olney (1980, 3) toteaa, että omaelämäkerta on yksi sekä yksinkertaisimmista että yleisimmistä kirjallisuuden muodoista: kuka tahansa, joka osaa kirjoittaa lauseen tai puhua nauhurille tai haamukirjoittajalle voi periaatteessa luoda omaelämäkerrallista tekstiä. Samalla sitä pidetään usein erittäin uskaliaana, jopa tyhmänrohkeana tekona: eikö ole jopa hölmöä olettaa, että oman elämän voi muuntaa kirjoitetuksi teokseksi ja tarjota sitä yleisön kulutettavaksi, Olney kysyy. Niin ovat kuitenkin tehneet monet. Olneyn (1980, 4) mukaan omaelämäkerta on vähiten ”kirjallisuudellinen” kirjoittamisen laji, jota harrastavat sellaisetkin ihmiset, jotka eivät kutsuisi itseänsä ”kirjoittajiksi”. Toisaalta omaelämäkerta voi olla hyvinkin hienostunut ja itsetietoinen kirjoittamisen tapa, kuten esimerkiksi Vladimir Nabokovin *Speak, Memory*

⁴ Koivisto ei tässä määrittele ”psykoanalyttista ihmiskäsitystä” tämän tarkemmin. Tulkiten hänen tarkoittavan Freudin alullepanemaa ajatusta siitä, että alitajunnan tai tiedostamattoman voima tekee mahdolliseksi sen, että subjekti voisi olla eheä ja kokonaisvaltainen toimija, joka pystyisi täydellisesti hallitsemaan jokaista tekoaan ja tarkoittamaan jokaista sanaansa. Siksi totuudenkin voi kirjoittaa tekstiin vain vahingossa.

(1966) ja Roland Barthes'n *Roland Barthes* (1975) osoittavat. Mikäli omaelämäkerta käsitetään laajasti itsestä ja omasta elämästä kirjoittamisen lajina, voidaan sen historiassa mennä aina Augustinuksen *Tunnustuksiin* ja Platonin kirjoituksiin asti eli vuosituhansien taakse. Jos taas omaelämäkerraksi lasketaan vain teokset, joita tekijä eksplisiittisesti kutsuu omaelämäkerraksi, ensimmäisen omaelämäkerran kirjoitti W.P. Scargill, jonka teos nimeltä *The Autobiography of a Dissenting Minister* julkaistiin vuonna 1834 (Olney 1980, 5–6).

Selvää siis on, että omaelämäkerran historia kaikkineen on pitkä ja laaja. Autofiktion käsitteen kehittymisen kannalta ehkä olennaisinta on kuitenkin huomata, että varsinkin ranskalaisessa kulttuurikentässä kiinnostus omaelämäkertaan on ollut huomattavaa toisen maailmansodan jälkeen ja erityisesti 1970-luvulta lähtien (Sheringham 2001, 38). Michael Sheringhamin mukaan omaelämäkerralle avautui tila kirjallisuuden kaanonissa, kun strukturalismin myötä huomio alkoi kiinnittyä kerronnan ja kertomuksen (*narrative*) merkitykseen ja kirjallisuuden lajien vakiintuneita parametrejä alettiin kyseenalaistaa (*ibid.*). Tähän historialliseen ajankohtaan ja kulttuuriseen muutokseen osuvat myös Philippe Lejeunen ja Serge Doubrovskyn ajatukset omaelämäkerrasta ja Doubrovskyn tapauksessa myös autofiktiosta.

Lejeunen yritystä määritellä omaelämäkerta lajina ja rajata fiktiivisiä elementtejä sisältävät teokset tiukasti kokonaan lajin ulkopuolelle on pidetty epäonnistuneena. Päivi Koivisto kuvailee koko omaelämäkerrallisen sopimuksen käsitteen kumpuavan Lejeunen turhautumisesta siihen, miten vaikeaa omaelämäkerta on määritellä. Koiviston mukaan Lejeunen ”oli pakko myöntää, ettei olisi mahdollista minkään rakenteellisen kriteerin perusteella erottaa omaelämäkerran muotoa imitoivaa romaania omaelämäkerrasta”, ja siksi Lejeune päätyi viittaamaan kirjan kannessa olevaan nimeen. Tätä Lejeunen määritelmää onkin Koiviston mukaan pidetty esimerkkinä vanhanaikaisesta lajitutkimuksesta, jossa lajeja yritetään rajata toisistaan ahtailla ja ulossulkevilla määritelmillä. (Koivisto 2011, 16.)

Lejeunen määritelmä omaelämäkerralle kuuluu seuraavasti: ”Retrospektiivinen proosamuotoinen kertomus, jonka on kirjoittanut todellinen ihminen omasta olemassaolostaan ja jossa keskitytään hänen yksilölliseen elämäänsä ja erityisesti hänen persoonallisuutensa

tarinaan” (Lejeune 1989, 4)⁵. Serge Doubrovskyn lisäksi myös muun muassa yhdysvaltalaiseen dekonstruktioon liitetty kirjallisuusteoreetikko Paul de Man kritisoi Lejeunen näkemyksiä jo 1970-luvulla. Esseessään ”Autobiography as De-facement” de Man toteaa, että ongelmia aiheuttaa ylipäättään yritys määritellä ja kohdella omaelämäkertaa niin kuin se olisi laji muiden kirjallisuudenlajien joukossa (de Man 1979, 919). Viittaamatta suoraan Lejeuneen hän mainitsee, että esimerkiksi runomuodon rajaaminen omaelämäkerran lajin ulkopuolelle johtaisi muun muassa William Wordsworthin klassikkoruno *The Preluden* hylkäämiseen omaelämäkertatutkimuksessa (*ibid.*, 920), vaikka kyseistä teosta pidetään vahvasti omakohtaisena ja vaikka sen on todettu sisältävän tai paljastavan monia asioita Wordsworthin todellisesta elämästä.

De Man toteaaakin, että omaelämäkerta soveltuu huonosti lajimäärittelyyn: jokainen yksittäistapaus näyttää olevan poikkeus sääntöön, teokset näyttävät vaeltelevan omaelämäkertaa lähellä olevien tai jopa sille vastakkaisina pidettyjen lajien puolelle, ja kaikki lajiin liittyvät keskustelut pysyvät ”ahdistavan steriileinä”, kun kyse on omaelämäkerrasta (*ibid.*). Lejeunen ajatus siitä, että kirjan kanteen painetun nimen identtisyys myötä lukijan ja kirjailijan välille syntyy jonkinlainen sopimus, ei de Manin mukaan näytä perustuvan millekään argumentaatiolle tai todisteille (*ibid.*, 922). Kuten Päivi Koivisto (2011, 17) asian muotoilee, tämä yritys sitoa kirjan kanteen painettu nimi omaelämäkerran tekstin sisällä esiintyvään subjektiin on de Manin mukaan tuhoon tuomittua, koska tekstissä ei koskaan saada paikalle elävää tekijää. De Man (1979, 923) suhtautuu myös kriittisesti Lejeunen näkemukseen, jossa lukijasta tulee eräänlainen tuomari, se, joka on vastuussa kirjailijan ”allekirjoituksen” autenttisuuden vahvistamisesta.

Jo pelkästään omaelämäkerta, joka ainakin intuitiivisesti tuntuu kenties selkeämmältä ja tutummalta lajikäsitteeltä kuin autofiktio, näyttää siis karkaavan monenlaisilta määrittely-yrityksiltä. Serge Doubrovsky taas panee omaelämäkerrallisen tekstin karkaamaan Philippe Lejeunen määrittelemiltä kielloilta sen suhteen, voiko omaelämäkerta olla fiktiota vai ei. Lejeune väittää, ettei voi, mihin Doubrovsky vastaa kirjoittamalla romaanin omasta todellisesta elämästään; kirjoittamalla – tai ainakin väittämällä kirjoittavansa – ”fiktiota,

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.” Suomennos englanninkielisestä käännöksestä J.L. (Ranskankieliseen alkuteokseen minulla ei valitettavasti kirjoitushetkellä ole pääsyä.)

joskin tiukasti todellisista tapahtumista ja tosiasioista” ja kutsumalla sitä autofiktioksi. Autofiktio-käsitteen ymmärtämiseksi käännyinkin seuraavaksi käsittelemään sen jälkimmäistä osaa eli fiktiota, sille annettuja määritelmiä ja niiden merkityksiä autofiktio-käsitteelle.

2.2. *Fictio*: autofiktio (ei-)referentiaalisuus

Kuten omaelämäkertaan, ei autofiktioonkaan ole käsitteenä tai lajina suhtauduttu ristiriidattomasti; onhan se eräässä mielessä jo osiensa summana ristiriitainen, sillä *auto*-osuus viittaa yleisesti referentiaaliseksi eli todellisuuteen viittaavaksi miellettyyn omaelämäkertaan ja *fictio* taas ei-referentiaaliseen kaunokirjallisuuteen. Esimerkiksi tunnettu strukturalisti, ranskalainen kirjallisuudentutkija Gérard Genette suhtautuu varsin kriittisesti autofiktio väitettyyn fiktioluonteeseen. Genetten (1993, 77) mukaan *todellisia* autofiktioita ovat teokset, joiden kerronnallinen sisältö on ”autenttisesti fiktiivistä” eli toisin sanottuna täysin keksittyä kuten Danten *Jumalaisessa näytelmässä*, jossa kirjailijan nimiselle henkilölle eli Dantelle tapahtuu täysin fantastisia asioita.⁶

Todellisia autofiktioita vastaan Genette asettaa väärät tai valheelliset autofiktio, jotka ovat ”fiktioita” vain laillisista syistä, toisin sanoen ”naamioituja omaelämäkertoja” (1993, 77). Vaikka Genette ei mainitse ketään nimeltä, on tässä arvioissa melko helppo havaita kriittisiä äänenpainoja Serge Doubrovskyn esittämää autofiktio määritelmää kohtaan. Doubrovsky nimittäin sanoo kirjoittavansa todellisista tapahtumista, ja Genette näyttää ymmärtävän fiktion nimenomaisesti ei-referentiaalisena, ei-todelliseen-maailmaan-viittaavana.

Karkeasti tähän tapaan totunnainen dikotomia ”faktan” ja ”fiktion” välillä voidaan tehdä: ajatellaan, että fiktion erottaa faktasta se, että faktateksti viittaa reaalisen maailman asioihin, fiktio taas ei. Kirjallisuustieteen piirissä ei kuitenkaan ole syytä tyytyä näin yksinkertaiseen määritelmään. Fiktiolle on annettu lukuisia määritelmiä ja näihin määritelmiin on tehty lukuisia tarkennuksia. Yksi vaikutusvaltaisimmista fiktion teoretisoijista on kertomusteoreetikko Dorrit Cohn, jonka teos *Fiktio mieli* (2006, alkukielellä *The Distinction*

⁶ Kontekstuaalisena huomautuksena todettakoon, että Danten aikalaislukijoiden silmissä sisällön ”fantastisuus” tuskin oli mikään itsestäänselvyys. Nykylukijoille (kuten Genettelle ja hänen lukijoilleen) ero todellisen Danten ja kuvitellun Helvetin välillä on kuitenkin selkeä.

of Fiction vuodelta 1999) käsittelee ennen kaikkea fiktion ja ei-fiktion välistä rajankäyntiä ja pyrkii määrittelemään fiktion käsitettä mahdollisimman tarkasti. Käsitteen seuraavaksi alaluvussa 2.2.1 joitakin kyseisessä teoksessa esitettyjä näkemyksiä. Päätän alaluvun Cohnin kritiikkiin ja jatkan tätä kritiikkiä alaluvussa 2.2.2, kun esittelen Henrik Skov Nielsenin, James Phelanin ja Richard Walshin näkemystä fiktiivisyydestä. Pyrkimyksenäni on tätä kautta lopulta edetä seuraavassa isommassa alaluvussa (2.3) hahmottelemaan autofiktion luonnetta eräänlaisena hybridigenrenä, jota ei voi ja jota ei välttämättä edes tarvitse jakaa tai luokitella fiktion ja ei-fiktion kaltaisiin tiukkoihin kategorioihin.

2.2.1. Dorrit Cohnin tiukat lajirajat

Cohn (2006, 7) toteaa *Fiktio mieli* -teoksensa esipuheessa haluavansa osoittaa, että ”kysymys fiktion ja ei-fiktion erosta elää siitä huolimatta tai ehkä juuri siksi, että tietyt postmodernit kannat ovat teeskennelleet tehneensä kysymyksen lajien välisistä rajoista tyhjäksi”. Cohn ei suoraan nimeä näiden ”tiettyjen postmodernien kantojen” esittäjiä, mutta yhdeksi tyyppiesimerkiksi tämänkaltaisesta näkemyksen kannattajasta voinee olettaa ranskalaisen Jacques Derridan. Derridan kirjoitus lajin laista (”The Law of Genre”, 1980/2000) suhtautuu kriittisesti luokittelevaan lajitutkimukseen, jossa teoksia pyritään lokeroimaan eri lajeihin eli genreihin tarkkojen kriteerien mukaisesti. Kuten Päivi Koivisto (2011, 16–17) toteaa, kyseisessä Derridan artikkelissa ”kielto lajien sekoittamisesta paljastuu vanhakantaisen lajitutkimuksen keinotekoiseksi yritykseksi pysäyttää lajeille ominainen ja välttämätön sekoittuminen”. Tämän tyyppistä kritiikkiä tiukkoja lajirajoja ja määrittelyvaatimuksia kohtaan voidaan nähdäkseni pitää osana laajempia kerronnallisia ja kielellisiä käännteitä, joiden myötä kertomuksen lajien tutkimisesta on siirrytty kohti kerronnallisuuden yleisempää tutkimusta.

Cohn (2006, 11) toteaa fiktion käsitteestä, että sitä on käytetty lukuisin eri tavoin monissa eri yhteyksissä ja sillä on tarkoitettu milloin mitään. Näiden merkitysten ainoa yhteinen tekijä näyttää Cohnin mukaan olevan määre ”jotakin sepitettyä”, joka on hänestä liian epämääräinen. Cohn haluaakin antaa fiktiolle tarkkarajaisen määritelmän, ja niin hän tekeekin todetessaan, että fiktio on ymmärrettävä ”erityisessä lajityypillisessä merkityksessään kaunokirjallisena ei-referentiaalisena kertovana tekstinä” (*ibid.*, 12). Fiktio on siis Cohnin määritelmän mukaan *kaunokirjallista ei-referentiaalista kertovaa tekstiä*. Tätä määritelmää

Cohn pyrkii käyttämään ja täsmentämään vastustaakseen ”erilaisten diskurssimuotojen välisten rajojen poispöyhkimistä” (*ibid.*). Selkeät rajat eri lajien (tai ”diskurssimuotojen”⁷) välillä ovat siis Cohnille tärkeitä, ja kirjallisia teoksia voidaan hänen näkemyksessään luokitella eri lajeihin. Cohn toteaa jopa, että esimerkiksi elämäkertojen kohdalla fiktion ja ei-fiktion välillä häilyvät rajatapaukset ”pikemminkin korostavat rajojen merkitystä kuin häivyttävät niitä” (*ibid.*, 8).

Tästä väitteestä voidaan olla montaa mieltä. Itse näkisin, että epäselvät rajatapaukset korostavat rajojen merkitystä lähinnä negatiivisessa mielessä, mikä on uskoakseni Cohnille vastakkainen näkemys. Jonkin teoksen liikkuminen eri lajien rajoilla osoittaa ennen kaikkea kirjallisuuden kykyä paeta tiukkoja ja yksioikoisia määritelmiä, mikä taas saa määrittelyyritykset näyttämään kiusallisilta. Cohnin odotukset lukijan rationaalisuudesta tuntuvat nekin liian korkeilta. Hän nimittäin uskoo, että yksittäisissä teksteissä ei lukijan näkökulmasta voi olla fiktiivisyyden tai faktuaalisuuden aste-eroja, vaan asetelma on aina joko–tai: ”valitsemme aina jommankumman lukutavan” (Cohn 2006, 48), siis luemme kirjaa joko fiktiona tai ei-fiktiona. Tämä ei intuitiivisesti ajatellen vastaa omaa kokemustani kaunokirjallisuuden lukemisesta ollenkaan. Päinvastoin: kujeilevien, tietoisesti lukijaa harhaanjohtavien tai muuten perinteisesti miellettyjen lajien rajoilla häilyvien teosten kohdalla lukukokemus voi olla hyvinkin hämmentävä. Valinta fiktion tai ei-fiktion välillä tuntuu tällöin paitsi vaikealta, usein myös peräti turhalta. Autofiktion parissa tilanne on usein tällainen. Cohnin vaikean tuntuista suhdetta lajien välillä pomppiviin, autofiktion kaltaisiin hybridilajeihin kuvastaakin hyvin se, että hän tyytyy mainitsemaan Doubrovskyn *Fils*-romaanin vain loppuviitteen tasolla ja luonnehtimaan sitä yksinkertaisesti kummeksuvalla sanalla ”erikoislaatuinen” (*ibid.*, 213, viite 34 sivulta 44). Tämä heijastaa ehkä laajemminkin klassisen narratologian melko tiukkaa suhtautumista lajirajoihin.

⁷ Cohn puhuu fiktiota käsitellessään ristiin niin lajeista kuin diskurssimuodoistakin, joten ei ole täysin selvää, pitäisikö fiktiota ymmärtää Cohnin esityksessä yksinomaan kirjallisuuden lajina vaiko myös jonakin laajempaa kategoriana. ”Lajityypillinen merkitys” -ilmauksen käyttö määritelmän yhteydessä ainakin ohjaa ajatuksia nimenomaan lajin suuntaan. Lisäksi Cohn (2006, 12) viittaa fiktion käsitteen merkitykseen englanninkielisessä kirjallisuudentutkimuksessa, jossa se on vakiintunut merkitsemään niin romaania, pienoismaania kuin novelliakin. Ehkä fiktiota voidaan siis Cohnin ajattelussa laskea jonkinlaiseksi laajemmaksi lajien yläkategoriaksi, jonka alla on useita lajeja ja jonka rinnalla toisena yläkategoriassa on ei-fiktio.

Uskon itse siis siihen, että fiktiivisyydessä voidaan nähdä eri asteita, ja että perinteisesti ei-fiktioiksi luokiteltuihin teoksiin voi hyvinkin sisältyä fiktiivisiä elementtejä. Siksi tuntuu mielekkäämmältä puhua substantiivimuotoisen fiktion (*fiction*) sijaan adjektiivikäyttöönkin taipuvasta käsitteestä eli fiktiivisyydestä (*fictionality*). Näin ovat useat erityisesti retoriseen kertomusteoriaan suuntautuneet kirjallisuustieteilijät tehneetkin. Käsittelen seuraavaksi yhtä tällaista fiktiivisyyttä koskevaa näkemystä, jonka esittävät Henrik Skov Nielsen, James Phelan ja Richard Walsh vuonna 2015 *Narrative*-lehdessä julkaistussa yhteisartikkelissaan ”Ten Theses About Fictionality”. Artikkelissa esitetyt teesit paitsi jatkavat jo edellä esittämäni Cohn-kritiikkiä, myös sopivat osaksi autofiktion käsitteen luonnetta siten kuin itse haluan sen ymmärtää.

2.2.2. Fiktion määrittelystä fiktiivisyyden aste-eroihin

Nähdäkseni on syytä huomauttaa heti aluksi, että Nielsenin, Phelanin ja Walshin⁸ artikkeli on ainakin osin suoraa kritiikkiä cohnilaista fiktionmäärittelyä kohtaan. Paljonpuhuva on muun muassa tämä näkemys, johon oikeastaan jo yhdyin edellä esittämässäni kritiikissä Cohnia kohtaan: ”from our perspective, it is wiser to talk about degrees of fictionality rather than the distinction of fiction” (Nielsen et al. 2015, 67)⁹. Ilmaisuu ”distinction of fiction” nimittäin vie ajatukset suoraan Cohnin teokseen, vaikka Cohnia itseään ei tässä yhteydessä nimeltä mainitakaan.¹⁰ Teoksen suomenkielinen nimi *Fiktio mieli* ei aivan tavoita kaikkia englanninkielisen sanan ”distinction” merkityksiä, varsinkaan niitä, joihin Nielsenin ja kumppaneiden kritiikki tässä osuu. ”Distinction” viittaa nimittäin paitsi sanan mieleen tai merkitykseen, myös erikoislaatuisuuteen, eroon ja erottamiseen. Taustalla on erottamiseen viittaava verbi ”distinguish”. Toisaalta ”distinction” voi viitata myös paremmuuteen; siihen, että jokin asia erottuu edukseen, on muiden yläpuolella. Tämän ”distinktiivisyyden” merkitys onkin linjassa Cohnin ajattelun kanssa; siis sen, että fiktio erottuu tai se pitäisi pystyä erottamaan selvästi

⁸ Koska kirjoittajia on kolme, saatan viitata heihin muillakin tavoilla kuin heidän nimillään, esimerkiksi ”kolmikkona” tai ”Nielseninä ja kumppaneina”. Lähdeviitteet ovat muotoa ”Nielsen et al.”

⁹ ”Meidän näkökulmastamme on viisaampaa puhua fiktiivisyyden asteista kuin fiktion mielestä”. Suomennos J.L. Englanninkielinen versio on leipätekstissä, koska se kommunikoi Cohnin käsitteen kanssa.

¹⁰ Jatko huomautuksena todettakoon, että kyseinen debatti jatkui kiinnostavalla tavalla Paul Dawsonin vastineartikkelissa ”Ten Theses Against Fictionality” (2015), jossa hän osin Cohniin avoimesti tukeutuen asettuu puolustamaan klassisempaa genraajattelua Nielsenin ja kumppaneiden esittämän retoris-pragmaattisen mallin sijaan.

muista lajeista ja että sille voidaan nimetä nippu sitä luonnehtivia ominaisuuksia, jotka tämän eron saavat aikaan.

Juuri tällaista jyrkkää lajierottelua vastaan Nielsen ja kumppanit asettuvat. Yksi heidän teeseistään on, että vaikka fiktiivinen ja ei-fiktiivinen diskurssi ovatkin jollain tavalla vaihtoehtoja toisilleen, ne ovat läheisessä suhteessa toisiinsa ja toimivat jatkuvassa vuorovaikutuksessa. Fiktiivisyys ei kosketa pelkästään kirjallisuutta, vaan se yltää paljon laajemmille inhimillisen elämän alueille, koska se perustuu ihmisen kyvylle kuvitella. Fiktiivisyyttä voidaan käyttää laajasti, ja sillä saatetaan jopa vaikuttaa todellista elämää koskeviin mielipiteisiin. Tämä johtuu siitä, että fiktiivisen diskurssin avulla ihmiset voidaan kutsua kuvittelemaan hypoteettisia tilanteita tai skenaarioita: entä jos...? Fiktiivisyyteen liittyikin kolmikron ajattelussa vahvasti nimenomaan ajatus sen *käyttämisestä*, sillä he ovat kaikki nimenomaan retorisen kertomusteorian edustajia.¹¹ He toteavatkin johtavan kysymyksensä olevan retorinen. Kysymys kuuluu näin: ”Milloin, missä, miksi ja miten joku käyttää fiktiivisyyttä saavuttaakseen jonkin tarkoituksen, ja suhteessa mihin yleisöön?”¹² (Nielsen et al. 2015, 63–64.)

Kolmikko toteaaakin, että retorinen käsitys fiktiivisyydestä tekee siitä ennemminkin kulttuurisen muuttujan kuin loogisen tai ontologisen absoluutin. Fiktiivisyys on aina jonkinlaisessa suhteessa kommunikaation kontekstiin. Ei ole sellaista tekstuaalista tekniikkaa, jota löytyisi kaikesta fiktiosta ja/tai pelkästään fiktiosta. Toisin sanoen – kuten kyseinen teesi kuuluu – mikään muodollinen tekniikka tai muu tekstuaalinen ominaisuus ei itsessään ole välttämätön tai riittävä ehto fiktiivisen diskurssin tunnistamiselle. (*Ibid.*, 67.)

Nielsenin ja kumppaneiden argumenttien perusteella näyttää siis siltä, ettei ole mitään yksittäistä piirrettä tai asiaa, jonka avulla voisimme määrittää tai olla määrittelemättä jonkin tekstin fiktioksi sen paremmin kuin ei-fiktioksikaan. Fiktiivisyys on muuttuja, ei absoluutti.

¹¹ Ekspliisiittisemmin retorisesta kertomusteoriasta ja sen suhteesta autofiktioon tämän tutkielman pääluvussa 3.

¹² ”When, where, why, and how does someone use fictionality in order to achieve what purpose(s) in relation to what audience(s)?” (Nielsen et al. 2015, 64. Suomenos J.L.) Hakematta mieleen tulee, että erityisesti James Phelanilla on ollut vaikutusta tämän kysymyksen muotoiluun; niin samoja sävyjä siinä on kuin Phelanin vaikutusvaltaisessa ja hyvin tunnetussa kertomuksen (*narrative*) määritelmässä, joka löytyy hieman erilaisissa muodoissa useista Phelanin teksteistä. Esimerkiksi yhdessä Phelanin ja Peter J. Rabinowitzin yhteistekstissä se kuuluu näin: ”*Narrative is somebody telling somebody else, on some occasion, and for some purposes, that something happened to someone or something*” (Phelan & Rabinowitz 2012, 3; kursiivi alkuperäinen).

Tämä tarkoittaa, että teksti voi hyvinkin sisältää niin fiktiivisiä kuin ei-fiktiivisiäkin elementtejä riippuen siitä, mitä teksti pyrkii kommunikoidaan. Kuten Nielsen ja kumppanit (2015, 67) toteavat, taitava ei-fiktio kirjoittaja voi ottaa haltuunsa minkä tahansa tekniikan, jonka on tähän asti oletettu kuuluvan pelkästään fiktion, ja käyttää sitä menestyksekkäästi ei-fiktiivisessä diskurssissa.

Mielenkiintoinen huomio tehdään myös kahdeksannessa teesissä, jonka mukaan fiktiivisyys tarjoaa usein kaksoisvalotuksen kuvittelusta ja todesta (”a double exposure of imagined and real”) (*ibid.*, 68). Kirjoittajat viittaavat esimerkiksi Martin Luther Kingin legendaariseen ”I have a dream” -puheeseen, jossa esitetään varsin utopistinen kuva tulevaisuudesta. Kirjallisuuden puolelta kiintoisa esimerkki löytyy Art Spiegelmanin sarjakuvaromaanista *Maus*, jossa kuvataan holokaustista kärsineen juutalaisperheen tarinaa mutta niin, että juutalaiset kuvataan hiirinä, natsit kissoina ja niin edelleen. Nielsenin ja kumppaneiden mukaan *Maus* on esimerkki siitä, miten fiktiivistämistä (*fictionalization*) käytetään esittämään kammottavista tapahtumista sellaisia elementtejä, joita ei ei-fiktiivisillä representaatioilla pystyttäisi yhtä tehokkaasti tai havainnollistavasti esittämään (*ibid.*, 68).

Tämä tuntuu olennaiselta huomiolta ymmärtää myös autofiktio tapauksessa, mikäli hyväksymme ajatuksen autofiktiosta jonkinlaisena lajien hybridinä, liikkumisena ja leikkimisena fiktiivisyyden ja ei-fiktiivisyyden rajoilla. Tämänkaltaista näkemystä autofiktiosta siirryn seuraavaksi ehdottamaan ja pohtimaan.

2.3. Autofiktio avoimena ja ratkaisemattomana lajina

Olen edellä käsitellyt niin omaelämäkerran kuin fiktion ja fiktiivisyydenkin teoriaa, koska määritelmällisellä tasolla nämä kirjallisuuden käsitteet ovat lähellä autofiktiota, elävät tuon kaksiosaisen termin kahdessa eri sanassa. Alaluvussa 2.1 näimme, miten Philippe Lejeune yrittää rajata kaikki sellaiset teokset, joissa kirjoittajalla ja kertoja-päähenkilöllä on sama nimi, fiktion ulkopuolelle omaelämäkerran piiriin. Serge Doubrovsky vastasi tähän kirjoittamalla ”romaanin omasta elämästään” ja julistamalla luoneensa fiktiota todellisista tapahtumista, jotain mitä hän päätti kutsua autofiktioksi. Termi on jäänyt sittemmin elämään kirjallisuuden kentälle ja noussut huomattavaksi kirjalliseksi ilmiöksi, kuten Armine Kotin Mortimer (2009, 22) toteaa. Toisaalta sitä, mitä Doubrovsky kutsuu autofiktioksi, on ollut

olemassa jo kauan ennen häntä, minkä hän itsekin vaatimattomasti tunnustaa: ”jos kehitinkin sanan, en keksinyt itse asiaa”¹³ (Dobrovsky 1994, 72; sit. Mortimer 2009, 22). Mortimerin mukaan nykyisin on käytännössä mahdotonta päästä yksimielisyyteen autofiktion määritelmästä, koska käsitettä käytetään niin monenlaisissa yhteyksissä ja se käy läpi eräänlaista evoluutiota. Samaan aikaan näyttää siltä, että on olemassa kollektiivinen tahto hämärtää lajin rajoja niin paljon kuin mahdollista. (Mortimer 2009, 22.)

Samoin kuin Lejeune haluaa rajata ei-fiktiivisen omaelämäkerran lajin fiktiosta, Dorrit Cohn liputtaa tiukan fiktion lajimääritelmän puolesta, kuten osoitin alaluvussa 2.2.1. Cohnin mukaan rajatapaukset korostavat rajojen merkitystä, mistä totesin olevani eri mieltä. Cohnin jäykän substantiivimuotoisen fiktion sijaan tuntuu luontevammalta puhua fiktiivisyydestä, kuten Henrik Skov Nielsen, James Phelan ja Richard Walsh (2015) tekevät. Käsittelin heidän esitystään fiktiivisyydestä alaluvussa 2.2.2. Tämän kirjoittajakolmikron mukaan fiktiivisyys on pikemminkin retorinen muuttuja kuin välttämättömin tai riittävin ehdoin määriteltävissä oleva tekstuaalinen tai ontologinen absoluutti. Tämä tarkoittaa, että yksittäinen teksti voi hyvinkin kytkeä toisiinsa fiktiivistä ja ei-fiktiivistä diskurssia ja saada aikaan vaikutuksia, joita kumpikaan ei yksinään onnistuisi luomaan.

Tässä mielestäni piilee lopulta myös autofiktion arvo ja asema kirjallisena lajina. Väitän, että sen on sallittava olla avoin, eri diskursseja yhdistelevä ja kenties jopa ristiriitainenkin kaunokirjallisuuden muoto. Kuten Philippe Vilain (2010, 5) asian muotoilee, autofiktio nimenomaisesti leikkii lajinsa monitulkintaisuudella (eng. *its generic ambiguity*) ja ”ristiriitaisella sopimuksellaan” (*its contradictory pact*), millä Vilain viittaa Lejeunen sopimusajatteluun. Autofiktio esittää itsensä sekä täysin referentiaalisena että ei-referentiaalisena: yhtäältä sitä koskee – ei-fiktion tapaan – tosiasioihin liittyvän täsmällisyyden periaate, toisaalta autofiktiiviset teokset nimeävät itsensä romaaneiksi ja astuvat siten samalla fiktion maailmaan (*ibid.*).

Väitän, että tämä ristiriita on koko autofiktion lajin ytimessä. Autofiktio harhailee fiktiosta ei-fiktioon ja takaisin, taiteilee lajien rajalla. Kuten Dobrovskysta muistamme, koko käsite syntyi kapinasta jäykkiä määritelmiä ja lajirajoja kohtaan. Vilain (2010, 6) toteaaakin olevan

¹³ ”[...] si j'ai forgé le mot je n'ai pas inventé la chose”. Suomennos J.L.

mahdollista, että koko autofiktioin erikoisuus liittyy sen määrittelemättömään luonteeseen tai paremminkin siihen tosiasiaan, että käsitteen määritelmä on ollut jatkuvan kyseenalaistamisen ja tarkentamisen kohteena sen luomisesta asti. Itse ajattelen, että näin pitääkin olla; että autofiktioiksi itsensä lukevat teokset voivat ja niiden kuuluukin uudelleenmääritellä lajia ja hakea ja/tai häivyttää sen rajoja, mikäli sellaisia edes on. En näe mitään syytä sille, miksi autofiktio pitäisi lukea fiktion sen koommin kuin ei-fiktioon luokkaan. Päinvastoin: näen, että autofiktioin sisäinen rajankäynti, epävarmuus ja ristiriidat tuottavat hedelmää niin kirjallisuudelle itselleen kuin kirjallisuudentutkimuksellekin. Autofiktiosta (tässäkin tutkielmassa) käyty laajamittainen ja osin ristiriitainenkin keskustelu osoittaa, miten lajien rajoilla liikkuminen voi avata uusia näkökulmia koko kirjallisuus- ja lajikeskusteluun.

Marjorie Worthingtonin (2018, 5) mukaan autofiktiivisten teosten rajankäynti fiktion ja ei-fiktion välillä osoittaa, että vaikkei rajaa voida välttämättä vetää täysin selvästi ja se voidaan välillä murtaa, se on kuitenkin olemassa. Siksi autofiktioin lukeminen vaatiikin alituisesti muuntautuvia lukemisstrategioita, sillä lukijoina meillä on huomattavasti erilaiset odotukset fiktiota kuin ei-fiktiota kohtaan (*ibid.*). Worthington (2018, 16) toteaa, että valtaosa nykylukijoista ei kuitenkaan hämmenny autofiktiivisen tekstin edessä, vaan heillä on valmiudet ymmärtää autofiktioin rajoja rikkovaa luonnetta. Tästä olen taipuvainen itse ajattelemaan samoin. Esimerkiksi edellä (alaluvussa 2.2.1) käsittelemäni Dorrit Cohnin ajatus siitä, että fiktion ja ei-fiktion lukutapojen välillä valitseminen olisi joko–tai-asetelma, tuntuu lähinnä lukijoiden lukutaidon aliarvioimiselta. Worthington (2018, 18) toteaaakin, että vaikka lukijat toivoisivatkin tarinan olevan tosi, he ovat hyväksyneet jälkistrukturalistisen käsityksen siitä, että kertomus on rekonstruktio tapahtumista pikemmin kuin läpinäkyvä representaatio. Tällöin on mahdollista tunnustaa intuitiivisesti ristiriitaiselta tuntuva ajatus siitä, että autofiktio voi olla sekä totta että kuviteltua yhtä aikaa.

Tämän Worthingtonin toteamuksen kohdalla haluan myös lyhyesti hahmottaa Worthingtonin suhdetta jälkistrukturalismiin ja sitä kautta retoriseen kertomusteoriaan, sillä se on oman tutkielmani teoreettisen viitekehyksen kannalta tärkeää. Kun Worthington vuonna 2018 kytkee nimenomaisesti jälkistrukturalismiin nykylukijoiden ymmärryksen siitä, että kertomus ei ole läpinäkyvä representaatio, yhteyttä voi pitää tarpeettomana ja ehkä jopa lievän anakronistisenakin. Jälkistrukturalismi nimittäin näyttäytyy melko lailla suosionsa

menettäneenä menneisyyden suuntauksena. Worthingtonia ei kuitenkaan tule tämän toteamuksen perusteella nähdä jonkinlaisena ”myöhäisjälkistrukturalistina”. Hän näyttää päinvastoin suhtautuvan jälkistrukturalismiin monin paikoin kriittisesti, kuten tulemme myöhemmin näkemään. Tämä on tarpeellista tuoda esiin myös siksi, että retorinen kertomusteoriakin, jota Nielsen ja kumppanitkin edustavat, suhtautuu jälkistrukturalismiin kriittisesti korostaessaan tekijyyden ja kommunikaation merkitystä. Worthingtonin teoria ja retorinen kertomusteoria – joihin molempiin tässä tutkielmassa tukeudun – eivät siis ole toisilleen vastakkaisia.

Tarkennukseksi tässä on lisäksi hyvä todeta, että Worthingtonille nimenomaan fiktiivisyys näyttelee tärkeää osaa autofiktio-käsitteen määrittelemisessä. Hän toteaaakin myötäilevänsä ”genetteläistä” käsitystä autofiktiosta (esim. Worthington 2018, 11–12, 15) pikemmin kuin ”doubrovskyalaista”, mikäli nämä kaksi suhtautumistapaa haluaa toisistaan erotella. Worthingtonin tavalle ymmärtää autofiktio on olennaista se, että tekijä ja häntä vastaava teoksen henkilöahmo eivät ole identtisiä, vaan tekijää on ”fiktivistetty” ja hänet on teoksessa kirjoitettu osaksi fiktiivisiä tapahtumia (Worthington 2018, 4–5). Siten autofiktiivisen teoksen malliesimerkkiä Worthingtonille edustaa esimerkiksi Bret Easton Ellisin *Lunar Park*, jota itsekin tulen käsittelemään tässä tutkielmassa (luvut 3.2 ja 5.2.2). Worthingtonin käsitys toimikoon tässä hyvänä muistutuksena siitä, että autofiktio on avara ja monin paikoin sisäisestikin ristiriitainen kirjallisuuden laji, joten myös tavat määritellä se lajina voivat poiketa toisistaan. Itse pidän sitä rikkautena enemmän kuin ongelmana tai heikkoutena.

Kirjallisuudentutkimuksen tarjoamien merkityksen lisäksi on syytä myös painottaa, että itse kirjailijoiden rooli ei autofiktio-tapauksessa ole mitenkään vähäinen, paremminkin päinvastoin. Koko käsite sai alkunsa nelisenkymmentä vuotta sitten kirjailijan reaktiosta kirjallisuusteoreetikon väitteeseen. Doubrovsky ikään kuin osoitti Lejeunelle, että kirjailija pystyy olemaan askeleen verran kirjallisuusteorian edellä. Kirjailijoiden tietoisuus kirjallisuustieteen teorioista mahdollistaa tämänkaltaiset leikittelyt, jotka eivät ole autofiktiolle lainkaan epätyypillisiä.

Voidaankin todeta, että kirjailijan tekemillä valinnoilla on huomattava vaikutus autofiktion muotoutumiseen. Näiden valintojen tarkastelu on luonteeltaan retorista. Siksi siirryinkin tutkielmani seuraavassa pääluvussa selvittämään laajemmin, mitä annettavaa retorisella kertomusteorialla voisi olla autofiktion tutkimiselle ja millaisia välineitä se voisi tarjota esimerkiksi tekijän, kertojan ja päähenkilön välisten suhteiden hahmottamiseen. Lisäksi retorinen kertomusteoria kiinnittää huomiota myös teosten kehystämiseen esimerkiksi tietyn lajin edustajiksi tekstin ulkopuolisessa maailmassa. Tämä on autofiktion tapauksessa erityisen kiinnostavaa, sillä monia autofiktiivisiä teoksia esitellään painokkaasti nimenomaan autofiktioina. Seuraavaa päälukua voi ajatella eräänlaisena välinäytöksenä, joka kytkee yhteen edellä käymäni abstraktimman kirjallisuusteoreettisen keskustelun sekä neljännen ja viidennen luvun, joissa suuntaudutaan konkreettisemmin yksittäisiin teoksiin ja niiden analysointiin muutamista eri kirjallisuustieteellisistä näkökulmista. Yksi kohdeteoksistani, Bret Easton Ellisin *Lunar Park*, nousee kuitenkin jo esiin kolmannessa luvussa, sillä esittelen lyhyesti retorista kertomusteoriaa edustavan Henrik Skov Nielsenin tulkinnan Ellisin teoksesta.

3. KIRJAILIJASTA HENKILÖKSI JA KERTOJAKSI: RETORISEN KERTOMUSTEORIAN NÄKÖKULMIA AUTOFIKTIOON

Kuten on jo useasti käynyt ilmi, yksi autofiktion tai laajemminkin omaelämäkerrallisen kirjallisuuden keskeisimmistä piirteistä on tiivis yhteys tekijän, kertojan sekä päähenkilön välillä. Tyypillisimmässä tapauksessa näitä kolmea asemaa sitoo yhteen sama nimi. Esimerkiksi Karl Ove Knausgård kirjoittaa *Taisteluni*-teossarjassaan (Knausgård 2011–2016) minämuotoisesti Karl Ove Knausgård -nimisen kertojan elämästä. Lukijan voidaan tällöin olettaa ajattelevan intuitiivisesti, että kirjailija kirjoittaa teoksissa omasta elämästään. Käytännössä tätä tarkoittaa Lejeunen omaelämäkerrallinen sopimus.

Tämän valossa voidaan perustellusti todeta, että tekijän, sisäistekijän ja kertojan käsitteet ovat autofiktion ymmärtämisen kannalta varsin olennaisia. Nämä käsitteet ja niiden keskinäisten suhteiden analysointi ovat erityisesti retorisen kertomusteorian alaa. Siksi on mielestäni perusteltua tutkia autofiktiota käsitteenä ja ilmiönä tästä teoreettisesta viitekehyksestä käsin. Tässä luvussa pyrin selvittämään, mitä annettavaa kertomusteorialla voisi olla autofiktion ja muun omaelämäkerrallisen kirjallisuuden analysoinnille. Miten esimerkiksi omaelämäkerrallista kertojaa voisi hahmottaa retorisen kertomusteorian ja erityisesti epäluotettavan kertojan käsitteen kautta? Entä miten fiktiivisyys limittyy ei-fiktiivisinä pidettyjen ja sellaisina luettujen omaelämäkerrallisten tekstien oletettuun todenmukaisuuteen? Näiden tekstuaalisten kysymysten lisäksi retorinen kertomusteoria on kiinnostunut varsinaisen teoksen tekstin ulkopuolisista asioista, kuten sen luokittelemisesta jonkin tietyn lajin edustajaksi. Miten tämä niin sanottu kehystys vaikuttaa lukijan tulkintaan ja lukukokemukseen tekstistä?

Kertojaa sekä fiktion ja toden suhdetta koskevissa kysymyksissä – jotka sanalla sanoen liittyvät kiinteästi toisiinsa – tukeudun erityisesti retorisen kertomusteorian modernin klassikon James Phelanin kirjassaan *Living to Tell About It* (2005) esittämään teoriaan epäluotettavasta kertojasta. Tätä täydentää Per Krogh Hansenin (2017) analyysi epäluotettavan kertojuuden suhteesta juuri autofiktioon. Kuten tulemme näkemään, Hansen itse asiassa esittää, että alussa kuvatun Knausgårdin *Taisteluni*-romaanisarjan kaltaiset autofiktiot ovat tuomittuja olemaan epäluotettavaa kerrontaa. Omaa kohdeteostani, Bret

Easton Ellisin *Lunar Parkia* taas hahmotan Henrik Skov Nielsenin artikkelin ”What’s in a Name? Double Exposures in *Lunar Park*” (2011) avulla. Genrekehystysten ja niiden merkitysten esittelemisessä pääasiallisena lähteenäni taas toimii Liesbeth Korthals Altesin teos *Ethos and Narrative Interpretation* (2014).

Huomautettakoon, että kaikki käyttämäni lähteet eivät eksplisiittisesti tai kaikissa kohdin käytä autofiktion käsitettä, vaan niiden kohteina ovat esimerkiksi omaelämäkerran ja muistelmaan genret. Tapa, jolla omassa ajattelussani käsitan autofiktion, on kuitenkin luonteeltaan sellainen, että pystyn soveltamaan näitä ”naapurigenrejä” koskevia teorioita myös autofiktion käsitteeseen varsin hyvin. Omaelämäkertaa eli autobiografiaa ja autofiktiota yhdistää kuitenkin nimenomaan *autós*, itse: se, että kerronta kumpuaa tavalla tai toisella kirjailijan *itsestä*, hänen *omasta* elämästään.

3.1. Epäluotettavuuteen tuomittu tekijä-kertoja

Keskeisimpien käsitteiden esittelemiseksi on kuitenkin lähdeittävä liikkeelle retorisen kertomusteorian alkujuurilta. Wayne C. Booth asetti koko tutkimussuuntauksen nykymuodossaan liikkeelle teoksellaan *The Rhetoric of Fiction* (1983 [1961]). Erityisen tärkeä on implisiittisen tekijän (*implied author*, usein suomennettu termillä sisäistekijä) käsite. Se on lähtöisin Boothin kriittisestä suhtautumisesta muun muassa uuskritiikissä esitettyyn vaatimukseen tekijän objektiivisuudesta ja neutraaliudesta. Boothin mukaan on sanomattakin selvää, ettei kukaan kirjailija voi ikinä saavuttaa tällaista objektiivisuutta (Booth 1983, 68). Kirjailija luo teosta kirjoittaessaan jonkinlaisen implisiittisen version itsestään; version, joka poikkeaa niistä implisiittisistä tekijöistä, joita kohtaamme muiden kirjailijoiden teoksissa. On jopa niin, että kirjailija löytää tai luo itsensä kirjoittaessaan. Vastaavasti lukija konstruoi jonkinlaisen käsityksen tästä implisiittisestä tekijästä, joka on lukijan mielessä aina sitoutunut johonkin eikä siten koskaan neutraali suhteessa kaikkiin arvoihin. (*Ibid.*, 70–71.)

Implisiittisen tekijän käsite kytkeytyy myös toiseen oman analyysini kannalta keskeiseen termiin eli epäluotettavaan kertojaan (*unreliable narrator*). Boothin mukaan kertoja on luotettava silloin, kun hän toimii ja puhuu teoksen – ja, Booth tarkoittaa, siten myös implisiittisen tekijän – normien mukaisesti. Vastaavasti kertoja on epäluotettava, kun hänen norminsa tai arvonsa ovat ristiriidassa teoksen normien (edelleen: implisiittisen tekijän

normien) kanssa. (Booth 1983, 158–159.) Klassinen, selkeä esimerkki kirjallisuuden historiasta olisi vaikkapa Vladimir Nabokovin *Lolitan* kertoja Humbert Humbert, johon keskimääräinen lukija suhtautuu epäluuloisesti tämän moraalisesti arveluttavan mielenmaiseman takia.

Boothin tapa määritellä kertojan epäluotettavuus on vuosien saatossa saanut kritiikkiäkin, mutta se on myös vakiintunut osaksi kertomusteoreettisen kirjallisuudentutkimuksen käsitepatteristoa. Vielä yli 40 vuotta myöhemmin esimerkiksi James Phelan määrittelee *Living to Tell About It* -teoksensa asiasanastossa epäluotettavan kerronnan täysin boothilaisin sanankäntein: ”Narration in which the narrator’s reporting, reading (or interpreting), and/or regarding (or evaluating) are not in accord with the implied author’s” (Phelan 2005, 219).

Phelan kuitenkin laajentaa epäluotettavan kerronnan käsitettä tutkimuskysymysteni kannalta tärkeällä tavalla. Nimittäin siinä, missä monet aiemmat narratologit ovat pitäneet epäluotettavaa kerrontaa vain fiktiossa mahdollisena ominaisuutena, on se Phelanin mukaan mahdollista myös ei-fiktiossa, kuten omaelämäkerrallisessa kirjallisuudessa. Vastakkaisia näkökohtia havainnollistaakseen Phelan lainaa esimerkiksi Monika Fludernikia, joka kirjoittaa, että vain fiktiivisessä kerronnassa voidaan tavata aitoja epäluotettavuustapauksia (Fludernik 2001, 100; sit. Phelan 2005, 66). Dorrit Cohn taas havainnollistaa Phelanin lainaamassa katkelmassa sitä, miksi se, että tekijä ja kertoja todella ovat sama henkilö, tekee aidon epäluotettavuuden mahdottomaksi:

Though we often apply the term ‘unreliable’ to voices we regard as wrong-headed in nonfictional works (historical, journalistic, biographical, or autobiographical), the narrator of such works *is* the author, the author *is* the narrator so that we can not attribute to them a significance that differs from the one they explicitly proclaim. (Cohn 2000, 307; siteerattu teoksessa Phelan 2005, 66.)

Phelan itse on asiasta eri mieltä. Hän analysoi pitkästi Frank McCourtin muistelmateosta *Angela’s Ashes* (1996), jossa kirjailija on Phelanin mukaan rakentanut koko kerrontansa epäluotettavuuden perustalle ja sille, ettei hänen tekijänäänensä sisällä käytännössä lainkaan reflektiota. McCourtille muistelmakirjoittaminen ei ole suoraa kerrontaa tekijältä yleisölle, vaan paremminkin ”epäsuoruuden taidetta” (*art of indirection*). Hän ei lapsuudestaan kertoessaan käytä kertomisajankohdan eli kerronnan nykyhetken mukaista ääntä, vaan puhuu

lapsuudenaikaisen itsensä äänellä käyttäen yksikön ensimmäisen persoonan lisäksi vieläpä preesensia aikamuotona. Phelan arvioi, että Fludernik ja Cohn ovat määritelmissään tukeutuneet vain tavanomaiseen käsitykseen ei-fiktiivisestä kerronnasta, kun taas McCourtin kerronta on esimerkki epätavanomaisesta ei-fiktiosta. Samaan epätavanomaisen omaelämäkerran kategoriaan Phelan lukee esimerkiksi Dave Eggersin bestsellerin *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. (Phelan 2005, 67.)

Näyttää siis siltä, että omaelämäkertakin voi sisältää epäluotettavaa kerrontaa, jos (implisiittisen) tekijän ja kertojan välille luodaan – tekijän toimesta – tällainen ajallis-muodollinen välimatka. Per Krogh Hansen huomauttaa, että äänen antaminen kertojalle, joka jollain tavalla poikkeaa tekijästä, on kuitenkin esimerkiksi romaanikirjoittamisen puolella täysin tavanomainen fiktiivistämistekniikka (Hansen 2017, 50). Tämän perusteella onkin Hansenin (*ibid.*, 50–51) mukaan mahdollista lukea McCourtin ”muistelma-romaanin” pikemminkin autofiktio kuin omaelämäkerran genreen: se on Serge Doubrovskyn klassista autofiktio määritelmää mukaillen ”fiktiota todellisista asioista ja tapahtumista”. Hansen sitoo tällä tavoin ymmärretyn autofiktio myös Richard Walshin käsitykseen fiktiivisyydestä. Niin ikään retorisen kertomusteorian edustajaksi katsottu Walsh pitää nimittäin fiktiivisyyttä paremminkin retorisena kuin ontologisena kategoriana: ”Not that fictionality should be equated simply with ’fiction’, as a category or genre of narrative: it is a communicative strategy, and as such it is apparent on some scale within many nonfictional narratives” (Walsh 2007, 7).

Tämä on linjassa sen kanssa, miten itse hahmotan ”fiktio”-osan merkitystä autofiktio käsitteessä. Kuten pääluvussa 2 jo edellä esitin, en pidä fiktiota niinkään tekstin ontologiseen statukseen tai sen ei-referentiaalisuuteen viittaavana (vrt. Dorrit Cohnin [2006, 11–12] ajatus fiktion ymmärtämisestä ”erityisessä lajityypillisessä merkityksessään kaunokirjallisena ei-referentiaalisena kertovana tekstinä”). Käsitän sen pikemminkin kaunokirjallisena, romaanikirjallisuudesta tutuna kirjoittamisen tapana ja tiettyjen kommunikatiivisten tai retoristen keinojen käyttämisenä erilaisten vaikutelmien aikaansaamiseksi.

Tällaisista lähtökohdista Hansen lähtee myös analysoimaan Knausgårdin *Taisteluni*-teossarjaa ja sen kerrontaa. *Taisteluni* (julkaistu alkukielellä eli norjaksi nimellä *Min kamp* kuudessa

osassa vuosina 2009–2011 ja suomeksi vuosina 2011–2016) on yksi vähintäänkin Pohjoismaiden ellei koko Euroopan suurimmista kirjallisista tapauksista viimeisen vuosikymmenen ajalta, ja sen mainitsemista on nykyaikaisessa autofiktiokeskustelussa käytännössä vaikea välttää. Romaanisarja on eri aikatasoissa liikkuva, usein esseistiseen ilmaisuun ja sivupoluille harhautuva kertomus Knausgårdin omasta elämästä, aikuiseksi kasvamisesta, perheestään, isänsä kuolemasta ja niin edelleen. Knausgård kuvailee esimerkiksi vuosikymmenten takaisia asioita hyvin yksityiskohtaisella tarkkuudella.

Per Krogh Hansen (2017, 54) toteaaakin, että juuri yksityiskohtaisuus tekee ilmeiseksi sen, että kyseessä on menneisyyden fiktiivinen uudelleenluominen, sillä kukaan ei voi muistaa menneisyyttään niin kokonaisvaltaisesti kuin Knausgård näyttäisi tekevän. Tämän ilmeisen fiktiivisen elementin lisäksi todellinen omaelämäkerrallisuus on kuitenkin vahvasti läsnä, sillä Knausgård itse on kertonut kaiken olevan totta, ja kirjojen julkaisu poiki varsin tulistakin palautetta muun muassa Knausgårdin läheisiltä, joista oli tahtomattaan tullut *Taisteluni*-romaanisarjan henkilöitä siten, että vain muutamien nimet oli muutettu (ks. esim. Knausgårdin haastattelu lähteestä Hughes 2014).

Hansen kiinnittää huomiota siihen, että Knausgårdin kerronnassa vaihtelevat niin fokalisaatiot kuin aikamuodotkin: välillä perspektiivi on kertovan minän, välillä kokevan minän. Näiden erojen kautta syntyy Hansenin mukaan sen kaltaista epäluotettavuutta, jota Phelan arvioi McCourtin teoksessa. Kiinnostavampia ovat kuitenkin ne sisällölliset seikat, jotka herättävät kysymyksen tekijä-kertojan luotettavuudesta. Esimerkiksi Hansen nostaa otteen sarjan toisesta osasta, jossa Karl Ove ja hänen ystävänsä Geir toteavat olevansa yhtä mieltä siitä, että Karl Ovella on huono muisti. Tämä on täydellisessä ristiriidassa sen kanssa, että Knausgård kertoo lapsuudestaan hypertarkan yksityiskohtaisesti muistinsa varassa. Samassa keskustelussa ystävykset käyvät varsin ylevää keskustelua esimerkiksi kirjailijan kutsumuksesta ja sen hinnasta. Huomautus Karl Oven huonosta muistista herättää Hansenin mukaan kuitenkin lukijassa epäilyksen: onko koko dialogin tarkoitus vain asettaa tuskaa ja välirikkoja valinnoillaan aiheuttanut kirjailija parempaan valoon? Ja jos kerran kirjailija-kertojan muistikin on niin huono, voidaanko hänen kertomaansa ylipäätään luottaa? (Hansen 2017, 52.)

Hansenin mukaan juuri tällaiset toisiin ajatuksiin tulemiset koskien kertojan epäluotettavuutta ravistelevat käsitystämme siitä, että tekijä-kertojan oletetaan olevan vakaa ja toimivan linjassa tarinamaailman arvojen kanssa. Kuten Hansen toteaa, Knausgård – joko tietoisesti tai tiedostamatta – uhmaa tällaista käsitystä vakaasta tekijästä. (Hansen 2017, 53.) Näistä erinäisistä ristiriidoista herää laajemminkin kysymys Knausgårdin tekstin totuusarvosta; siitä, millaisen totuuden teksti pitää sisällään (olettaen, että pitää).

James Phelan kirjoittaa McCourtin teoksesta ja siinä kerrotun totuudellisuudesta huomion, jota voisi aivan yhtä hyvin soveltaa Knausgårdin kerrontaan. Phelanin mukaan McCourtin käyttämä kerrontatekniikka itsessään ilmaisee, ettei kerronta voi olla kirjaimellisesti totta kaikissa yksityiskohdissaan, mutta *subjektiivinen* totuus onkin muistelmille huomattavasti tärkeämpää kuin *kirjaimellinen* totuus. Hyvin nopeasti Phelan kuitenkin huomauttaa, että subjektiivisenkin totuuden täytyy jollain tavalla olla suhteessa asioihin, ihmisiin ja tapahtumiin, joilla on itsenäinen olemassaolo riippumatta omaelämäkerrallisen kirjoittajan havainnoinnista. (Phelan 2005, 73.) Samaan aikaan subjektiivisuus mahdollistaa nähdäkseni sen, että tekijä-kertojan oma näkökulma voi jollakin tavalla värittää kerrottua tai siitä tehtyjä tulkintoja, tuoda kerrontaan jonkinlaisia aste-eroja. Mielestäni tällainen käsitys totuudesta osuu hyvin yhteen Knausgårdin *Taisteluni*-romaanien lukemisesta syntyvän kokemuksen kanssa, ja sitä voisi soveltaa laajemminkin nimenomaan autofiktion genreen. On jopa vaikea nähdä, millä muulla tavalla omaelämäkerrallinen kirjallisuus voisi edes olla totta, sillä onhan siinä aina kyse jonkin ihmisen jossain elämäntilanteessa tekemästä *tulkinnasta* omasta elämästään ja suhteestaan siihen.

Samaan tapaan myös Per Krogh Hansen laajentaa omat Knausgårdia koskevat huomionsa koskemaan autofiktion genreä yleisemminkin. Hän toteaa, että ottamalla itselleen kaikki kolme roolia – teoksen tekijän, kertojan ja päähenkilön – ja väittämällä samalla, että tarinan maailma on yhteneväinen todellisuuden kanssa, Knausgårdin kerronta on lopulta tuomittu olemaan epäluotettavaa kerrontaa. Koska kertojan luotettavuus on riippuvainen totuuden kertomiseen kykenevästä perspektiivistä, fiktiivisestä totuudesta on mielekästä puhua: fiktiossa luodaan maailma tietystä näkökulmasta, jonka totuus on tekijän hallittavissa. *Todellinen* maailma sen sijaan ei tue vain yhtä totuutta, vaan totuus on aina neuvottelun ja rajanvedon kohteena. Kun Knausgård väittää kertovansa totuuden mutta tekee sen fiktiivisen

tekstin viitekehyksessä, hän ”pidättää” (*suspend*) totuuden neuvoteltavuuden. Näin hän törmää siihen, mitä Hansen kutsuu autofiktioin ydinparadoksiksi: kerrotun väittäminen todeksi avaa neuvottelun mahdollisuuden samalla, kun sen väittäminen fiktiiviseksi lukitsee kerrotun totuusarvon. Näin tekijän ja kertojan välinen jännite saa aikaan Knausgårdin epäluotettavuuden, ja Hansenin mukaan koko autofiktioin genreä tulee vähintäänkin epäillä tämänkaltaisesta ulkotekstuaalisesta epäluotettavuudesta (*extratextual unreliability*). (Hansen 2017, 55.)

Lieneekin paikallaan palata James Phelanin (Wayne Boothilta ”periytyvään”) käsitykseen epäluotettavasta kerronnasta kerrontana, jonka arvot eivät ole yhteneväiset teoksen tai sen implisiittisen tekijän arvojen kanssa. Hansenin (2017, 56) toteaa, että Knausgårdin romaaneista löydettävä autofiktiivinen tekijään liittyvä epäluotettavuus (*autofictional authorial unreliability*) putoaa selkeästi tämän määritelmän ulkopuolelle. Tämä osoittaa lähinnä sen, että kertomuksetutkimuksessa käytetty epäluotettavuuden käsite kaipaa laajentamista, jos sitä halutaan käyttää nykyään varsin suosituksi kaunokirjallisuuden genreksi nousseen autofiktioin analysointiin.

Tekijän, kertojan ja päähenkilön identtisyys (ja samaan aikaan toisaalta niiden ei-identtisyys, esimerkiksi ajallinen poikkeavuus toisistaan) sotkee siis selkeäksi miellettyä kuviota huomattavasti. Ei ehkä olisi edes liian pitkälle menemistä sanoa Hansenin ajattelua hyödyntäen, että tämän kompleksisen kolmion vuoksi jokainen omasta elämästään kertova ihminen on jossakin määrin tuomittu olemaan kerronnassaan epäluotettava. Samalla tästä elämän kerronnasta tulee lukijan näkökulmasta kiinnostavaa juuri siksi, että epäluotettavuus on Hansenin tapaan käsitettynä ainoa vaihtoehto, eikä tuo epäluotettavuus (ainakaan useimmissa tapauksissa) ole millään tavoin pahantahtoista. Tämä epäluotettavuuteen tuomittu status lähes paradoksaalisella tavalla näyttää siis mahdollistavan sen, että lukija nimenomaan pystyy luottamaan kertojaan, koska lukija itse – yksinkertaisesti olemalla ihminen – kykenee samaistumaan tähän epäluotettavuuteen, joka omasta elämästä kertomiseen liittyy.

3.2. Bret Easton Ellis vai ”Bret Easton Ellis”? *Lunar Parkin* autofiktiivinen hämmennys

Yhdysvaltalaiskirjailija Bret Easton Ellisin romaanin *Lunar Park* (2006 [2005]; *LP*¹⁴) kertoja – kirjailija nimeltä ”Bret Easton Ellis”¹⁵ – liikkuu mielenkiintoisilla tavoilla fiktion ja ei-fiktion ja sen myötä luotettavuuden ja epäluotettavuuden rajoilla. Kuten Henrik Skov Nielsen (2011, 130) toteaa, *Lunar Park* problematisoi rajalinjat niin tekijän ja kertojan kuin fiktion ja ei-fiktionkin välillä. Tässä alaluvussa käsitellenkin *Lunar Parkia* ja teen siitä omia huomioitani osin Nielsenin analyysiin tukeutuen.

Lunar Park on tässä tutkielmassa käsitellyistä teoksista selkeimmin fiktiivisiä elementtejä sisältävä teos. Sen minäkertoja-päähenkilö on kyllä nimeltään Bret Easton Ellis, ja kirja alkaakin kolmikymmensivuisella selostuksella hänen siihenastisesta kirjallisesta urastaan: kuinka hän kirjoitti romaanit *Less Than Zero* (1985), *Glamorama* (1998) ja *American Psycho* (1991) – jotka tietenkin ovat todellisen Ellisin kirjoittamia teoksia. Kaikki historialliset yksityiskohdat eivät kuitenkaan alun pitäenkään täsmää: kirjailija on väitetysti käynyt yliopistoa ”Camden Collegessa” New Hampshirissa (*LP*, 6). Todellisuudessa kyseistä yliopistoa ei ole reaali maailmassa olemassakaan, vaan todellinen Ellis on käynyt Bennington Collegea. Camden on fiktiivinen yliopisto, joka itse asiassa mainitaan tai toimii tapahtumapaikkana liki kaikissa Ellisin aiemmissa romaaneissa.¹⁶ Jo yksin tämä seikka tekstin alkuvaiheilla riittää erottamaan todellisen Bret Easton Ellisin ja *Lunar Parkissa* esiintyvän ”Bret Easton Ellisin”.

Fiktiivinen yliopisto on kuitenkin vielä pientä verrattuna moniin muihin reaalisen Ellisin elämästä poikkeaviin elementteihin, joita Bretin elämään *Lunar Parkissa* kuuluu. Hänellä on muun muassa täysin fiktiivinen vaimo Jayne Dennis, jolla on kuusivuotias tytär Sarah sekä

¹⁴ Viitataan teokseen viitteissä lyhenteellä *LP*. Käytän alkukielistä painosta. Teos on myös suomennettu heti ilmestymisvuonnaan.

¹⁵ Noudatan perinteistä käytäntöä, jossa teoksessa esiintyvään, kirjailijan kanssa samannimiseen selkeästi fiktiiviseen hahmoon viitattaessa käytetään lainausmerkkejä, jotta viittaukset kirjailijaan ja hahmoon erottuvat toisistaan. Toinen tapa, jota myös tulen käyttämään, on puhua hahmosta etunimellä (Bret) ja todellisesta kirjailijasta sukunimellä (Ellis).

¹⁶ Kuriositeettina todettakoon, että Camden College -niminen yliopisto esiintyy myös Jill Eisenstadtin ja Jonathan Lethemin romaaneissa, ja sille on jopa oma Wikipedia-sivunsa otsikolla ”Camden College (fictional college)”: [https://en.wikipedia.org/wiki/Camden_College_\(fictional_college\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Camden_College_(fictional_college)).

Bretin kanssa yhteinen poika, 11-vuotias Robby. Suorastaan yliluonnolliselle (tai vaihtoehtoisesti hallusinatiiviselle) ei-reaalisuuden tasolle taas menevät erilaiset haamut ja demonit, jotka ilmestyvät vainoamaan Bretiä. Yksi ottaa esimerkiksi Patrick Batemanin – Ellisin menestyneimmän romaanin, *American Psychon* – päähenkilön hahmon. Näin *Lunar Park* vastaa siis nimenomaisesti esimerkiksi Marjorie Worthingtonin (2018) käsitystä autofiktiosta: teoksen reaalista tekijää ja siinä esiintyvää päähenkilö-kertojaa kyllä sitoo yhteen sama nimi ja tietyt elämäkerralliset seikat, mutta samalla kyseiseen hahmoon ja koko teoksen kokonaisuuteen sisältyy selkeästi fiktiivisiä piirteitä. Teoksen lukeminen vaatii lukijalta jatkuvaa tasapainottelua fiktion ja ei-fiktion lukutapojen rajalla.

Henrik Skov Nielsen kiinnittää huomiota siihen, että Ellisin kuvaukset itsestään niin hänen romaaneissaan kuin niiden ulkopuolellakin, esimerkiksi haastatteluissa, ovat lähes aina tavalla tai toisella ristiriitaisia. Esimerkiksi seksuaalisen suuntautumisensa suhteen Ellis on pitkään antanut moninaisia lausuntoja. Hän on esimerkiksi luonnehtinut seksuaalisuuttaan ”julistamattomaksi” (*undeclared*) ja pelännyt, että identifioituminen homo-, hetero- tai biseksuaaliksi ohjaisi liikaa hänen teoksistaan tehtävää tulkintaa. *Lunar Parkissa* Ellis kirjoittaa ”Bretin” osaksi heteroseksuaalista perhettä, ja samalla teos on omistettu Michael Wade Kaplanille, Ellisin pitkäaikaiselle miespuoliselle kumppanille, joka kuoli nuorena vuotta ennen *Lunar Parkin* julkaisua. Lisäksi Ellisiä on ensimmäisen romaaninsa julkaisusta lähtien vertailtu teostensa henkilöhahmoihin, ja niiden on todettu muistuttavan häntä itseään. Häntä on luonnehdittu suostuttelun ja sitaattien taitajaksi, puhujaksi, joka saa kuuntelijat uskomaan häntä, vaikka hän ei sanoisi mitään. Nielsenin mukaan Ellis onnistuu väistelemään helppoa kategorisointia jopa niin pitkälle, että hän näyttää ikään kuin katoavan. (Nielsen 2011, 131–133.)

Todellisen Ellisin ymmärtäminen onkin tässä mielessä Nielsenin (*ibid.*, 133) mukaan olennaista myös *Lunar Parkin* ymmärtämisen kannalta. Kuten edellä on jo käynyt ilmi, teos sisältää yhtäältä elementtejä, jotka ovat täysin yhteneväisiä todellisen maailman kanssa ja toisaalta asioita, joiden fiktiivisyydestä ei jää minkäänlaista epäilyä. Fiktion ja todellisuuden maailmat myös sekoittuvat teoksessa mielenkiintoisilla tavoilla. Bret esimerkiksi näkee kotonaan järjestämässään juhlassa jonkun pukeutuneena Patrick Batemaniksi (*LP*, 55) eli *American Psychon* päähenkilöksi. Sama mies, nimeltään Clayton, ilmestyy myöhemmin myös

yliopistolle, jossa Bret opettaa, pyytäkseen tältä nimikirjoituksen omaan *American Psycho* -painokseensa (LP, 114). Myöhemmin eräs etsiväksi esittäytyvä mies nimeltä Donald Kimball ottaa Bretiin yhteyttä kertoakseen tälle, että joku näyttää kopioivan Patrick Batemanin *American Psychossa* tekemiä murhia ja muita väkivallantekoja (LP, 171–188). Kohtauksessa käydään myös mielenkiintoista pohdintaa siitä, voisiko fiktiivinen romaani vaikuttaa todellisuuteen saamalla aikaan murhia. Bret ei siihen usko: ”I thought the idea was laughable — that there was no one as insane and vicious as this fictional character [Patrick Bateman] out there in the real world.” (LP, 182.) Fiktiivisiin hahmoihin (erotettuina todellisista henkilöistä) viitataan vielä lähes huvittavallakin tavalla, kun etsivä Kimball kysyy todellisen kirjailija Bret Easton Ellisin mukaan nimetyltä ja tätä monin tavoin muistuttavalta fiktiiviseltä ”Bret Easton Ellisiltä”, ettei tämä kai sentään ole fiktiivinen hahmo: ””You’re not a fictional character, are you, mr. Ellis?”” (LP, 185.)

Kysymys jää itse teoksessa tietenkin vastaamatta. Hypoteettinen vastaus Kimballin kysymykseen voisi kuitenkin olla muotoa ”kyllä ja ei”. Kirjan ”Bret Easton Ellis” sekä on että ei ole fiktiivinen hahmo. Käyttökelpoisena voisikin tässä yhteydessä pitää luvussa 2.2.2 esittelemääni Nielsenin, Phelanin ja Walshin (2015) ajatusta fiktiivisyydestä asteittaisena ilmiönä pikemmin kuin jyrkkänä joko–tai-ajanvetona. Nielsenin mukaan *Lunar Park* on aito yhteentörmäys fiktiivisen ja ei-fiktiivisen välillä. Teos solmii lukijan kanssa (lejeunelaisittain muotoiltuna) kaksi erillistä ”sopimusta”. Ensimmäinen sopimus pyytää lukijaa käyttämään *Lunar Parkin* sisältämää tietoa tämän etsiessä totuutta siitä, mitä konkreettisesti kirjan ulkopuolisessa todellisuudessa on todella tapahtunut. Toinen taas pyytää lukijaa suhtautumaan teokseen ikään kuin sen pyrkimys olisi luoda ei-referentiaalinen fiktiivinen maailma. Lukijan odotetaan sitoutuvan molempiin lukutapoihin yhtä aikaa. (Nielsen 2011, 134.) Voisi siis todeta, että lukija eräässä mielessä liukuu fiktiivisyyden kirjolla jatkuvasti eri suuntiin *Lunar Parkin* kaltaista teosta lukiessaan. Nielsen viittaa myös Susan S. Lanseriin, joka on esseessään ”The ’I’ of the Beholder” todennut, että lukijat luovat varsin usein ainakin jonkinasteisen yhteyden tekijän ja minämuotoisen kertojan välille jopa tavanomaisessa, ei-referentiaalisessa fiktiossa (Lanser 2005, 207). Kuten olemme saaneet huomata, autofiktion liikehdintä referentiaalisuuden ja ei-referentiaalisuuden välillä tuo oman lisäkierteensä tekijän ja kertojan väliseen rajankäyntiin sekä lukijan näistä rooleista tekemiin tulkintoihin ja roolien välisiin yhteyksiin.

3.3. Autofiktio genrekehystyksenä

Retorinen kertomusteoria on osaltaan syntynyt kirjallisuudentutkijoiden kriittisestä suhtautumisesta erityisesti uuskritiikin ja klassisen narratologian ihanteisiin. Uuskritiikki esimerkiksi painotti *tekstiä itsessään* ja uskoi sen sisällyttävän itseensä kaikki sen merkitykset. Nämä merkitykset lukija (tai paremminkin harjaantunut kirjallisuustieteilijä) pystyy sitten saamaan esiin tarkalla tekstianalyttisellä lukutavalla eli lähilukemisella (*close reading*). Tekstiä pidetään tässä lukutavassa puhtaana itsenäisenä yksikkönä, jota ei saa ”liata” tai ”saastuttaa” tekstin ulkopuolisella aineksella, kuten tekijän intentioiden eli pyrkimysten tai tekstin julkaisukontekstin ja sen ympärillä käydyn keskustelun analysoinnilla (ks. esim. Booth 1983, 94–99).

Wayne C. Booth ja hänen seuraajansa, siis retoriset kertomusteoreetikot, puolestaan käänsivät katseensa juuri siihen, mitä uuskritiikki piti saastuttavana. Booth halusi puolustaa tekijän käyttämää retoriikkaa ja hänen eettisiä intentioitaan. Boothin näkemyksessä teksti ei ole itsensä sisään käpertynyt kokonaisuus, vaan auki suhteessa itsensä ulkopuoliseen maailmaan, johon sen on mahdollista myös viitata. Tekijä persoonineen ja pyrkimyksineen ei ole tällöin teoksen ulkopuolelle rajattava tai sinne vetäytynyt objektiiviseksi ymmärretty taustapreesenssi, vaan aivan päinvastoin tekstin ymmärtämisen ja tulkitsemisen kannalta keskeinen elementti.

Tekstin avoin suhde maailmaan tarkoittaa paitsi sitä, että teksti voi viitata itsensä ulkopuolelle, myös sitä, että tekstin ulkopuolinen maailma voi vaikuttaa tekstiin. Tästä syystä haluan käsitellä lyhyesti myös hollantilaisen Liesbeth Korthals Altesin kirjassaan *Ethos and Narrative Interpretation* (2014) esittämää teoriaa niin sanotun genrekehystyksen (*generic framing*) merkityksestä. Uskon nimittäin, että autofiktion ja muun omaelämäkerrallisen kirjallisuuden kohdalla teosten genren mainitseminen teoksista käytävässä keskustelussa on erityisen merkityksellistä, koska se vie ajatuksemme siihen, että kirjalla on yhteys kirjailijan todelliseen elämään.

Korthals Altesin kertomusteoreettista ajattelua valottaa hyvin tämä esimerkki tavasta, jolla hän lähestyy fiktiota ja sitä koskevaa keskustelua. Hän viittaa David Gormanin jaotteluun semanttisesta ja pragmaattisesta lähestymistavasta. Semantikot ovat kiinnostuneita lähinnä fiktiivisten hahmojen ja lauseiden ontologisesta statuksesta, kun taas pragmatistit keskittyvät

fiktio tuottamiseen ja vastaanottoon, siihen liittyviin intentioihin ja konventioihin sekä sen sosiaaliseen funktioon. (Gorman 2005, 164–65; sit. Korthals Altes 2014, 112.) Korthals Altes toteaa olevansa kiinnostunut fiktiivisyydestä kehystyksenä nimenomaan pragmaattisesta näkökulmasta, ja esittääkin siitä käsin tukun olennaisia kysymyksiä ja huomioita:

What does it entail to frame a text or a practice as fiction or nonfiction? What happens when, alongside and in competition with the fiction frame, alternative framings seem called for? Together with more specific generic framings and, of course, readers' reading strategies, classifying a work as fiction determines to a great extent which interpretive and evaluative regimes are considered adequate, what kind of communication contract would apply, what weight a reader assigns to authorial ethos, and which kinds of ethos constructions are likely. (Korthals Altes 2014, 112–113.)

Omanlaisensa haasteensa genrekehystykselle asettaa – tai on ainakin asettanut – lajiluokitusten jähmeys: teokset joudutaan usein luokittelemaan lajeihin, jotka viittaavat selkeästi fiktion (kuten ”romaani”) tai ei-fiktioon (kuten ”omaelämäkerta”). Henrik Skov Nielsen (2011, 133–134) kiinnittää asiaan huomiota Bret Easton Ellisin *Lunar Parkin* kohdalla todetessaan, että kirjan takakanteen on painettu luokitus ”fiction”, joka toisaalta vahvistaa sen aseman nimenomaan autofiktiona mutta joka toisaalta tuntuu reduktiiviselta suhteessa siihen, kuinka paljon todenmukaista tietoa teos sisältää. Myös Susan S. Lanser (2005, 206–207) toteaa, että omaelämäkerrallisissa teksteissä erottelu todellisen tekijän ja (mahdollisesti fiktiivisen) samannimisen kertoja-henkilöhahmon välillä vaatii jotakin teoksen ulkopuolista tietoa. Tämä tieto tulee usein epämääräisessä ja satunnaisessakin muodossa, kuten kirjakaupan hyllyn yläpuolella olevasta kyltistä, lehden sisällysluettelosta tai kirjan kansiliepeeseen kirjatusta sitaatista (*ibid.*). Voisi tosin kysyä, onko autofiktio nousu kirjallisuuden genrenä aiheuttanut muutoksia lajiluokituksiin: olisiko esimerkiksi *Lunar Park* esillä eri tavalla ja erilaisesti kehystettynä vuonna 2020 kuin se oli vuonna 2005?

Jos autofiktioksi mielletty teos pitää sijoittaa jompaankumpaan kategoriaan, se voitaneen käytännössä sijoittaa kumpaan tahansa, koska se liikkuu fiktion ja ei-fiktio rajoilla. Tämä rajankäynti on olennaista kaiken omaelämäkerrallisen kirjoittamisen mutta aivan erityisesti autofiktio kohdalla. Juuri tämä asettuminen fiktioksi luokitellun kirjallisuuden ja omaelämäkerran välille saa Korthals Altesin mukaan aikaan koko autofiktio genren suurimman kiinnostavuuden, nimittäin genreluokitteluun liittyvät epävarmuudet, jotka

muuttuvat laajemminkin epävarmuuksiksi koskien autofiktiivisten teosten ideaa ja sitä, miten niitä voisi tulkita ja arvottaa (Korthals Altes 2014, 191).

Korthals Altes päätyykin tekemään samankaltaisen huomion kuin Per Krogh Hansen edellä esittelemässäni analyysissään knausgårdilaisesta autofiktiosta. Korthals Altesin mukaan autofiktio nimittäin yhtäältä vetää omaelämäkerrallisen kirjoittamisen muotona vääjäämättä huomiota positiiviseen suhteeseen kirjoittamisen ja kirjailijan ”todellisen” kokemuksen välillä. Toisaalta fiktiona sen saatetaan odottaa jollain tavalla erottavan itsensä tekijästään ja tämän elämäkerrallisesta kontekstista tavalla, joka aktivoi kirjallisemman tai esteettisemmän lukemisen tavan. Autofiktion tapa sotkea näitä kahta kirjoittamisen tapaa ja niihin liittyviä odotuksia toisiinsa ”panee lukijan töihin”. (Korthals Altes 2014, 192.) Tällä tavoin genre hyvin konkreettisella, jopa etymologisella tavalla siis muovaa lukijan odotuksia lukijan tarttuessa autofiktioksi luokiteltavaan teokseen.

Näitä kolmea retorisen kertomusteorian näkökulmaa autofiktioon – Hansenin esittelemää epäluotettavan kertojan mahdollisuutta, Nielsenin analyysia *Lunar Parkista* sekä Korthals Altesin genrekehystä – näyttää yhdistävän jo edellä toteamani käsitys autofiktion hybridimäisestä luonteesta: siihen sisältyy sekä *autós* eli itse ja *fictio*, fiktio. Määritelmällisestikin se siis sijoittuu yhtäältä omaelämäkerran sekä romaanin genrejen väliin, toden ja fiktiivisen välimaastoon. Kuten Per Krogh Hansen (2017, 49) toteaa: sen sijaan, että autofiktio jollakin selkeällä tavalla erottaisi fiktion ja toden toisistaan, se päinvastoin jopa radikaalilla tavalla hämärtää tätä rajaa. Korthals Altesin kanssa olen yhtä mieltä siitä, että tästä hämäryydestä juuri kumpuaa autofiktion kiinnostavuus. Siksi sen tutkimisessa ja käsitteen tai genren määrittelemisessäkin on otettava huomioon nämä kaksi eri maailmaa, fiktiivinen ja tosi. Samalla on muistettava Richard Walshin (2007) hengessä, että fiktiivisyys ei ole pelkästään ontologinen vaan myös retorinen, kommunikatiivinen kategoria.

Näyttää siis vahvasti siltä, että myös moderni retorinen kertomusteoria omalta osaltaan tukee käsitystä autofiktiosta rajoja hämärtävänä, monitulkintaisena lajina. Tältä osin retorisen kertomusteorian voi siis katsoa olevan linjassa pääluvussa 2 esittelemäni autofiktiokäsityksen kanssa: se on avoin laji, joka liikkuu fiktion ja ei-fiktion välisellä kirjolla vapaasti, paikoin jopa häikäilemättömästi. Kuten Henrik Skov Nielsen (2011, 131) asian muotoilee, autofiktio

häiritsee klassisen narratologian (kertomusteorian) ja strukturalismin traditiota, jossa kertojan ja tekijän välinen suhde on toiminut eräänlaisena kulmakivenä fiktion ja ei-fiktion erottelamisessa toisistaan. Klassisen narratologian kehittelystä alkunsa saanutta, tässä pääluvussa käsiteltyä retorista kertomusteoriaa voi pitää myös autofiktion kanssa hyvin yhteen sopivana teoreettisena suuntauksena siinä mielessä, että se kääntää katseen rohkeasti tekijään ja uskaltaa hahmotella yhteyttä tekijän ja kertojan välillä. Tekijä onkin autofiktiivisten teosten tulkinnan kannalta lähtökohtaisesti keskeinen elementti, sillä hän on lähes aina tavalla tai toisella edustettuna omalla nimellään itse tekstissä.

Siksi on sopivaa lähteä seuraavaksi käsittelemään tekijän ja tekijyyden merkitystä autofiktiolle. Tulemme näkemään, miten autofiktio osoittaa, että väitteet tekijän kuolemasta saattavat hyvinkin olla ennenaikaisia tai liioiteltuja. On mahdollista jopa hahmottaa autofiktiota reaktiona tähän jälkistrukturalistiseen julistukseen.

4. RUUMIILLINEN TEKIJÄ TEKSTISSÄ: MAGGIE NELSONIN *THE ARGONAUTS*

Kuten minkään muunkaan kirjallisen genren, ei autofiktionkaan kehitys tapahdu tyhjiössä, vaan suhteessa muihin kirjallisiin ja yhteiskunnallisiin ilmiöihin. Siksi koen tärkeäksi tulkita autofiktiota ja sen sisarlajia autoteoriaa laajemmassa kirjallisuushistoriallisessa ja osin yhteiskunnallisessakin kontekstissa. Niinpä käsitelen tässä ja seuraavassa pääluvussa kahta kirjallisuustieteellistä kysymystä ja niiden suhdetta autofiktioon. Tässä pääluvussa (4) keskiöön nousee tekijyys ja sitä koskeva keskustelu, pääluvussa 5 taas sukupuolen merkitys autofiktioille ja sen vastaanottamiselle. Tekijyyden ja sukupuolen näkökulmia autofiktioon tarkastelemalla pyrin kontekstoimaan autofiktiota ja muuta omaelämäkerrallista kirjoittamista tavoilla, jotka tuottavat lisää tietoa laajempaa kirjallisuushistoriallista jatkumoa. Tekijyys ja sukupuoli toki omalta osaltaan liittyvät myös toisiinsa, sillä autofiktiossa hahmona ja kertojana esillä oleva tekijä (tai tekijän representaatio) on ruumiillinen ja sosiaalisesti määräytynyt olento (tai representaatio sellaisesta). Siksi tekijän ja hänen ominaisuuksiensa ymmärtäminen on autofiktiossa olennaista.

Tämä pääluku on jaettu kahteen alalukuun. Alaluvussa 4.1. pohdin Marjorie Worthingtonin näkemystä, jonka mukaan tekijän asemaa vääjäämättä korostava autofiktio on vastaus jälkistrukturalististen ajattelijoiden väitteisiin tekijän kuolemasta. Esittelen väitteen historiaa ja Worthingtonin käsitystä siitä, miten tämä kirjallisuustieteellinen kaari on vaikuttanut autofiktion kehitykseen. Tähän teoreettisempaan osuuteen analysoitavaksi teokseksi sopii nähdäkseni hyvin yhdysvaltalaisen Maggie Nelsonin *The Argonauts*, jota käsitelen luvussa 4.2. Nelson yhdistelee kehollisuuteen ja seksuaalisuuteen liittyvää selkeän omaelämäkerrallista kerrontaa feminististen ja jälkistrukturalististen ajattelijoiden pohtimiseen. Yhdistämällä varsin konkreettisten, omaa itseään koskevien asioiden kuvaamisen abstrakteiksi mielletäviin teorioihin hän tekee näkyväksi niin kaunokirjallisen kuin teoreettisenkin tekstin takana piilevän *tekijän*. Nelsonin tapauksessa autofiktion sijaan kuvaavampi termi voisi tosin olla autoteoria, jota hän on itsekin *The Argonauts* -teoksesta käyttänyt. Käsitelenkin luvussa myös tähän genreen liitettyjä näkemyksiä.

4.1. Tekijä on kuollut – vai onko sittenkään?

The postmodernist slogan, successor to modernism's "Exit Author," is "the Death of the Author". (McHale 1987, 199.)

Marjorie Worthington kontekstoi teoksessaan *The Story of "Me": Contemporary American Autofiction* (2018) autofiktiokehitystä ja suosiota varsinkin angloamerikkalaisessa kontekstissa lukuisilla mielenkiintoisilla tavoilla. Yksi hänen hypoteeseistaan on, että tekijän asemaa korostava autofiktio on ainakin jossain määrin vastareaktiota jälkistrukturalistiseen väitteeseen tekijän kuolemasta. Tätä kehitystä ymmärtääkseen on käytävä lyhyesti läpi kirjallisuustieteen historiaa uskriittisestä lähtien. Seurailen tässä luvussa Worthingtonin esitystä aiheesta viitaten kuitenkin alkuperäislähteisiin aina, kun mahdollista.

Suhtautuminen kirjailijaan eli tekijään (eng. *author*) muuttui olennaisesti 1920-luvulta alkaen uskriittikin myötä. Erityisesti Yhdysvalloissa modernismin aikaan ja välittömästi sen jälkeen vallinnut suuntaus pyrki häivyttämään tekijän kirjallisten teosten analyttisestä arvioinnista (Worthington 2018, 62). Vaikutusvaltaisimpiin teksteihin lukeutuu William K. Wimsattin ja Monroe C. Beardsleyn essee "The Intentional Fallacy" vuodelta 1946. Heidän keskeinen ajatuksensa on, että "kirjailijan ennakkosuunnitelma tai intentio ei ole toivottava eikä edes yleensä saatavilla oleva kriteeri, jonka mukaan voisi arvostella sanataideteoksen onnistumista" (Wimsatt & Beardsley 1971, 53). Tiivistäen voisi sanoa, että uskriittisessä kirjallisuudentutkimuksessa ja teosten tulkinnassa tavoitteena oli keskittyä vain itse tekstiin ja sen sisältämiin elementteihin. Kaikki tekstin ulkopuolelle jäävä, kuten tekijän tekstilleen aikomat merkitykset tai tekijän elämäkerta, oli syytä jättää myös tulkinnan ulkopuolelle. Nämä ideat olivat oman aikansa kirjallisuudentutkimuksessa hyvin vaikutusvaltaisia.

Jonkinasteisen kunnianpalautuksen tekijä sai, kun yhdysvaltalainen Wayne C. Booth toi kirjallisuustieteelliseen keskusteluun sisäistekijän tai implisiittisen tekijän (eng. *implied author*) käsitteen teoksessaan *The Rhetoric of Fiction* vuonna 1961 (Booth 1983). Boothin sisäistekijäkäsitetä esittelinkin jo edellä luvussa 3.1. Worthington (2018, 63) kiinnittää kuitenkin huomiota siihen, ettei Boothin sisäistekijäkään viittaa verta ja lihaa olevaan kirjailijaan teoksen takana vaan jonkinlaiseen konstruktion tai oletukseen. Tekijyyden käsitteen purkaminen jatkui Worthingtonin mukaan 1960-luvun lopulla, kun Roland

Barthes'n essee tekijän kuolemasta julkaistiin englanniksi vuonna 1967 ja ranskaksi vuonna 1968 (suom. Barthes 1993). Barthesin väite on, ettei kirjailija ole luomansa tekstin merkitysten lähde tai niiden määrittelijä. Ne moninaiset kirjoitukset ja merkitykset, joista teksti koostuu, kirjautuvat lukijan – eivät kirjoittajan – muodostamaan ”avaruuteen”, ja siksi ”Kirjailijan kuolema on lukijan syntymän väistämätön hinta” (Barthes 1993, 117).

Vuonna 1969 taas Michel Foucault piti luennon otsikolla ”Qu'est-ce qu'un auteur?” (suom. ”Mikä tekijä on?”, Foucault 2016). Luento on joidenkin arvioiden mukaan vastaus Barthesin esseeseen (Worthington 2018, 64). Siinä Foucault toteaa, että vaikka ”tyhjää väitettä tekijän katoamisesta” toistetaan (Foucault 2016, 451), näyttää kuitenkin selvältä, että tekijän nimellä on kirjallisten teosten tulkinnassa jonkinlainen funktio: ”se luokittelee, sen avulla voidaan yhdistää joukko tekstejä omaksi ryhmäkseen, rajata ne ja sulkea näin toiset ulkopuolelle ja asettaa ryhmät vastakkain” (*ibid.*, 453). Kun jollekin diskurssille – esimerkiksi kirjalliselle teokselle tai teosjoukolle – nimetään tekijä, se tarkoittaa, että kyseinen diskurssi edellyttää tietynlaista vastaanottoa ja tietynlaista asemaa kulttuurissa (*ibid.*). Foucault toteaa, että kulttuurissamme joihinkin teksteihin näyttää liittyvän *tekijäfunktio* (*ibid.*), vaikka tekijä perinteisessä merkityksessään olisikin julistettu kuolleeksi (vrt. Barthes).

Tekijäfunktion käsitteessä näyttäisi olevan jotakin samaa kuin Wayne C. Boothin implisiittisen tekijän käsitteessä. Vaikka kumpikin sisältää sanan ’tekijä’, ne viittaavat kuitenkin jonkinlaiseen kulttuuriseen ja/tai lukijan mielessä (lukijoiden mielissä) syntyvään konstruktion. Täten myös Foucault – vaikka saattaakin implisiittisesti kritisoida joitakin Barthesin väitteitä – tulee Barthesin tavoin vastustaneeksi ajatusta siitä, että itse ihmistekijä, varsinainen olento teoksen takana, olisi auktoriteetti teoksensa merkitysten antajana tai määrittäjänä. Tätä tekijän kuolemalla tarkoitetaan: ei tietenkään tekijän konkreettista kuolemaa, vaan sitä, että auktoriteettiin perustuva käsitys tekijästä menettää entisen merkityksensä ja tällä tavoin ”kuolee” (Heikkilä 2016, 426).

Kuten Worthington (2018, 64) toteaa, ajatuksella tekijän kuolemasta on ollut ja on yhä pitkälle ulottuva vaikutus postmoderniin kirjallisuuteen. Yksi näistä vaikutuksista on ”autofiktiivinen impulssi”, joka voidaan Worthingtonin mukaan nähdä vastauksena poststrukturalististen teorioiden aikaansaamaan tekijän merkityksen heikentämiseen (*ibid.*,

65). Worthingtonin keskeinen ajatus on, että autofiktioiden tekijä-henkilöt kapinoivat omaa väitettyä kuolemaansa vastaan osoittamalla teoksissaan tekijyytensä valtaa esimerkiksi luomalla nimenomaan autofiktiivisiä henkilöitä tai johtamalla lukijoita harhaan. Niinpä tekijän kuolema toimii katalyyttina postmodernin ajan itsetietoiselle (auto)fiktioille: kulttuurisessa maisemassa, jossa tekijyyden merkitys surkastuu, fiktiivisen hahmon muotoon puettu versio tekijästä on yksi tapa yrittää pönkittää tekijän auktoriteettia. (Worthington 2018, 66.)

On syytä muistaa, että Worthingtonille autofiktio tarkoittaa selkeämmin fiktiivisiä, romaaninkaltaisia teoksia, joissa tekijän ja kertoja-päähenkilön (tai joissakin tapauksissa jopa sivuhenkilön, joka ei ole kertoja) välillä on onomastinen eli nimeen perustuva yhteys ja joissa tekijä voi leikitellä referentiaalisen ja ei-referentiaalisen rajoilla, muunnella faktoja ja asettaa kertoja-päähenkilön selkeästi fiktiivisiin tilanteisiin (ks. luku 2.3.). Niinpä hänen esimerkkinsäkin ovat tämänkaltaisista teoksista: hän mainitsee muun muassa Martin Amisin *Money*-romaanin, Paul Austerin New York -trilogiaan kuuluvan *City of Glassin*, Philip Rothin romaanin *Operation Shylock* sekä metafiktiostaan tunnetun John Barthin teoksen *Coming Soon!!!* (Worthington 2018, 66.) Esimerkiksi Paul Austerin ja Philip Rothin mainituissa teoksissa seikkailevat hahmot ”Paul Auster” ja ”Philip Roth”, joiden elämäntapahtumissa on yhteyksiä Paul Austerin ja Philip Rothin elämäntapahtumiin. Tällöin syntyy houkutus vetää yhtäläisyysmerkki henkilöhahmon ja tekijän välille. Toisaalta hahmot ovat osallisia tapahtumiin, jotka ovat niin erikoisia, että ne ovat selvästi fiktiivisiä, jolloin yhteys hahmon ja tekijän välillä hämärtyy. Tämänkaltaiset tekstit viittaavat Worthingtonin mukaan suoraan tekijän läsnäoloon ja tämän valtaan niin tekstin sisällä kuin sen ulkopuolellakin. (*Ibid.*)

Pidän Worthingtonin näkemystä vähintäänkin mielenkiintoisena. Se asettaa autofiktion osaksi laajempaa kirjallisuuden jatkumoa ja tekijän aseman muutosta. Tuntuu intuitiivisesti uskottavalta, että tekijän väitetyllä kuolemalla ja sillä, miten autofiktio kiinnittää huomion takaisin tekijään, on jonkinlainen yhteys. Toisaalta on otettava huomioon, että tekijätutkimuskin on taas tällä vuosituhanella nostanut päätään (ks. esim. Bennett 2005, Lahdelma 2008, Kurikka & Pynttari 2006). Siinä tekijyydestä ei kuitenkaan olla kiinnostuneita niinkään yksittäisen luovan subjektin merkityksessä vaan paremminkin ”eräänlaisena laajennettuna tekijyytenä, jossa tähdentyvät tekijyyden yhteiskunnalliset ja

yhteisölliset ulottuvuudet” (Lahdelma 2008, 191). Tekijän erillisyyden korostamisen sijasta onkin alettu kiinnittää huomiota siihen, että kirjalliset tekijät ovat aina osa jotakin tulkinnallista yhteisöä, jonka tulkinnat voivat vaikuttaa heihin, tiesivätpä he sitä tai eivät (*ibid.*).

Väitän, että useimpien autofiktion tai sitä läheltä liippaavien lajien piiriin kuuluvien teosten kirjoittajat ovat hyvinkin tietoisia asemastaan kirjoittajina ja tekijöinä. Monissa teoksissa myös eksplisiittisesti kirjoitetaan nimenomaan kirjoittamisesta ja kirjailijan työstä, jolloin tekstiä voi pitää tapana reflektoida omaa tekijyyttään ja kirjailijuuttaan.

Näin tapahtuu myös Maggie Nelsonin teoksessa *The Argonauts* (2015). Teoksen yhteydessä käytetään harvemmin lajimääritelmää ”autofiktio”, sillä se ei muodoltaan varsinaisesti muistuta fiktion maailmasta tuttuja lajeja, kuten romaania. Esimerkiksi Marjorie Worthington tuskin kutsuisi teosta autofiktioksi, koska hänen määritelmässään fiktio-osan painotus (nimenomaan sanan ei-referentiaalista tarkoittavassa merkityksessä) on niin vahva. *The Argonautsia* on pidetty jonkinlaisena genererajona sekoittavana muistelmana. Sisällöltään se on selkeästi ei-fiktiivinen ja kertoo Nelsonin todellisesta elämästä. Koska Nelson ujuttaa mukaan lukuisia lainauksia esimerkiksi feministiteoreetikoilta ja filosofeilta ja hahmottaa samalla kirjoittamisessaan suhdetta näihin ajatuksiin, voisi osuvampi termi olla *autoteoria* (käsitteestä lyhyesti lisää seuraavassa alaluvussa).

Olen siis tietoinen siitä, että Nelsonin teos ei lukeudu erityisen selkeästi autofiktion genreen. Olen kuitenkin päättänyt ottaa sen yhdeksi tutkimuskohteistani, koska sen tarjoamat tavat kirjoittaa itsestä ja hahmottaa itsen suhdetta muuhun maailmaan ovat mielenkiintoisia ja tarjoavat siten hedelmällisiä näkökulmia myös autofiktioon. Pureudunkin seuraavassa alaluvussa *The Argonautsin* antiin ja käsittelen samalla myös sille ehdotettujen genrekäsitteiden, kuten jo mainitun autoteorian ja myös kriittisen omaelämäkerran, mahdollisuuksia. Teoksesta tekemälläni huomioilla pohdin yhtäältä itsestä kertomisen fiktiivisyyttä tai ei-fiktiivisyyttä ja toisaalta kirjoittamisen, tekijyyden ja teorian suhteita toisiinsa.

4.2. Itse, teoria ja tekijyys Maggie Nelsonin teoksessa *The Argonauts*

Jos Maggie Nelsonin teos *The Argonauts* (Nelson 2016 [2015]; *A*¹⁷) pitäisi luokitella yhteen ennalta tuttuun lajikategoriaan, se olisi todennäköisesti muistelma (englannin *memoir*). Sellaiseksi sitä myös luonnehditaan esimerkiksi kirjan brittipainoksen (ja tietääkseni myös alkuperäisen yhdysvaltalaispainoksen) kansiliepeissä, mutta sen eteen on lisätty erityinen määre: *a genre-bending memoir*. Sen siis katsotaan jollakin tavalla taivuttavan lajin rajoja¹⁸, kurkottelevan muistelmateoksen lajin ulkopuolelle. Muistelmateosta *The Argonauts* epäilemättä muistuttaa ainakin siinä mielessä, että Nelson kertoo siinä oman elämänsä tapahtumia kuluneiden vuosien ajalta ja muistelee välillä lapsuuttaankin.

Samalla teos tekee kuitenkin omapäisiä ratkaisuja, joita ei ”perinteisissä muistelmissa” ole totuttu näkemään. Teksti jakautuu lyhyisiin, aivan pisimmilläänkin yhden sivun mittaisiin katkelmiin, joiden välisiä suhteita ei hahmotella minkäänlaisilla väliotsikoilla tai kronologialla. Marginaaleihin on siellä täällä kirjattu eri ajattelijoiden nimiä silloin, kun heidän esittämiään ajatuksia on kirjattu tekstin sekaan kursiivilla. Kun Nelson esimerkiksi kirjoittaa: ”I stopped smugly repeating *Everything that can be thought at all can be thought clearly* and wondered anew, can everything be thought” (*A*, 5; kursiivi alkuperäinen), kyseisen rivin kohdalla marginaalissa lukee ”Ludwig Wittgenstein” – ja tämä esimerkki on vain yksi lukuisista, sillä vastaavia kohtia 180-sivuisessa teoksessa on liki viisikymmentä. Näiden mainintojen lisäksi Nelson mainitsee monia teoreetikkoja ja kirjailijoita suoran viittauksin itse tekstissä ja käsittelee heidän ajatuksiaan. Esimerkiksi kuvattuaan, kuinka ovimies joutui käännyttämään Nelsonin tämän parhaan ystävän burleskishow’sta siksi, että tällä oli mukanaan pieni vauva ja show oli tarkoitettu yli 18-vuotiaille, hän päätyy kirjoittamaan kolmen sivun verran feministiteoreetikko Susan Fraimanista ja tämän Freudin kuuluisaa susimiestapausta koskevasta luennasta (*A*, 83–87).

¹⁷ Viitataan teokseen viitteissä lyhenteellä *A*. Olen lisäksi ottanut vapauden taivuttaa teoksen englanninkielistä nimeä ”suomalaisittain”, esim. *Argonautsiin*, *Argonautsia* jne. Huomautettakoon samalla, että teos on käännetty myös suomeksi nimellä *Argonautit* vuonna 2018.

¹⁸ Sanalla *genre-bending* on toki myös ilmiselvä yhteys *gender-bending*-käsitteeseen, kuten mm. Pearl (2018, 200) huomauttaa. Termillä viitataan binääriseen sukupuoli- ja siihen liittyvien stereotyyppien kyseenalaistamiseen. Tämä yhteys epäilemättä sopii *Argonautsiin*, jossa Nelson kuvaa muun muassa puolisonsa testosteronihoitoja ja rintakirurgiaa ja hahmottaa elämäänsä toistuvasti erilaisten sukupuoli- ja queer-teoreetikoiden avulla.

*The Argonauts*in yhteydessä onkin käytetty lajinimitystä ”autoteoria” (*autotheory*), jolla tarkoitetaan vuorovaikutusta teorian, elämän ja taiteen kanssa ihmisen omista eletyistä kokemuksista käsin (Fournier 2018, 643). Termi on liitetty erityisesti feminististen ja queer-feminististen tekijöiden yhteyteen (*ibid.*). Käsite toistuu usein *The Argonautsia* koskeissa teksteissä. Sitä on käytetty muun muassa teoksen kansiliepeissä, ja Nelson on itsekin kertonut hyväksyvänsä sen (esim. Prickett 2015). Näen, että autofiktiota ja autoteoriaa voi pitää ainakin jonkinasteisina sisarlajeina siinä mielessä, että molemmissa *autós* eli itse tulee osaksi sellaista kirjoittamista, johon sen ei ole välttämättä katsottu kuuluvan tai joista on se jopa haluttu pitää erillään.

On siis selvää, että *The Argonauts* on omaelämäkerrallinen: se kertoo todellisia asioita todellisille henkilöille tapahtuneista asioista, ja sen minämuotoisen kertojan ja kirjoittajan Maggie Nelsonin välille voidaan vetää melko vahva yhtäläisyysmerkki. Jos ajatellaan lyhyesti autofiktion käsitettä, alkuosa eli *autós*, itse, on selkeästi näkyvillä. *Fictio*-osuus taas ei välttämättä *The Argonautsiin* kovin vahvasti istu, ainakaan jos noudatamme Worthingtonin näkemystä autofiktiosta. Kertoja ei sisällytä itseään selkeästi fiktiivisiin tapahtumiin, eikä teosta voi kutsua romaaniksi, kuten tällä tavoin ymmärrettyjen autofiktioiden tapauksessa usein on. Totean tässä kuitenkin kaksi asiaa, jotka voisivat puoltaa fiktio-määreen liittämistä teokseen.

Ensinnäkin Nelson käyttää usein proosamuotoisesta kerronnasta tuttuja keinoja, varsinkin kuvatessaan nimenomaan konkreettisia tapahtumia. Esimerkiksi Nelsonin matkaa sairaalaan synnyttämään ja itse synnytystä kuvataan preesensissä, vaikka teoksessa on liikuttu ajassa sekä ennen lapsen syntymää että sen jälkeen ja käytetty tällöin usein imperfektiä: ”Our bodies grew stranger, to ourselves, to each other. You sprouted coarse hair in new places; new muscles fanned out across your hip bones.” (*A*, 107.) Synnytyksen käynnistymisestä alkavalla automatkalla liikutaan preesensissä. Kun Nelson itse tuskailee takapenkillä ja hänen puolisonsa Harry ajaa, aikamuoto tuntuu vievän lukijan keskelle tapahtumia vastaavalla tavalla kuin se voisi viedä romaanikerronnassakin: ”The car is where the pain turns into a luge. I can’t open my eyes. Have to go inside. Outside there is a lot of traffic; I squint and see Harry doing the best he can.” (*A*, 158.) Koko synnytystapahtuman kuvauksen ajan Nelson pysyttelee preesensissä. Samalla käyttöön otetaan toinen kerronnan keino, jota tapaa

herkemmin fiktiossa kuin ei-fiktiossa. Nelson sekoittaa nimittäin synnytykskuvauksen väleihin kursiivilla merkittyjä osuuksia, joiden viereen marginaaliin on esittäjäksi merkitty Harry, Nelsonin puoliso. Niissä Harry kertoo¹⁹ viimeisistä hetkistä äitinsä rinnalla ennen tämän kuolemaa: ”*i kissed her all over her beautiful bald head and i said, 'goodnight mama. you go to sleep.'* and then i lay down in my little chair bed there put my jacket over my upper body and silently cried myself to sleep.” (A, 162; kursiivi alkuperäinen.) Syntyy eräänlainen montaasi; elokuvaterminologiaa jatkaen leikkaus jonkun syntymästä jonkun kuolemaan ja takaisin. Se tuo kerrontaan väijäämätöntä dramatiikkaa, symboliikkaa ja korostaa kyseisen kirjan loppuvaiheilla sijaitsevan kohdan merkityksellisyyttä. Tätä kertojajäänten vaihtelua voi pitää fiktion keinona.

Toinen fiktion liittyvä huomioni on alaltaan huomattavasti laajempi, vaikka siihen liittyvä esimerkkikatkelma on suhteellisen lyhyt ja vähäeleinen. Fiktion ja ei-fiktion tai referentiaalisuuden ja ei-referentiaalisuuden suhteita hahmottaessa kyseinen kohta kuitenkin herätti huomioni, sillä siinä käy ilmi, miten menneiden tapahtumien ja varsinkin itsen kertomisessa totuuden rajat saattavat häilyä. Kohdassa Nelson kuvaa hänen ja puolisonsa riitaa, kun puolison turhautuminen väärässä kehossa olemiseen alkaa saavuttaa huippunsa:

Don't you get it? you yelled back. I will never feel as free as you do, I will never feel as at home in the world, I will never feel as at home in my own skin. That's just the way it is, and always will be.

Well, then, I feel really sorry for you, I said.

Or maybe, Fine, but don't take me down with you.
(A, 38–39. Rivitys vastaa teoksen rivitystä.)

Huomio kiinnittyy erityisesti kahteen viimeiseen riviin. Nelson esittää ensin sanoneensa jotain, ja ikään kuin epäröiden lisää toisen vaihtoehdon: sanoin näin, tai ehkä sittenkin noin. Mahdollisia syitä tähän on lukuisia. Ehkä se viittaa muistin pettävyyteen: en muista varmasti mitä sanoin, se saattoi olla kumpi vain. Voi olla niinkin, ettei kuvatussa tilanteessa sanottu kumpaakaan näistä lauseista, mutta oman luonteensa ja omat ajatuksensa tuntien Nelson spekuloi: olisin luultavasti sanonut tuollaisessa tilanteessa näin tai näin. Tai kenties kertoja

¹⁹ Erikseen ei selvennetä, ovatko osiot Harryn kirjoittamia vaiko Harryn puhetta, jota Nelson on kirjannut ylös tai nauhoittanut. Siksi käytän kertoa-verbiä, joka jättää tämän valinnan tekemättä.

myöntää kaunistelleensa ensin ja tarjoaa sitten vasta todellisen, rujomman tai ilkeämmän version (tai toisinpäin, miten asian haluaakin ajatella).

Tulkitsipa katkelmaa miten tahansa, se tekee näkyväksi yhden mahdollisen näkökulman fiktion ja ei-fiktion välisen rajan kyseenalaistamiseen. Yksi radikaali näkemys voisi nimittäin kuulua näin: koska elämästä, tapahtumista ja itsestä kertomiseen liittyy aina muistaminen, valikoiminen ja väärässä olemisen mahdollisuus, tällainen kertominen ei voi määritelmällisesti olla koskaan täysin faktapohjaista. Tällöin kaikki kertominen lukeutuisikin fiktion piiriin (sikäli kuin fiktion ja ei-fiktion välille – täysin hypoteettisesti – tehtäisiin tällainen karkea binäärinen erottelu); itse ja koettu olisi tällöin tekstin muotoon kirjoitettuna aina fiktiota. Tällainen ajatusmalli olisi ikään kuin karrikoitu lopputulema äärimmilleen viedystä poststrukturalistisesta ja kerronnallisen käänteen jälkeisestä ajattelusta. Vaikka tällaista kärjistystä ei hyväksyisikään – ja tuskin kovin moni niin tekisikään – se herättää ajattelemaan sitä, miten vaikeaa ellei jopa mahdotonta on vetää rajoja sen välille, minkälainen kerronta on ”totta” ja mikä ei. Voidaan myös perustellusti kysyä, kuinka mielekäs tällainen kysymyksenasettelu ylipäätään on. Kuten olen tähän mennessä jo useasti esittänyt, tällainen toden ja epätoden kerronnan välisen rajanvedon kyseenalaistaminen on eräässä mielessä koko autofiktion ja muiden omaelämäkerrallista kerrontaa sekoittavien lajien ytimessä. Nelsonin *The Argonauts* tekee sen edellä kuvatun kaltaisella kerronnallisella ratkaisulla selkeästi näkyväksi.

Tällaiset fiktion ja ei-fiktion rajoihin ja koko luokittelun tarpeeseen kriittisesti suhtautuvat teokset voidaan katsoa kuuluviksi Laura Di Summa-Knoopin (2017) ehdottamaan uuteen genreen, jota hän nimittää kriittiseksi omaelämäkerraksi (*critical autobiography*).²⁰ Tällaisiksi teoksiksi hän lukee muun muassa juuri Nelsonin *The Argonautsin* sekä Sheila Hetin teoksen *How Should a Person Be?* (2014 [2012]) ja Ben Lernerin romaanit, kuten *Leaving the Atocha Station* (2011) ja *10:04* (2014). Di Summa-Knoopin (2017, 4) mukaan näitä teoksia yhdistää nyansoitu ja kriittinen suhde muisteluun sekä siihen jännitteeseen, joka vallitsee yhtäältä omaelämäkerran edellyttämän ei-fiktiivisen kirjoittamisen ja toisaalta fiktiivisen (proosallisen tai poeettisen) universumin välillä. Niissä esiintyy norminvastaisia piirteitä (*contra-standard*

²⁰ Di Summa-Knoop käyttää omaelämäkerran (*autobiography*) ja muistelmaan (*memoir*) käsitteitä ikään kuin ne olisivat synonyymeja (2017, 11, alaviite 1).

features). Käsite on peräisin Stacie Friendin (2012, sit. Di Summa-Knoop 2017, 4) lajiteoriasta. Ne ovat epätavallisia ja haastavia piirteitä, jotakin muuta kuin ne norminmukaiset piirteet, joita olemme tietyltä genreltä tottuneet odottamaan. Norminvastaisten piirteiden käyttö voi edustaa eräänlaista edelläkävijyyttä, ja ajan kanssa nämä piirteet voivat jopa tulla osaksi genreä ja siten muokata genreen kohdistettuja normiodotuksia. Di Summa-Knoopin arvion mukaan nimenomaan muistelmagenressä on viime aikoina ollut nähtävissä tämänkaltaisia kehityskulkuja. (Di Summa-Knoop 2017, 5.) Hän tunnistaa muistelman lajissa ainakin kolme norminmukaista piirrettä: tunnustuksellisuus (muistelmalla sisältää tunnustuksia, joiden oletetaan olevan autenttisia ja jotka muodostavat tekijän ja lukijan välille vahvan siteen), kerronnallinen rakenne (elämäntapahtumat kerrotaan järkevän, syy-yhteyksiä sisältävän rakenteen muodossa) sekä itseä ja identiteettiä koskevan ymmärryksen lisääminen (elämän kertominen mahdollistaa identiteetin esille tulemisen, jonka kautta voimme ymmärtää paremmin asemaamme moraalisina agentteina). (*Ibid.*, 6.)

Di Summa-Knoop painottaa, ettei hänen tarkoituksenaan ole välttämättä yksityiskohtaisesti käydä läpi sitä, miten esimerkkiteokset asettuvat näitä normeja vastaan. Enemmänkin häntä kiinnostaa arvioida yleisemmällä tasolla, miten kriittiset omaelämäkerrat pystyvät rakenteellisilla tavoilla ottamaan kantaa muutoksiin omaelämäkerran historiassa ja kehityksessä. Näitä teoksia yhdistää vahva kriittinen tietoisuus omaelämäkerran historiasta ja kiinnostus uusiin suuntiin, joihin lajia voisi viedä. Niinpä kriittiset omaelämäkerrat ikään kuin sisäisesti ja tietoisesti omilla ratkaisuillaan muokkaavat ja kyseenalaistavat omaelämäkerrallisen kirjoittamisen käytäntöjä. (*Ibid.*, 7.)

Tällaiseksi teokseksi *The Argonauts* on helppo lukea. Di Summa-Knoop (2017, 8) kuvaileekin sitä loistavaksi esimerkiksi siitä, miten muistelmalla irtautuu sen norminmukaisista kerronnallisista käytännöistä. Hän viittaa samoihin asioihin, joihin itsekin olen analyysissäni kiinnittänyt huomiota, erityisesti teorian ja proosallisemman (tai paikoin jopa lyysisemmän) kerronnan yhdistämiseen. Lisäksi hän päätyy kuin päätyykin lopulta toteamaan, että hänen mainitsemiensa kriittisten omaelämäkertojen kirjoittajat – joista Maggie Nelson on yksi – ajattelevat uudelleen mainittuja muistelmien tai omaelämäkertojen normienmukaisia piirteitä (*ibid.*, 9). Kriittiset omaelämäkerrat eivät vastaa odotuksiin tunnustuksista saatikka tarjoa shokeeraavia paljastuksia. Kirjoittajien elämät eivät niissä taivu siisteiksi kerronnallisiksi

kokonaisuuksiksi, joilla on alku, keskikohta ja loppu. Sitoutumisemme tällaisiin teoksiin ei perustu niinkään emotionaaliseen samastumiseen kuin lisääntyneeseen ymmärrykseemme siitä, millaista omaelämäkerrallinen kirjoittaminen on; siitä, että itsen kirjoittamisessa ei välttämättä olekaan selkeitä koordinaatteja, joita seurata. (*Ibid.*, 10.)

Maggie Nelson kirjoittaa *Argonautsissa*, että kirjoittaminen tuntuu hänestä ainoalta uskottavalta tavalta löytää oman minänsä ja toteaa samaan hengenvetoon, ettei tiedä, mikä tuo ”oma minä” on: ”I guess I wasn’t ready to lose sight of *my own me* yet, as for so long, writing has been the only place I have felt it plausible to find it (whatever ‘it’ is).” (*A*, 58.) Jos palaamme edellisessä luvussa esitettyyn ajatukseen omaelämäkerrallisesta kirjoittamisesta vastauksena tekijän väitettyyn kuolemaan, voitaneen todeta, että esimerkiksi *Argonautsissa* tekijä elää ja voi hyvin. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tekijä olisi selkeästi eheä subjekti, joka antaa teokselle kaikki sen mahdolliset merkitykset. Paremminkin tekijä on todellinen, verta ja lihaa oleva ihminen, joka kirjoittamisensa kautta yrittää hahmottaa itseään. Lukijalla ei kuitenkaan ole mitään takuita siitä, että näin käy: muistelmannormin mukainen odotus ei tässä mielessä täyty. Sen lisäksi, että fiktion ja ei-fiktion rajat hämärtyvät, myös jonkin ”autenttisen minän” ja ”kirjoittamisen kautta muille performoidun minän” välinen erottelu muuttuu kyseenalaiseksi, kuten tämä Nelsonin ristiriitaiselta tuntuva ajatus osoittaa: ”When it comes to my own writing, if I insist that there is a persona or a performativity at work, I don’t mean to say that I’m not myself in my writing, or that my writing somehow isn’t me.” (*AN*, 75.) Luonnostellen voisi jopa sanoa, että tässä on yksi mahdollinen tekijäkäsitys: tekijä on joku, joka esiintyy tekstissään tietynlaisena persoonana tai performatiivisuutena²¹ ja on samalla ”oma itsensä”, koska ei ole mitään yhtä aitoa omaa itseä. Tällainen käsitys tekijästä tuntuisikin sopivalta vaihtoehdolta juuri autofiktion ja sen lähigenrejen tarkasteluun.

Kuten Nelsonin ruumiillisuuden ja seksuaalisuuden kuvaukset muistuttavat, tekijäkään ei ole vailla ominaisuuksia tai elä tyhjiössä. Päinvastoin: hän on tietyillä ominaisuuksilla varustettu fyysinen olento, jota ympäröi yhteiskunta normeineen ja oletuksineen. Yksi huomattava

²¹ Maininta performatiivisuudesta vie nopeasti ajatukset Judith Butlerin performatiivisuusteoriaan (esim. *Gender Trouble*, Butler 1990), joka tarjoaisikin epäilemättä mielenkiintoisen tulkintakehyksen *Argonautsin* luentaan. Butler ei myöskään ole vieras feministiseen teoriaan uppoutuneelle Nelsonille: myös *The Argonauts* sisältää suoria viittauksia Butleriin. En kuitenkaan seuraa tässä tutkielmassa tätä tulkintalinjaa pidemmälle, vaikka yhteyden tiedostankin.

ominaisuus, jota määrittävät niin fyysiset kuin sosiaalisetkin tekijät ja joka on omiaan aiheuttamaan myös tietynlaisia ristiriitoja, on sukupuoli. Seuraavassa pääluvussa käsitteelenkin sukupuolen ja autofiktion suhdetta eri näkökulmista.

5. AUTOFIKTIO SUKUPUOLIKYSYMYKSENÄ: SHEILA HETI JA BRET EASTON ELLIS

Autofiktiota, kuten luultavasti lähes mitä tahansa muutakin kirjallisuutta, ovat kirjoittaneet kaikkensukupuoliset ihmiset. Tässä pääluvussa lähestynkin autofiktion kysymyksiä nimenomaan sukupuolinäkökulmasta. Lähtökohdiksi ovat valikoituneet miesten ja naisten kirjoittamien autofiktioksi luettavien teosten vastaanotossa havaitut erot, autofiktion mahdollisuus harjoittaa feminismiä postfeministisessä ajassa sekä ajatus autofiktiosta vastauksena oletettuun maskuliinisuuden kriisiin. Vaikka tämä valikoima vaikuttaakin varsin binääriseltä, ei autofiktiota ole kuitenkaan syytä asettaa jyrkän kaksijakoisiin raameihin. Osoittaahan esimerkiksi edellisessä luvussa käsitelty Maggie Nelsonin *The Argonauts*, että autofiktio voi mitä mainioimmin käsitellä ja edustaa sukupuolen moninaisuutta ja queeriyttä. Olen siis asiasta hyvinkin tietoinen. Omat näkökulmani ovat valikoituneet siten kuin ovat lähinnä löytämieni lähteiden ansiosta ja siksi, että näkökulmat täydentävät sopivasti toisiaan.

Tämä pääluku on jaettu kahteen lukuun, jotka on edelleen jaettu alalukuihin. Luvussa 5.1 esittelen ja pohdin aluksi eroja siinä, miten nais- ja mieskirjailijoiden kirjoittamia omaelämäkerrallisia teoksia arvioidaan esimerkiksi kritiikeissä. Erot ovat huomattavia ja niihin sisältyy sukupuolittuneita ennako-oletuksia. Sukupuolittuneisuus saattaa värittää myös itse autofiktiota, kuten tulemme näkemään Sheila Hetin *How Should A Person Be?* -teoksen analyysissa. Tähän analyysiin sisältyy myös feminismin ja postfeminismin keskinäinen vuorovaikutus. Koko lukua 5.1 värittääkin naiseuden ja feminismin näkökulma autofiktioon.

Vastaavasti luvussa 5.2 käsittelen ensin Marjorie Worthingtonin (2018) ajatusta siitä, että autofiktio on korostuneesti valkoisille miehille ”kuuluva” genre, jonka tarkoitus on vastata maskuliinisuuden kriisiin. Tässä esimerkkitokseksi asettuu jo pääluvussa 3 käsittelemäni Bret Easton Ellisin *Lunar Park*, jota analysoin kriisiytyneen maskuliinisuuden näkökulmasta.

Uskon, että esittelemäni sukupuolikysymysten avaamat moninaiset näkökulmat vahvistavat käsitystä autofiktiosta moninaisena lajina, jonka kirjoittamiseen ja lukemiseen on yhtä monia reittejä kuin on kirjoittajia ja lukijoitakin.

5.1. Ylijakaminen, tunnustuksellisuus, feminismi – naisten autofiktion monet mahdollisuudet

Näyttää siltä, ettei ole yhdentekevää, minkä sukupuolen edustaja autofiktiota kirjoittaa. Naisten ja miesten kirjoittamien autofiktiivisten tai muuten omaelämäkerrallisten teosten vastaanotossa hahmottuvia eroja on nostanut artikkelissaan esiin Rachel Sykes (2017). Sykesin mukaan naisia kritisoidaan liiallisesta jakamisesta tai ”ylajakamisesta” (*oversharing*) huomattavasti useammin kuin miehiä. Esittelen Sykesin löydöksiä alaluvussa 5.1.1.

Alaluvussa 5.1.2 taas esitän ajatuksen siitä, että nimenomaan tällainen vahvan tunnustuksellinen naisten kirjoittama autofiktio saattaa jopa tarjota mahdollisuuden palata aikaisemman feminismiin solidaarisuuteen yksilökeskeisessä nykyhetkessä, jossa vallitsee uusliberalismin ihanteita noudattava postfeminismi. Ajatus on lähtöisin Yanbing Erin artikkelista (2018). Kirjallisuusesimerkkinä toimii kanadalaisen Sheila Hetin autofiktioromaani *How Should A Person Be?*, joka tarjoaa avoimen näkymän naiskirjailijan elämään.

5.1.1. Erot mies- ja naiskirjailijoiden autofiktioteosten vastaanotossa

Rachel Sykes (2017) on tutkinut artikkelissaan autofiktioksi luettavissa olevien kirjallisten teosten saamaa vastaanottoa. Kontekstina on erityisesti angloamerikkalainen maailma: Sykesin mainitsemat kirjailijat ovat joko Yhdysvalloista tai Kanadasta, teoksia koskevat arvostelut taas on julkaistu yhdysvaltalaisissa tai brittiläisissä medioissa. Erityistä huomiota Sykes kiinnittää siihen, miten naisten ja miesten kirjoittamien teosten saamat arviot eroavat toisistaan. Käy ilmi, että naisten kirjoittamiin autofiktioihin suhtaudutaan penseämmin kuin miesten. Keskeinen termi on ylijakaminen, *oversharing*, jolla viitataan siihen, että ihmiset paljastavat ”liikaa” henkilökohtaisuuksia itsestään. Sykesin keskeinen väite on, että sitä käytetään halventavana terminä herkemmin naisten kuin miesten kirjoittamista koskevissa arvioissa (2017, 151).

Ylijakamisen käsite liitetään herkästi nykyiseen sosiaalisen median aikakauteen; valitsihan *Webster’s New World College Dictionary* sanan *overshare* vuoden sanaksi vuonna 2008 ja *Chambers Dictionary* teki saman vuonna 2014 (Sykes 2017, 155). Verbin yleistymisen Sykes kuitenkin paikantaa 1990-luvun loppupuolelle. Sykesin mukaan jo vuonna 2000 *New York*

Timesin kolumnisti Bob Morris käsitteli ylijakamisen nousua artikkelissa ja liitti sen esimerkiksi julkisuuden henkilöihin kertomassa mahalaukkuleikkauksistaan ja seksi-elämästään (alkuperäislähteeksi ks. Morris 2000). Sykes tiivistää kärjekkäästi, että Morrisin kolumni herättelee nostalgista kaipuuta määrittelemättömään aikaan, jolloin ihmiset pitivät suunsa kiinni ja vartalonsa peitettyinä. Sykes paikantaa käsitteen sukupuolittuneisuuden jo Morrisiin, jonka esimerkeissä korostuu järkytys nimenomaan naisten alastomia vartaloita ja plastiikkakirurgiaoperaatioita kohtaan. Se taas kuvastaa länsimaisen kulttuurin odotuksia naiskauneuden suhteen: kauneuden ylläpitämisen pitää pysyä näkymättömissä, vaikka samalla kauneusihanteita säädellään sosiaalisin normein. (Sykes 2017, 154.) Termiä käytetään edelleen sukupuolittuneesti, kuten Sykesin katsaus muun muassa *New York Timesissa*, *Guardianissa*, *Telegraphissa*, *Wall Street Journalissa* ja *Daily Mailissa* julkaistuihin ylijakamista käsitteleviin artikkeleihin osoittaa. Sykes toteaa, että vaikka itse termi on uusi, se toisintaa jo entuudestaan aivan liian tuttuja misogynioita, jotka arvostavat miehen subjektiivisuutta enemmän kuin naisen ja pitävät naisten itseymmärrystä ja tuon ymmärryksen julkista jakamista jotenkin häpeällisenä. (Sykes 2017, 158.)

Kirjallisuuskritiikin maailmassakin tämä sukupuolittuneisuus toistuu. Sykes viittaa muun muassa journalisti Tyler Coatesin (2013) lausahdukseen, jonka mukaan ylijakamisesta syytetään naispuolisia kirjoittajia, joiden teoksia pidetään itseriittoisena oman navan tuijottamisena, jonka tarkoitus on vain kiinnittää huomiota siihen, kenen nimi teoksen kannessa lukee. Sykes tutkii artikkelissaan erityisesti kolmen omaelämäkerrallisen kirjoittajan – Lena Dunhamin, Emily Gouldin ja Sheila Hetin – teosten saamaa kriittistä vastaanottoa lukuisten esimerkkiarvioiden kautta. Tekijöistä tunnetuimpaan eli Lena Dunhamiin on kohdistettu lukuisia ylijakamissyttöksiä, ja esimerkiksi *Girls*-tv-sarjaa on arvosteltu tunteellisuuden liioittelusta ja liian graafisista seksikohtauksista (joissa Dunhamin itsensä esittämä päähenkilö Hannah Horvath usein esiintyy alastomana). Seuraavassa alaluvussa käsittelemääni Sheila Hetin romaania *How Should a Person Be?* on Sykesin mukaan kuvattu muun muassa reaktioksi ylijakamisen aikakauteen, monimutkaiseksi versioksi ylijakamisesta ja esimerkiksi taiteesta ajassa jossa ylijakamista ei pelkästään hyväksytä vaan sitä jopa odotetaan (alkuperäislähteiksi ks. Chau 2013, McCormack 2012 ja Crum 2015). Dunham ja Heti on jokseenkin vähättelevästi liitetty nuorten naisten trendiin, jossa he ”kuvaavat itseään

keskinkertaisten seksikokemustensa kautta” (ks. Tennant-Moore 2012). (Sykes 2017, 158–161.)

Näyttää siis siltä, että tunteita ja seksielämäänsä kuvaavien naisten teoksia syytetään herkästi ylijakamisesta, jota käytetään nimenomaan halventavana terminä. Tämä muuttuu erityisen kiinnostavaksi ja jopa hälyttäväksi siinä vaiheessa, kun tarkastellaan vastaaventyyppisten teosten vastaanottoa silloin, kun ne ovat miesten kirjoittamia. Sykesin (2017, 162) mukaan asiaan liittyy kaksinaismoralistinen ongelma (*a double standard*). Esimerkiksi yhdysvaltalaiskirjailija Ben Lerner ja edellä käsitelty Karl Ove Knausgård ovat kirjoittaneet aivan vastaavanlaisia autofiktiivisiä teoksia (Lernerin *Leaving the Atocha Station*- sekä *10:04*-romaanit, Knausgårdin *Taisteluni*-sarja), joissa he kuvaavat itsensä kanssa lähes identtisen tai vähintäänkin itseään vahvasti muistuttavan kertoja-päähenkilön sisäistä elämää, kehoa ja seksuaalista kanssakäyntiä. Näitä kirjoittajia ei kuitenkaan syytetä ylijakamisesta. Kuten Sykes kärjekkääseen tyyliinsä muotoilee, kriitikot pikemminkin juhlistavat heitä jonkinlaisina Marcel Proustin inkarnaatioina. Esimerkiksi Lernerin *10:04*-teosta on Sykesin mukaan kiiteltyn ”näppärästä proosasta”, joka pelastaa Lernerin ”pelkältä oman navan tuijottelulta” (Indrisek 2014; sit. Sykes 2017, 162²²). Knausgårdin kohdalla Sykes taas lainaa feministikirjoittaja Katie Roiphea (2014), jonka mukaan Knausgård voi kirjoittaa 30 sivua juhliin menemisestä lasten kanssa, kun taas naisen kirjoittamana samanlainen katkelma vaikuttaisi sekä banaalilta että egoistiselta. (Sykes 2017, 162.)

Autofiktion vastaanotossa voidaan siis ainakin angloamerikkalaisessa maailmassa perustellusti nähdä sukupuolista epätasa-arvoa. Vain miedosti karrikoiden voi sanoa, että naisten kirjoittamista omasta elämästään saatetaan vähätellä samalla, kun miehiä ylistetään vastaaventyyppisestä tekstistä. Miksi näin on? Kysymykseen vastaaminen voisi edellyttää kokonaan omaa tutkielmaansa, sillä ainakin Sykesin hypoteesin mukaan – johon itsekin olen taipuvainen uskomaan – asiassa toisintuvat samat patriarkaaliset yhteiskunnan ennakkoluulot, joiden avulla naisia on länsimaissa vähätelty jo pitkään. Tämän tutkielman tavoitteiden kannalta on tärkeämpää ylipäätään ymmärtää ilmiön olemassaolo autofiktiivisten teosten

²² Kyseistä alkuperäislähdettä (Indrisek 2014) ei enää löydy verkosta – linkki näyttää olevan rikkinäinen – joten en ole valitettavasti pystynyt tarkistamaan lainauksen paikkansapitävyyttä. Alkuperäisessä Sykesin artikkelin lähdeluetteloon kirjatussa linkissä kyseinen lause näyttää olevan kuitenkin jo otsikkotasolla, joten uskallan luottaa tässä Sykesiin. Kaikki muut alkuperäislähteet Sykesin artikkelista olen tarkistanut.

saamassa vastaanotossa. Myös jotkut autofiktiota kirjoittavat naiset itse ovat ottaneet asian esiin. Kulttimaineeseen nousseesta vahvan omaelämäkerrallisesta *I Love Dick* -teoksestaan (2016 [1997]) tunnettu yhdysvaltalainen Chris Kraus on jopa ehdottanut, että jonkin teoksen nimittäminen autofiktioksi saattaisi itsessään olla tällainen naiseen kohdistuvan vähättelyn mekanismi:

I would never use that term [*autofiction*]. It's such a strange term. It's applied to my work, and to a lot of other people's work, but I would never use it. I mean, there are so many examples in the history of literature of a male first-person that's used pretty closely to the identity of the writer, and we don't call it that. I mean, okay, the corny Beat example, Jack Kerouac: We don't call that autofiction? Herman Melville, do we call that autofiction? I mean, all of American realism that's written in the first person — we don't call that autofiction. It's so weird. (Friedman 2017, puhujana Chris Kraus.)

Toisaalta autofiktio voi olla myös feministinen teko: autofiktioon kuuluva itsestä kertominen ja tietynlainen tunnustuksellisuus saattavat mahdollistaa osallistumisen feministiseen solidaarisuuteen, jonka tavoittelusta postfeminismissä on luovuttu. Näin ainakin argumentoi Yanbing Er, jonka artikkelia ”Contemporary Women's Autofiction as Critique of Postfeminist Discourse” (2018) seuraavaksi lyhyesti esittelen. Käsittelen samalla Sheila Hetin autofiktiivistä teosta *How Should A Person Be?* juuri tästä postfeminismin kritiikin näkökulmasta.

5.1.2. Sheila Heti ja postfeminismin kritiikki

Yksi feminismiin monisäikeisen historian huomattavimmista käsitteistä viimeistään 2000-luvulle tultaessa on postfeminismi. Sillä viitataan tietynlaisiin kriittisiin asenteisiin joitakin ”klassisen feminismiin” ihanteita kohtaan. Postfeminismi ikään kuin uskoo, että koska feminismiin tasa-arvotavoitteet on länsimaisissa yhteiskunnissa jo saavutettu, ei kollektiiviselle, yhteistä asiaa ajavalle feminismille ole enää tarvetta. Subjektiivisuus korostuu: feminismiin ”me”-pronominin tilalle (*we*) tulee yksilö ”hän” (*she*). Näin postfeminismin ymmärtää esimerkiksi vaikutusvaltaisessa esseessään Angela McRobbie (2004), jota siteerataan aihepiirin ympärillä laajasti ja usein. (Muiksi yleisiksi lähteiksi postfeminismistä ks. esim. Gill 2007, Gill & Scharff 2011 ja McRobbie 2009.)

Postfeminismi on monissa yhteyksissä kytketty myös uusliberalismin ideologiaan. Esimerkiksi Rosalind Gillin ja Christina Scharffin mukaan postfeminismin ja uusliberalismin välillä vallitsee ”voimakas resonanssi”. Molempia ohjaa individualismi, joka jättää varjoonsa sosiaalisen ja poliittisen käsitteet. Uusliberalismin autonominen, laskelmoiva ja itsesäätelevä subjekti muistuttaa huomattavasti postfeminismin aktiivista, vapaata ja itsensä uudelleenkeksivää (nais)subjektia. Molemmista diskursseista nimenomaan *naisia* ohjataan johtamaan, hallinnoimaan ja kehittämään itseään voimakkaammin kuin itseään. Gill ja Scharff esittävätkin hypoteesin: onko uusliberalismi aina jo valmiiksi sukupuolitettua, ja naiset konstruoitu sen ideaalisubjekteiksi? (Gill & Scharff 2011, 7.)

Tätä yhteyttä painottaa voimakkaasti myös Yanbing Er naisten kirjoittama autofiktiota käsittelevässä artikkelissaan. Erin (2018, 318) mukaan postfeministinen subjekti itse asiassa noudattaa patriarkaalisien yhteiskunnan normeja hylätessään kollektiivisen feministisen politiikan ja valitessaan yksilöllistävän itsensä keksimisen ja kehittämisen narratiivin. Tällä on Erin (*ibid.*) mukaan huolestuttavia seurauksia feminismille: uusliberalistisen ideologian ”yrittäjähenkinen” subjekti yksilöi ja eristyy pikemmin kuin osallistuu feministiseen solidaarisuuteen tai kollektiiviseen tietoisuuteen naisten asemasta.

Monimutkaisen sivistyssanaviidakon takaa paljastuu nähdäkseni tiivistettynä ja ”suomennettuna” melko yksinkertainen ajatus: länsimaista yhteiskuntaa hallitseva uusliberalistinen asenneilmapiiri on ikään kuin unohtanut feminismin tarpeet ja tavoitteet ja saanut naiset uskomaan, että maailma on tasa-arvoinen ja valmis. Tosiasiassa näin ei (ainakaan postfeminismiin kriittisesti suhtautuvien näkemysten mukaan) ole, vaan epätasa-arvo jyllää edelleen, naisia ja heidän kykyjään vähätellään ja patriarkaatti sääntelee kauneusihanteita ja muita vaatimuksia. Tarve feminismille ei siis ole kadonnut, vaikka postfeminismi koettaakin uskoa tai uskotella asian olevan toisin.

Tässä kuvaan astuu autofiktio. Yanbing Erin (2018, 320) mukaan naisten kirjoittama autofiktio herättää henkiin klassisen feminismien ajatuksen siitä, että henkilökohtainen on poliittista (*the personal is political*). Esimerkkeiksi hän nostaa Sheila Hetin teoksen *How Should A Person Be?* (2014 [2012]) sekä Jenny Offillin *The Dept. of Speculation* -romaanin (2014). Erin (2018, 317) mukaan näiden teosten muodollisiin ja temaattisiin keinoihin on

selkeästi vaikuttanut aikaisempaan feministiseen omaelämäkertakirjoittamiseen olennaisesti kuulunut tunnustuksellisuuden vaatimus. Tunnustuksellisuutensa kautta ne voivat osallistua feministiseen solidaarisuuteen ja toimia postfeminismin ja uusliberalismin yksilökeskeisyyttä vastaan.

Sheila Hetin *How Should A Person Be?* (Heti 2014, *H*²³) on kertomus nuoresta (näytelmä)kirjailijasta nimeltä Sheila. Teoksen nimi on myös sen aloituslause. Se on kysymys, jota kertojanakin toimiva Sheila kertoo kysyneensä vuosien varrelta kaikilta tapaamiltaan ihmisiltä – jos jonkun vastaus olisi hyvä, hän voisi kopioida sen omaksi vastaukseksi (*H*, 1). Tämä lähtökohta tuntuu ikään kuin ironisoidulta ja äärimmilleen viedyltä versiolta naisen vähätelystä roolista: siinä missä vahvat miehet kyllä tietävät, miten tai millainen pitää olla, naiskirjailijan on matkittava vastauksensa perustaviin kysymyksiin joltakulta muulta. Sheila toteaaakin, että (taiteilija)neroiksi pyrkivillä naisilla esikuvia on vain vähän, mikä voi toisaalta hänestä olla hyväkin asia (joskin aistin tässäkin arvostuksessa hitusen ironiaa): ”One good thing about being a woman is we haven’t too many examples yet of what a genius looks like. It could be me. There is no ideal model for how my mind should be.” (*H*, 4.)

Sheilalta on tilattu näytelmä, jonka pitäisi kertoa naisista. Hän joutuu kuitenkin parahtamaan, ettei tiedä naisista mitään (”I didn’t know anything about women!”), vaan on koko naimisissaoloaikansa keskittynyt vain miehiin, erityisesti aviomieheensä (josta hän tosin kerrontahetkellä on jo eronnut). Siitä, mitä sanottavaa naisilla voisi olla toisilleen tai miten naiset voivat toisiinsa vaikuttaa, hänellä ei omien sanojensa mukaan ole mitään käsitystä. (*H*, 41.) Näytelmän kirjoittamiseen ryhtymistä hän onkin lykännyt jo parin vuoden ajan, vaikka hänellä on vankka käsitys siitä, että se pitäisi tehdä. Hän suhtautuu siihen kuin *magnum opukseensa*, näytelmän luominen on suurten nerouden voimien yksinäistä jylläämistä taiteilijan omassa huoneessa – ehkä juuri sellaisen nerouden, josta naisilla ei ole esimerkkejä: ”I had spent the past few years putting off what I knew I had to do—leave the world for my room and emerge with the moon, something upon which the reflected light of my experience and knowledge could be seen: a true work of art, a real play” (*H*, 40).

²³ Viitataan teokseen viitteissä lyhenteellä *H*.

Teoksen kulkiessa kohti loppuaan käy ilmi, että kirjoitettavaksi suunniteltu näytelmä onkin muuttunut lukijan käsissä olevaksi teokseksi *How Should A Person Be?*. Draamallisesta rakenteesta muistuttavat lähinnä teoksen jako viiteen näytökseen sekä dialogin kirjaaminen näytelmäkirjallisuudesta tuttuun repliikkimuotoon. Muuten kertomus on pääosin juoneton ja sisältää Sheilan arkipäiväisten ajatusten ja tapahtumien kuvailua. Yanbing Er (2018, 323) toteaaakin tämän kuvastavan Sheilan ajatusta siitä, että keksityt tarinat vastaavat todellista elämää vain satunnaisesti. Sheila esittää ajatuksen osana keskusteluaan entisen miehensä kanssa:

[...] I asked him what he thought there was in us that forced us to tell stories to ourselves about our own lives—to make up stories that had such an arbitrary resemblance to our actual living. Why did we pick certain dots and connect them and not others? Why did we find it so irresistible to make ourselves into tragic figures with tragic flaws which were responsible for our pain? (*H*, 279.)

How Should A Person Be?:n kertoja-Sheilan ajatukset ovat siten linjassa todellisen Sheila Hetin kanssa. Heti on nimittäin kertonut, ettei jaksa enää olla kiinnostunut fiktiivisistä hahmoista kirjoittamiseen, koska keinoitekoisten hahmojen luominen ja heidän asettamisensa keinoitekoisiin tarinoihin tuntuu hänestä rasittavalta (ks. Heti 2007). Tällaista ajatusta voinee perustellusti pitää yhtenä syynä autofiktio kirjoittamiselle.

Yanbing Erin (2018, 322) mukaan Sheilan avoin ja editoimattomalta vaikuttava kertominen elämästään on eräällä tavalla Hetin etukäteinen vastaus siihen kritiikkiin, jota Rachel Sykeskin käsittelee; ajatukseen siitä, että naiset ovat ekshibitionisteja ja liioittelevia ”ylijakajia” kertoessaan tunnustuksellisesti omasta elämästään. Juuri tämä kaiken kertominen – aina seksikokemusten groteskin yksityiskohtaisesta kuvaamisesta ystävien välisten keskustelun nauhoittamiseen ja aukikirjoittamiseen – on avain Sheilan luovuuteen. Sheila kuvaakin kirjoittamisen esteiden murtumista ja kirjoittamisen aloittamista varsin suorasukaisesti roskan ja paskan ympäriinsä heittelemiseksi: ”I went straight into my studio and thought about everything I had, all the trash and the shit inside me. And I started throwing the trash and throwing the shit, and the castle began to emerge.” (*H*, 277.) Vasta tällöin teksti alkaa syntyä, kun Sheila päättää kertoa itsestään ja ajatuksistaan täysin pidäkkeettömästi.

Yanbing Erin (2018, 322) mukaan korkeakoulutettu, taloudellisesti riippumaton ja eron jälkeen yksin asuva Sheila on lähtökohdiltaan ikään kuin postfeminismin mallisubjekti: hänellä on ainakin näennäisesti pääsy kaikkiin niihin mahdollisuuksiin, joita uusliberaali yhteiskunta postfeministiselle subjektille tarjoaa. Samalla hän on kuitenkin näytelmänsä kanssa pulassa, hukassa kirjoittamisensa suhteen, eikä ”tiedä naisista mitään” vaikka häntä vaaditaan kirjoittamaan naisista. Sheilalla pitäisi nimenomaisesti olla emansipoituneen yksilöllisen naisen tietoisuus, mutta narratiivi alleviivaa nimenomaan sen puuttumista (*ibid.*). Sheilan kohtaama *writer’s block* onkin Erin (*ibid.*) mukaan erityisen merkityksellinen sikäli, että se paljastaa aineettomat tosiasiat, jotka asettuvat ainakin osittain esteiksi Sheilan eteen hänen pyrkiessään taiteilijaksi, jolla on oma erityinen identiteettinsä. Sheila ei myöskään ole mikään feminismiin ihanteiden kyllästämä nainen, joka uskoo omaan erityisyytensä naisena tai joka ajattelee, että hänen persoonansa olisi mitenkään välttämättä kertomisen arvoinen. Tämä asenne käy ilmi muun muassa tästä katkelmasta, jota myös Yanbing Er (2018, 323) lainaa: ”There are problems so vast and so deep that a young woman sitting alone in her room should slit her throat and die sooner than bother about the state of her soul [...] I see that I’ve done as little as anyone else in this world to deserve the grand moniker *I*.” (*H*, 187.)

Yanbing Erin mukaan *How Should A Person Be?* kumoaa tunnustuksellisuudellaan oletuksen, että postfeministinen subjekti olisi jo saavuttanut jonkinlaisen itsen täyteen (*a fullness of self*), koska hänellä on oletettavasti pääsy kaikille yhteiskunnan tasoille. Hallitsevien hierarkioiden kritiikin mahdollistaa Hetin autofiktiossa tiettyjen sukupuolittuneiden epätasa-arvoisuuksien näkyväksi tekeminen. Siinä on osansa myös sillä, että teos epäilemättä lainaa elementtejä todellisesta maailmasta, todellisen Sheila Hetin kokemuksista naiskirjailijana. (Er 2018, 323.) Hetin kaltaiset autofiktiota kirjoittavat naiskirjailijat herättävät Erin mukaan henkiin feministisen tunnustuksellisuuden poliittisen potentiaalin ottaen kuitenkin samalla huomioon postfeministisen nykyhetken problematiikat (*ibid.*, 326).

Näyttää siis siltä, että autofiktion ympärillä käytävässä keskustelussa ja sen analysoinnissa kirjallisena ilmiönä sukupuolikysymykset on hyvä pitää mielessä. Varsinkaan teoksen vastaanoton kannalta tekijän sukupuoli ei näytä olevan lainkaan yhdentekevä asia – päinvastoin. Sheila Hetin tapauksessa olemme nähneet, että tekijän sukupuoli ja tuohon sukupuoleen yhteiskunnassa liitetyt asenteet vaikuttavat voivat tekstin vastaanoton lisäksi

vaikuttaa myös itse tekstiin ja sen sisältöön. Jatkan seuraavaksi sukupuolikysymyksistä lähtevää analyysia, mutta näkökulma vaihtuu, sillä tarkastelen feminismin ja naiseuden sijaan maskuliinisuutta ja sen kriisiä sekä tulkitsen mieskirjailija Bret Easton Ellisin autofiktiota.

5.2. Autofiktio vastauksena maskuliinisuuden kriisiin

Luvussa 4.1. esiin nousi Marjorie Worthingtonin näkemys siitä, että autofiktion suosion kasvu saattaa olla yhteydessä niin sanottuun tekijyyden kriisiin. Kun jälkistrukturalismi oli julistanut tekijän kuolleeksi, autofiktiosta kehkeytyi yksi mahdollinen tapa nostaa tekijä takaisin samalle jalustalle, jolla se oli aiemmin ollut – tai ehkä jopa kokonaan uudelle.

Kirjallisuustieteellinen käsitteenmäärittely ei kuitenkaan ole ainoa alue, jolla Worthington kartoittaa autofiktion kehitystä kirjallisena ilmiönä. Laajemmaksi yhteiskunnalliseksi tulkintakehykseksi Worthingtonin *The Story of "Me"* -teoksessa nousee nimittäin maskuliinisuuden kriisi. Tämä on Worthingtonin oman analyysin kannalta siinä mielessä aiheellinen lähtökohta, että hänen tutkimuskohteeseen rajatusta amerikkalaisesta autofiktiosta valtaosa on hänen mukaansa nimenomaan valkoisten miesten kirjoittamaa (Worthington 2018, 19).

Taustalla on tiiviisti muotoiltuna tämänkaltainen ajatus: koska viimeistään toisen aallon feminismi paljasti, että kirjallisesti ja inhimillisesti ”universaaliksi” mielletty näkökulma olikin todellisuudessa varsin tietynlainen ja rajoittunut valkoisen miehen näkökulma, kehittyi oletettu maskuliinisuuden kriisi, johon autofiktio vastasi esittämällä hyvin partikulaarisia representaatioita tekijästä (*ibid.*). Avaan kyseistä tällä tavoin esitettynä monimutkaiselta kuulostavaa kehityskulkua seikkaperäisemmin pääosin Worthingtonia referoiden alaluvussa 5.2.1. Sen jälkeen analysoin Bret Easton Ellisin teosta *Lunar Park* tästä nimenomaisesta kriisiytyneen maskuliinisuuden tarjoamasta tulkintahorisontista käsin alaluvussa 5.2.2.

5.2.1. Mieheys ”uhattuna” yhteiskunnassa ja kirjallisuudessa

Miten maskuliinisuus ja sen väitetty ajautuminen kriisiin sitten liittyvät asiaan? Marjorie Worthingtonin (2018, 25) mukaan maskuliinisuuden kriisi (onpa kyse sitten yhdestä pitkäkestoisemmasta kriisistä tai useammasta erillisestä kriisistä) on johtanut itsetietoisuuden lisääntymiseen miesten kirjoittamassa kaunokirjallisuudessa, mikä taas on lopulta nostanut

esiin autofiktioksi nimetyn trendin.²⁴ Worthington lähtee omassa historiallisessa analyysissään²⁵ liikkeelle aina 1800- ja 1900-lukujen vaihteesta asti. Silloin voimistunut teollistuminen muutti nopeasti miestyöläiset yksilöllisistä käsityömestareista ja yrittäjistä tehdas- tai toimistotyöläisiksi, joiden tehtävänä oli toisteinen ja muille alisteinen työ. Samaan aikaan ensimmäisen aallon feminismin myötä naisille tuli mahdolliseksi kouluttautua paremmin ja tulla osaksi työvoimaa yhä enenevässä määrin. Naiset vaativat myös äänioikeutta itselleen. (Worthington 2018, 28.) Worthingtonin siteeraaman sosiologi Michael Kimmelin mukaan nämä kehityskulut aiheuttivat ahdistusta joissakin valkoisissa miehissä, jotka uskoivat, että heidän ensisijaisuutensa yhteiskunnassa oli uhattuna (Kimmel 2013, 85–87; sit. Worthington 2018, 28).

Vastaavasti sotienjälkeisen naisten vapautusliikkeen myötä 1960- ja 1970-luvuilla maskuliinisuus ajautui jälleen ainakin näennäisesti kriisiin. Worthingtonin mukaan tällaista asenneilmapiiriä kuvastavat hyvin romaanit kuten Ken Keseyn *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962), jossa voimakas naishoitaja afrikkalais-amerikkalaisine alaisineen alistaa valkoisia miespotilaita, tai Ira Levinin *The Stepford Wives* (1972), jossa joukko valkoisia esikaupunkilaismiehiä vastustaa naisasialiikettä korvaamalla vaimonsa alistuvaisilla roboteilla. Tämä tunne maskuliinisuuden kriisistä aiheutti 1980-luvulla muun muassa niin sanotun vastaiskun (eng. *backlash*) feministiselle liikehdinnälle. Jotkut miehet ovat toivoneet ”miesasialiikettä” naisasialiikkeen vastakohtaksi, mikä on johtanut mitä erilaisimpiin reaktioihin: runoilija Robert Bly johtamiin ”Wild Man” -retriitteihin 1970-luvulla, 1990-luvun miliisiliikkeeseen (eng. *militia movement*), vuoden 2009 teekutsuliikkeeseen ja viimeisimpänä Donald Trumpin kannattajien ”Make America Great Again” -mantraan. (Worthington 2018, 28–29.)

²⁴ Huomautettakoon heti aluksi, että tämä Worthingtonin esittämä autofiktion genealogia on vain yksi mahdollinen esitys autofiktion syntyhistoriasta. Pidän sitä kuitenkin mielenkiintoisena ja osuvana, mistä syystä olen päättänyt ottamaan sen osaksi tutkielmaani. Epäilemättä Worthingtonin teoriaa vastaan voisi esittää myös monenlaista kritiikkiä. Hänen teoksensa on kuitenkin melko tuore (2018), joten huomattavampaa kriittistä keskustelua siitä ei ainakaan toistaiseksi löydy.

²⁵ On syytä huomata, että Worthingtonin analyysi sijoittuu hyvin selkeästi Yhdysvaltoihin. Epäilemättä huomattavaa historiallista samankaltaisuutta voitaisiin havaita myös muiden länsimaiden historiassa, mutta mitenkään universaalina tai edes yleislänsimaisena tätä historiaosuutta ei voi pitää. Kirjallisuustieteellisen tulkinnan lähtökohtana pidän sitä kuitenkin riittävän hyvänä – varsinkin tässä tapauksessa, kun oman tulkintani kohteena on yhdysvaltalainen Ellis.

On huomattavaa, miten Worthington viittaa maskuliinisuuden kriisiin toistuvasti epäsuorilla tavoilla, jonakin väitettynä tai koettuna pikemmin kuin totena: ”sense of imminent threat to American manhood” (Worthington 2018, 28), ”masculinity was once again *ostensibly* thrown into ’crisis’” (*ibid.*), ”the *perceived* diminishment of masculine authority” (*ibid.*, 29) (kaikkien sitaattien kursivoinnit omiani). Worthington toteaaakin olevansa samaa mieltä Sally Robinsonin kanssa, kun tämä toteaa, että hallitseva maskuliinisuus esittää itsensä aina *ikään kuin* (eng. *as if*) se olisi kriisissä (Robinson 2000, 11; sit. Worthington 2018, 25). Worthingtonin (2018, 25) mukaan hänen argumenttinsa kannalta tärkeää ei ole se, ovatko nämä maskuliinisuuden kriisit todella olemassa vai eivät, vaan se, miten käsitykset näistä kriiseistä on tehty kulttuurisesti näkyviksi ja miten ne heijastuvat aikansa kirjallisuuteen.

Vaikutuksia kirjallisuuteen Worthingtonin käykin teoksessaan läpi melko mittavasti. En referoi tätä kirjallisuushistoriallista analyysia kokonaisuudessaan, vaan nostan siitä esiin joitakin pääkohtia, jotta olennainen yhteys autofiktioon kirjallisena ilmiönä hahmottuu riittäväällä tavalla. Olennainen käsite on *itsetietoisuus* kirjallisuudessa (*literary self-consciousness*). Se erottaa Worthingtonin (2018, 27) mukaan olennaisesti modernistista ja postmodernia kirjallisuutta, joista vasta jälkimmäinen eräässä mielessä mahdollisti autofiktion. Worthington (2018, 33–34) käsittelee laajasti muun muassa Virginia Woolfin ja T.S. Eliotin tekstejä osoittaessaan, että nämä kaksi merkittävää modernistista kirjailijaa vetosivat toistuvasti persoonattomuuteen ja pyrkivät poistamaan varsinaisen tekijän konkreettisen läsnäolon tekstistä; he siis ikään kuin torjuivat kirjallisen itsetietoisuuden siinä mielessä kuten sen nykyään käsitämme. Tämä kuvastaa Worthingtonin (2018, 34–35) mukaan modernismia laajemminkin: niin paljon kuin modernistinen kirjallisuus sisältääkin etäännyttäviä, fragmentaarisia ja muutoin monimutkaisia kerronnallisia kokeiluja, itsetietoista tekijän puuttumista teoksen kulkuun (eng. *authorial intrusion*) modernistien teoksissa ei juuri näy.

Vastaavasti postmodernissa kirjallisuudessa nimenomaan tästä tekijän äänen ja hahmon sekoittumisesta fiktiiviseen kerrontaan tulee merkittävä kirjallinen trooppi, yksi metafiktion keinovalikoiman keskeisimmistä palasista. Worthingtonin keskeinen väite on, että postmoderni maskuliinisuuden kriisi vaikutti omalta osaltaan siihen, miten laajalle itsetietoisuus ja metafiktio postmodernissa kirjallisuudessa levisivät (Worthington 2018, 39).

Erityisen tärkeänä tälle kehityskululle Worthington pitää toisen aallon feminismiä ja sen myötä syntyneitä feminististä kirjallisuusteoriaa, jonka merkkiteoksena voi pitää Kate Millettin teosta *Sexual Politics* vuodelta 1970. *Sexual Politics* merkitsee Worthingtonin mukaan ensimmäistä kertaa, kun laajasti luettu julkaisu käänsi huomionsa englantilaisen ja amerikkalaisen kirjallisuuden sukupuolittuneisiin asenteisiin. Siihen asti mieskirjoittajia ei ollut käsitelty miehinä, vaan pelkästään kirjoittajina kun taas naisten kirjoittamaa kirjallisuutta oli käsitelty nimenomaisesti sukupuolen kautta. Näin oli syntynyt mielikuva, että miesten kirjoittama kirjallisuus kertoisi universaalista ihmisyydestä objektiivisesta näkökulmasta käsin. Millettin teos korosti, että miesten näkökulma on yhtä lailla maskuliinisuuden värittäjä siinä missä naisten näkökulma on feminiinisuuden värittäjä. Millettin teos haastoi siten pitkään vallinneen käsityksen siitä, että kirjailijuus olisi sisäsyntyisesti miehille kuuluvaa toimintaa. Millettin teoksessaan tutkimien kirjailijoiden eli D. H. Lawrencen, Henry Millerin ja Norman Mailerin tuotanto pitää Worthingtonin mukaan sisällään käsityksen, että miesten yliveraisuus määräytyy luonnollisista syistä. *Sexual Politics* siis ravisteli kuvaa mieskirjailijasta objektiivisena ja teki näkyväksi maskuliinisuuden konstruktiona pikemmin kuin jonakin annettuna. (Worthington 2018, 40–41.)²⁶

Millettin *Sexual Politics* ja sitä seuraavina vuosikymmeninä seurannut muu feministinen kirjallisuusteoria muutti siis olennaisesti käsitystämme nimenomaan mieskirjailijasta tekijänä. Objektiiviseksi ja universaaliksi tarkkailijaksi oletettu liki näkymätön paljastuikin sukupuolensa, ruumiillisuutensa ja yksilöytensä määräämäksi tekijäksi, joka ei tässä mielessä poikkea tai jonka teosten tulkintatavan ei tulisi poiketa naiskirjailijoista ollenkaan. Worthington kytkee tämän murroksen sekä yhteiskunnassa yleisemmin vallitsevan maskuliinisuuden oletetun kriisin hyvin mielenkiintoisella tavalla autofiktion kehitykseen. Kun Millett uuskritiikin ideaalien ja edellä kuvattujen modernististen pyrkimysten vastaisesti ”työnsi” tekstistä irrotetun konkreettisen tekijän ”takaisin tekstiin”, reagoi postmoderni kirjallisuus siihen nostamalla esiin tekijän nimenomaan tuomalla teksteihinsä tekijä-henkilön (”calling attention to the presence of the author-figure through the use of an eponymous

²⁶ Lienee paikallaan huomauttaa, että Millettin teosta on sittemmin myös kritisoitu runsaasti feministisen teorian piirissä. Millettin sukupuoli- ja seksuaalisuuskäsityksiä on pidetty liian yksioikoisina. Myös hänen tulkintojaan tutkimiansa mieskirjailijoiden teoksista on pidetty paikoin liian suoraviivaisina ja tarkoitushakuisina. Lisäksi Millettä on kritisoitu häntä edeltäneen feministisen teorian mainitsematta jättämisestä. Ks. esim. Toril Moin *Sexual/Textual Politics* (Moi 2002).

author-character”) (Worthington 2018, 43) – toisin sanottuna autofiktioista tutun, useimmiten kertojanakin toimivan päähenkilön, jolla on sama nimi kuin kirjailijalla itsellään ja jota tämä muutenkin muistuttaa. Worthingtonin (2018, 45) argumentin ydin on tämä: autofiktioissa tekijä esiintyy teoksen henkilönä nimenomaan vaatiakseen takaisin sitä maskuliinisen tekijän auktoriteettia, jota ei aiemmin ollut vakavasti haastettu. Tämä kaunokirjallisuudessa esiintyvä miestekijä koettaa saada kerrontansa hallintaan ja pidettyä sen hallussa – usein vieläpä siinä epäonnistuen (*ibid.*).

5.2.2. *Lunar Parkin* ”Bret Easton Ellis” kriisiytyneen maskuliinisuuden mallimiehenä

Bret Easton Ellisin *Lunar Parkin* ”Bret Easton Ellis” on äärimmäinen, paikoin lähes liian osuva esimerkki tällaisesta hallinnan menettäneestä autofiktio kirjailijahahmosta. Kirjan alussa minäkertojana toimiva Bret kuvailee, miten hänestä on hyvin menestyneiden romaaniensa ansiosta tullut riippumattomalla tavalla rikas ja mielipuolisen kuuluisa. Elämä 1980-luvulla on korkealentoista ja leveää, paikoin jopa leveilevää: Dom Perignonia tilataan huippuravintoloiden pöytiin pullokaupalla ja rahaa kuluu huolettomasti. Julkisuus osana kirjallista Brat Packia²⁷ on taattua, väistämätöntä ja laajaa: ”There was no escaping our visages staring out at you from the pages of magazines and TV talk shows and scotch ads and posters on the sides of buses, in the tabloid gossip columns, our blank expressions caught in the dead glare of the camera flash” (*LP*, 13). Bret on siis mieskirjailija, jolle kirjallinen ura on mahdollistanut (hyvin materialistisessa mielessä) ”kaiken”.

Ihmissuhderintamalla asiat ovat kuitenkin monimutkaisempia. Bret on seurustellut 1980-luvun lopulla toisen julkisuuden henkilön, filmitähti Jayne Dennisin kanssa. Pari kuitenkin eroaa, mitä Bret selittää kirjailijan tarvitsemalla omalla tilalla ja luovuudella, jota nainen kuitenkin vain häiritsisi: ”But I needed my space. I needed to be alone. A woman wasn’t going to interfere with my creativity.” (*LP*, 16.) Tämä sitaatti on hyvin olennainen suhteessa tulkintaani *Lunar Parkista* esimerkkinä siitä, miten Worthington käsittää autofiktio

²⁷ Brat Pack on todellisen maailman kirjallinen ryhmä, johon todellisenkin Bret Easton Ellisin katsotaan kuuluneen. Tuolloin (1980-luvulla) alle kolmikymmppisten uudenlaista kirjallisuutta edustavien kirjoittajien joukkoon luettiin Ellisin lisäksi ainakin Jay McInerney ja Tama Janowitz, jotka *Lunar Parkissakin* mainitaan (*LP*, 12). Brat Pack -nimi viittaa ironisesti 1950- ja 1960-lukujen Rat Packiin, jonka kuuluisin jäsen oli Frank Sinatra.

vastauksena maskuliinisuuden kriisiin. Kariikoidusti *Lunar Parkin* Bretin kohdalla ajatus on tämä: hän on mieskirjailija, jonka on saatava toteuttaa luovuuttaan, ja tämän luovuuden toteuttamisessa nainen ja häneen sitoutuminen olisi tiellä. Perhe-elämä tai edes seurustelu on siis jotakin vähempiarvoista kuin miehen oikeus toteuttaa luovuuttaan.

Perhe-elämää on kuitenkin luvassa. Bretin isän kuoltua vuonna 1992 Bret ja Jayne päätyvät takaisin yhteen yhden yön ajaksi. Tämän yön seurauksena Jayne tulee raskaaksi. Bret suhtautuu asiaan johdonmukaisesti samalla tavalla kuin aiemmin erottuaan Jaynesta: ”I had already seen what I wanted and it did not involve children. Like all single men the first priority was my career. I had a fantasy bachelor’s life and wanted to keep it.” (*LP*, 22.) Bret edustaa siis tässä mielessä mieskirjailijaa *par excellence*. *Lunar Parkia* tulkittaessa on pidettävä jatkuvasti mielessä edellä luvussa 3.2 toteamani asia teoksen luonteesta: kirjan ”Bret Easton Ellis” ja monet muut sen elementit ovat selkeästi fiktiivistettyjä, eikä Bret vastaa suoraan todellista Bret Easton Ellisiä. Näin kärjistetyissä ja stereotyyppisissä muotoiluissa (”Like all single men, the first priority was my career”) on nähdäkseni jopa perusteltua ajatella, että satiirisuudestaan ja ironisuudestaan kirjailijana tunnettu todellinen Bret Easton Ellis on tarkoittanut *Lunar Parkin* ”Bretin” ajatukset ja asenteet nimenomaan stereotyyppioiksi niistä asioista, joita usein saatetaan liittää niin kirjailijuuteen kuin miehuuteen (ja ehkä vielä erityisesti mieskirjailijuuteen).²⁸ Se saattaa olla myös yksi esimerkki Ellisin tavasta hämmentää itsestään julkisuudessa syntyvää kuvaa (vrt. luku 3.2).

Bret toden totta hylkääkin Jaynen ja poikansa Robbyn (Jayne nimeää pojan Robertiksi Bretin isän mukaan) vielä tuossa vaiheessa vuosiksi ja jatkaa villiä ja vapaata elämäänsä, mutta palaa lopulta osaksi perhettä Robbyn ollessa yksitoista. Lisäksi perheeseen kuuluu Jaynen toisen miehen kanssa saama tytär, kuusivuotias Sarah. *Lunar Parkin* varsinaiset tapahtumat sijoittuvat tähän ajanjaksoon ja elämäntilanteeseen. Bretistä tulee yhtäkkiä perheenisä, jolta odotetaan vastuullisuutta, eikä se tunnu hänestä helpolta: ”I was thrust into the role of husband and father — of protector — and my doubts were mountainous” (*LP*, 43). Villi poikamies siis kesytetään osaksi perhettä ja sen elämää. Samaan aikaan hän kuitenkin

²⁸ Kysymyksen ironiasta voisi kytkeä laajemminkin koko Worthingtonin analyysiin siitä, miten kirjailijamies vaatii valtaa takaisin itselleen. Kuinka paljon ironisuus värittää näitä ”vaatimuksia”? *Lunar Parkin* kohdalla moni voisi olla valmis toteamaan, että ironia on huomattavaa. En ole kuitenkaan kytkenyt sitä osaksi omaa analyysiani tässä tutkielmassa.

kamppailee ”vanhaan elämäänsä” luonnollisesti kuuluneen päihderiippuvuuden kanssa ja joutuu jatkuvasti todistelemaan olevansa raitis: ”I needed to prove something this morning: that I was responsible, that I wasn’t an addict, that I was clean” (*LP*, 77). Bret kuitenkin on selvästi riippuvainen ja käyttää jatkuvasti niin huumeita kuin alkoholiakin. Tästä aiheutuu myös kitkaa hänen ja Jaynen välille, mikä varjostaa koko perheen elämää. Bretiä vaivaakin jatkuva syyllisyys, joka muuttaa myös hänen käyttäytymistään perheen kodissa: ”The strange guilt I felt — the sense of having done something wrong — never left me in that house. I tried to appear quiet and thoughtful, instead of my only other option: fainting in pain and defeat.” (*LP*, 98.)

Teos saa myös kauhuromaanin piirteitä, kun Bretin kodin olohuoneen huonekalut vaihtavat järjestystä ja kun taloon näyttää tunkeutuvan kahteen eri otteeseen jonkinlainen hirviö, joka vainoaa Bretiä. Myös Bretin Sarahille hankkima robottinukke, musta lintu nimeltä Terby, alkaa elää omaa elämäänsä, raapii ovia rikki ja koettaa käydä Bretin kimppuun. Lopulta Bretin avukseen kutsuma haamujenhäätöekspertti Robert Miller saa Bretin tajuaamaan, että kaikkia näitä vainoajia – olentoa, Patrick Batemania ja Terbyä – yhdistää yksi yhteinen tekijä: Bret (*LP*, 389). Taloon hyökänneen hirviön piirteet muistuttavat nimittäin olentoa, jonka Bret loi kirjoittamassaan tarinassa Robbyn ikäisenä, 12-vuotiaana (*LP*, 366–7). Patrick Bateman on tietenkin sekin Bretin luoma fiktiivinen hahmo. Bret oli se, joka toi Terbyn taloon. Millerin kanssa keskustellessaan Bret tajuaa, että TERBY on takaperin YBRET eli ”Why, Bret?” (*LP*, 389). Henrik Skov Nielsenin (2011, 129) mukaan tämä onkin teoksen olennaisin juonenkäänte, sillä se kytkee kaikki tapahtumat yhteen nimeen, Bretiin ja herättää siten kysymyksiä niin tekijän ja kertojan kuin fiktion ja ei-fiktionkin suhteesta. Huomionarvoisia olentoja ovat kuitenkin myös hirviö ja Patrick Bateman, sillä ne ovat nimenomaan Bretin luomia fiktiivisiä hahmoja, joilla näyttää olevan vaikutuksia ”todelliseen” (siis *Lunar Parkin* sisäiseen) maailmaan. Näitä vaikutuksia Bret ei pysty hallitsemaan.

Tässä mielessä *Lunar Parkin* autofiktiivinen kertoja-tekijä-päähenkilö Bret on juuri sellainen hahmo, josta Marjorie Worthington (2018, 45) omassa analyysissään puhuu: ”a male authorial figure who tries, often unsuccessfully, to gain and keep control of his narrative”. Lisäksi hänen voi katsoa edustavan eräänlaista näennäistä maskuliinisuuden kriisiä mikromittakaavassa: perhe-elämä on kahlinnut ja ”domestikoinut” aiemmin rietasta elämää

viettäneen poikamiehen; mieskirjailijan luovuus on uhrattu perhe-elämän tylsällä ja keski-ikäisellä alttarilla. Bret tosin yrittää löytää vielä oman miehuutensa myös osana perhettä ja ottaa perheen pään vastuun, kun hän ajattelee hirviöhyökkäyksen jälkeen olevansa mies, jonka pitää pelastaa perheensä (kuten kunnan miehen kuuluu): ”More than anyone else in the world I needed to be there. Because on that night I came to believe that I was the only one who could save my family.” (LP, 215–216.) Bret taitaa kuitenkin yliarvioida oman merkityksensä perheen pelastumiselle, sillä romaanin päätteeksi Bret ja Jayne ovat eronneet ja Robby on häipynyt kotoa. Perhe on siis käytännössä katsoen totaalaisesti hajonnut, eikä Bretin harhaisuus ainakaan ole edesauttanut sen ehjänä pysymistä. Koko katastrofaalisesti päättyvä sattumusten ketju on siis ikään kuin hinta kirjailijuudesta ja luovuudesta, josta Bret ei alun pitäenkään ollut valmis tinkimään. Worthingtonkin (2018, 177) muotoilee tämän ajatuksen todetessaan seuraavaa: ”*Lunar Park* thematizes the idea that writing exacts its price from an author by alienating him from his own life”.

Tämän alaluvun lopputiivistyksenä todettakoon, että uskon tässä esittämäni tulkinnan *Lunar Parkista* sopivan hyvin Worthingtonin ajatukseen siitä, miten maskuliinisuuden kriisit ovat ruokkineet autofiktio trendiä. Näitä kriisejä taas on ruokkinut maskuliinisuuden tuleminen tietoiseksi omista etuoikeuksistaan (Worthington 2018, 45). Olkoonkin niin, että *Lunar Parkin* Bret on hyvin vahvasti fiktiivistetty hahmo – aivan eri mittakaavassa kuin esimerkiksi Knausgårdin minäkertoja tai Maggie Nelson – tuo hahmo on oivallinen esimerkki paitsi kriisiytyneestä maskuliinisuudesta, myös autofiktio kirjailijahahmosta, joka koettaa pitää kerronnan hallinnassaan (ja epäonnistuu siinä surkeasti).

6. LOPUKSI

Tämä pro gradu -tutkielma on kartoittanut autofiktioksi nimettyä kirjallisuuden lajia teoreettisista ja tekstuaalisista lähtökohdista käsin. Tarkastelun ulkopuolelle on jäänyt lähes kokonaan ”ulkokirjallisten” tekijöiden analysointi; sen, miksi autofiktio on noussut niin suureen suosioon. Selvää nimittäin on, että autofiktiosta on viimeistään 2000-luvulla tullut länsimaisessa kirjallisuudessa varsin merkittävä kirjallinen virtaus tai jopa trendi. Esimerkiksi Illinois’n yliopiston ranskalaisen kirjallisuuden emeritaprofessori Armine Kotin Mortimer (2009, 22) totesi jo yli kymmenen vuotta sitten, että autofiktio on nyt kirjallisuuden etualalla ja keskiössä, eikä näytä minkäänlaisia hiipumisen merkkejä. Sittemmin kuluneet vuodet ovat osoittaneet ennustuksen melko lailla todeksi. Alan suomalainen asiantuntija, Pirkko Saision autofiktiivisistä teoksista väitöskirjansa kirjoittanut tutkija Päivi Koivisto (2017) puolestaan kirjoitti kolmisen vuotta sitten, että kiitos Karl Ove Knausgårdin *Taisteluni*-sarjan ”autofiktiosta puhutaan taas, niin Suomessa kuin muuallakin”. Tässäkin tutkielmassa olennaisena lähteenä palvellut Marjorie Worthingtonin teos vuodelta 2018 osoittaa, että genre kiinnostaa myös Pohjois-Amerikassa, josta omatkin tutkimuskohteeni ovat peräisin.

Jotkut kirjallisuuskriitikot ovat tällä vuosikymmenellä jopa uskaltaneet julistamaan Thomas Pynchonin, Don DeLillon ja Robert Cooverin sekä heidän kirjallisten seuraajiensa teosten edustaman postmodernin romaanin kuolleeksi, koska autofiktio on ottanut sen paikan kirjallisuuden tämänhetkisenä ykkösilmionä (ks. esim. Sturgeon 2014). Näin rohkeaan arvioon on toki syytä suhtautua kriittisesti, mutta selvänä voi nähdäkseni joka tapauksessa pitää sitä, että autofiktiosta on tullut merkittävä ja suosittu kirjallisuuden laji. Autofiktioksi miellettyjä ja sellaisena luettuja kirjoja on ilmestynyt viime vuosina tasaiseen tahtiin – ja ilmestyy edelleen.²⁹

Autofiktion suosion voinee perustellusti kytkeä osaksi laajempaa omaelämäkerrallisen kirjallisuuden suosion kasvua. Sitä voidaan perustellusti pitää erityisesti 1900-luvun lopulla alkaneena ja 2000-luvun alussa jonkinlaisen huippunsa saavuttaneena trendinä. Yhdysvalloissa on kiinnitetty huomiota erityisesti muistelmateosten asemaan. Thomas

²⁹ Tyhjentävää ”listaa” on tietysti mahdoton antaa, mutta jonkinlaisen käsityksen autofiktioksi ymmärretyistä kirjoista saa vaikkapa tästä Goodreads-verkkosivuston koonnista: <https://www.goodreads.com/shelf/show/autofiction>

Couserin (2009, 3) mukaan muistelmalaji haastaa jopa kaunokirjallisuuden, kun arvioidaan lajien suosiota ja niiden kritiikeissä saamaa arvostusta. Ben Yagoda on tarkastellut muistelmien myyntilukemia Yhdysvalloissa. Henkilökohtaisten muistelmien, lapsuusmuistelmien ja vanhemmuusmuistelmien kategorioihin kuuluvien kirjojen myynti kasvoi Yagodan (2009, 7; sit. teoksessa Couser 2009, 3) mukaan jopa neljälläsadalla prosentilla vuodesta 2004 vuoteen 2008.

Yksi mahdollinen hypoteesi autofiktion ja muun omaelämäkerrallisen kirjallisuuden suosion syistä on se, että elämme aikakautta, jolloin ihmisten henkilökohtaisen elämän seuraamisesta on tullut helppoa ja sitä myötä myös suosittua. Sosiaalinen media mahdollistaa arjen jakamisen ja seuraamisen, olipa kyse sitten julkisuuden henkilöistä tai tavallisista kansalaisista. Onko autofiktiossa kyse samasta ilmiöstä? Onko teoksen tapahtumilla oltava todellisia viitepisteitä kirjailijan omassa elämässä oikeassa maailmassa, jotta niistä tulee kiinnostavia? Esimerkiksi Marjorie Worthington (2018, 18) kiinnittää laajasti käsittelemänsä amerikkalaisen autofiktion kohdalla huomiota siihen, että amerikkalaisella lukevalla yleisöllä tuntuu olevan kyltymätön halu saada lukea tositarinoita näkyvistä tai muuten kiinnostavista henkilöistä. Hänen mukaansa jotkut autofiktion kirjoittajat saattavat jopa parodioida muistelmamuotoa pyrkiessään tyydyttämään tätä halua. Näyttää siis siltä, että ”todellisuuden nälkä” on todella olemassa oleva ilmiö. Siihen viittaa myös yhdysvaltalaiskirjailija David Shields, joka arvioi vuonna 2010 paljon huomiota saaneessa kirjassaan *Reality Hunger*, että fiktion ja ei-fiktion rajoja hälventävät virtaukset ovat nousussa monilla eri taiteenaloilla. Teos käsittelee niin tosi-tv:tä kuin kirjallisuuden hybridigenrejäkin. Shieldsin lähestymistapa on paitsi kuvaileva, myös normatiivinen: hänen mukaansa fiktiosta perinteisen romaanin merkityksessä tulisikin luopua, koska ”kaikki parhaat tarinat ovat tosia” (Shields 2010, 52).

Kokonaan oman tutkielmansa ansaitsisi kysymys kirjailijoiden omasta näkökulmasta autofiktioon; siitä, miksi kirjailijat ovat valinneet kirjoittaa autofiktiota. Moni kirjailija on kertonut esimerkiksi haastatteluissa jonkinlaisesta väsymisestä ”perinteiseen” fiktion, fiktiivisten hahmojen ja maailmojen luomiseen. Luvussa 5.1.2 kerroin Sheila Hetin toteamuksesta, ettei hän jaksakaan olla kiinnostunut fiktiivisistä henkilöistä kirjoittamisesta. ”I don’t think character exists anymore”, on puolestaan todennut *New Yorker* -lehden haastattelussa kanadalaissyntyinen brittikirjailija Rachel Cusk (Schwartz 2018). Cusk on

liitetty autofiktiokeskusteluun useissa yhteyksissä niin sanotun Outline-trilogiansa vuoksi (Cusk 2014, 2016 & 2018), vaikka se ei olekaan suoranaista autofiktiota: kertojana ei toimi nainen nimeltä ”Rachel Cusk”, vaan Faye, jonka elämäntapahtumat tosin muistuttavat vahvasti Cuskin omaa elämää. Kotimaisessa kirjallisuuskentässä varsin mielenkiintoisen kirjailijanäkökulman autofiktioon on tarjonnut Riikka Pulkkinen esseessään ”Tunnustamisesta” (Pulkkinen 2019). Palkittu suomalaiskirjailija kertoo menettäneensä uskonsa ”perinteiseen’, uppoutumaan kutsuvaan fiktion” ja janoavansa ”sellaista fiktiota, jolla oli olemassa selkeä viittauskohteensa todellisuudessa”, kuten omaelämäkerrallisia romaaneja, muistelmia, päiväkirjoja – ja autofiktiota.

Itse olen tässä tutkielmassa painottanut autofiktion luonnetta fiktion ja ei-fiktion rajoilla liikkuvana avoimena lajina. Tämä hybridimäisyys lienee ainakin yksi syy lajin suosiolle niin kirjailijoiden kuin lukijoidenkin näkökulmasta: autofiktio haastaa totunnaiset tapamme lukea ja kirjoittaa sekä hämärtää oletukset siitä, että kullekin lajille olisi olemassa oma, rajattu lukutapansa. Erityisesti autofiktio näyttää kyseenalaistavan klassisen narratologian tiukkoja lajimääritelmiä ja käsitteitä. Autofiktiota voisikin nimittää eräänlaiseksi kirjallisuusteorioiden koetinkiveksi: sen lajityypillinen ”hämäryys” koettelee teoreettisten käsitteiden ja jaottelujen vedenpitävyyttä. Toisaalta tutkielmassa esittelemäni sukupuolen ja tekijyyden näkökulmat autofiktioon osoittavat, miten erilaisia asioita ja tulkintoja autofiktiosta on mahdollista saada irti. Arvioisin, että ainakin osan tästä monipuolisuudesta mahdollistaa se, miten autofiktio on sidottu tekijään. Niin tekijä kuin lukijakin ovat verta ja lihaa – siis ihmisiä, ja ihmisyydestä kirjallisuudessa taitaa pohjimmiltaan aina olla kyse. Autofiktio on ehkä ”perinteistä fiktiota” helpompi ymmärtää kommunikaatioksi ihmisen ja ihmisen välillä, mikä taas lisää lukijan mahdollisuuksia samastua siinä esitettyihin kokemuksiin. Samalla autofiktiiviset teokset luottavat lukijan kykyyn käyttää erilaisia ja jopa toisilleen vastakkaisia lukutapoja saman teoksen äärellä.

Yllä esittämäni arvio luettakoon puhtaasti henkilökohtaisena spekulatiiona. Objektivisempänä ennustuksena uskallan kuitenkin esittää, että autofiktion käsite tulee tulevina vuosina nousemaan esimerkiksi tämänkaltaisten opinnäytetöiden otsikoihin huomattavan usein – sen mittakaavan murroksesta kirjallisuuden kentässä on kyse.

LÄHTEET

KOHDETEOKSET

ELLIS, BRET EASTON 2006: *Lunar Park*. Ensipainos 2005. Lontoo: Picador.
[= *LP*]

HETI, SHEILA 2014: *How Should a Person Be?*. Ensipainos 2012. Lontoo: Vintage.
[= *H*]

NELSON, MAGGIE 2016: *The Argonauts*. Ensipainos 2015. Lontoo: Melville House.
[= *A*]

TUTKIMUSKIRJALLISUUS JA MUUT LÄHTEET

BARTHES, ROLAND 1951: *Roland Barthes*. Pariisi: Editions du Seuil.

BARTHES, ROLAND 1993: Tekijän kuolema. (La mort de l'auteur, 1968.) Suom. Lea Rojola. Barthes, Roland: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. & suom. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino, 109–117.

BENNETT, ANDREW 2005: *The Author*. Lontoo: Routledge.

BOOTH, WAYNE C. 1983: *The Rhetoric of Fiction. Second Edition*. Toinen, laajennettu painos. Ensipainos 1961. Chicago: The University of Chicago Press.

BUTLER, JUDITH 1990: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Lontoo: Routledge.

CHAU, DAVID 2013: The real and imaginary mingle in Sheila Heti's World. *The Georgia Straight* 20.11.2013. Saatavissa verkossa: <https://www.straight.com/life/532766/real-and-imaginary-mingle-sheila-hetis-world>. Tarkistettu 15.5.2020.

COATES, TYLER 2013: In Defense of Mandy Stadtmiller: Why Internet Oversharing Isn't Just xoJane's Problem. *Flavorwire* 2.5.2013. Saatavissa verkossa: <https://www.flavorwire.com/388823/in-defense-of-mandy-stadtmiller-why-internet-oversharing-isnt-just-xojanes-problem>. Tarkistettu 15.5.2020.

COHN, DORRIT 2000: Discordant Narration. *Style* 34:2, 307–316.

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio n mieli. (The Distinction of Fiction, 1999.)* Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

COUSER, THOMAS G. 2012: *Memoir: An Introduction*. New York: Oxford University Press.

CRUM, MADDIE 2015: These Are My Confessions: What Diary-Keeping Means in an Age of Oversharing. *Huffpost* 1.5.2015. Saatavissa verkossa: https://www.huffpost.com/entry/diary-online_n_7109776. Tarkistettu 15.5.2020.

CUSK, RACHEL 2014: *Outline*. Lontoo: Faber & Faber Limited.

CUSK, RACHEL 2016: *Transit*. Lontoo: Faber & Faber Limited.

CUSK, RACHEL 2018: *Kudos*. Lontoo: Faber & Faber Limited.

DAWSON, PAUL 2015: Ten Theses Against Fictionality. *Narrative* 23:1, 74–100.

DE MAN, PAUL 1979: Autobiography as De-facement. *MLN* 94:5, 919–930.

DERRIDA, JACQUES 1980: The Law of Genre. Käänt. Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7:1, 55–81.

DI SUMMA-KNOOP, LAURA 2017: Critical autobiography: a new genre? *Journal of Aesthetics & Culture* 9:1, 1–12.

DOUBROVSKY, SERGE 1977: *Fils*. Pariisi: Gallimard.

DOUBROVSKY, SERGE 1994: *L'Après-vivre*. Pariisi: Grasset.

DOUBROVSKY, SERGE 2013: Autobiography/Truth/Psychoanalysis. Käänt. Logan Whalen ja John Ireland. *Genre* 26:1, 27–42.

ER, YANBING 2018: Contemporary Women's Autofiction as Critique of Postfeminist Discourse. *Australian Feminist Studies* 33:97, 316–330.

FLUDERNIK, MONIKA 2001: Fiction vs. Non-Fiction: Narratological Differentiations. *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*. Toim. Jörg Helbig. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 85–103.

FOUCAULT, MICHEL 2016: Mikä tekijä on? (Qu'est-ce qu'un auteur?, 1969.) Suom. Markku Lehtinen. *Estetiikan klassikot II: Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 448–462.

FOURNIER, LAUREN 2018: Sick Women, Sad Girls, and Selfie Theory: Autotheory as Contemporary Feminist Practice. *a/b: Auto/Biography Studies* 33:3, 643–662.

FRIEDMAN, ANN 2017: Who Gets to Speak and Why – A Conversation with Chris Kraus. *The Cut*. Saatavissa verkossa: <https://www.thecut.com/2017/06/chris-kraus-in-conversation-with-ann-friedman.html>. Tarkistettu 15.5.2020.

FRIEND, STACIE 2012: "Fiction as Genre". *Proceedings of the Aristotelian Society* 112:2, 179–209.

GENETTE, GÉRARD 1993: *Fiction & Diction*. (*Fiction et diction*, 1991.) Käänt. Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press.

GILL, ROSALIND 2007: Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. *European Journal of Cultural Studies* 10:2, 147–166.

GILL, ROSALIND & CHRISTINA SCHARFF (toim.) 2011: *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

GORMAN, DAVID 2005: Fiction, Theories of. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Lontoo: Routledge, 163–67.

HANSEN, PER KROGH 2017: Autofiction and Authorial Unreliable Narration. *Emerging Vectors of Narratology*. Toim. Per Krogh Hansen, John Pier, Phillippe Roussin ja Wolf Schmid. Berlin: De Gruyter, 47–59.

HEIKKILÄ, MARTTA 2016: Johdanto. *Estetiikan klassikot II: Modernista postmoderniin*. Toim. Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen. Helsinki: Gaudeamus, 422–434.

HETI, SHEILA 2007: An Interview with Dave Hickey. *The Believer* 49. Saatavissa verkossa: <https://believermag.com/an-interview-with-dave-hickey/>. Tarkistettu 15.5.2020.

HUGHES, EVAN 2014: Karl Ove Knausgaard Became a Literary Sensation by Exposing His Every Secret. *The New Republic*. Saatavissa verkossa: <https://newrepublic.com/article/117245/karl-ove-knausgaard-interview-literary-star-struggles-regret>. Tarkistettu 15.5.2020.

INDRISEK, SCOTT 2014: In 10:04, Ben Lerner's Deft Prose Saves Him from Simple Navel-Gazing. *Blouin Art Info* 10.9.2014. [Huom. Tiedot kopioitu lähteestä Sykes 2017, jossa oleva alkuperäinen www-linkki ei toimi.]

KESEY, KEN 1962: *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. New York: Viking Books.

KIMMEL, MICHAEL 2013: *Angry White Men: American Masculinity at the End of an Era*. New York: Nation Books.

KNAUSGÅRD, KARL OVE 2011: *Taisteluni*. Ensimmäinen kirja. (Min kamp. Første bok, 2009.) Suom. Katriina Huttunen. Helsinki: Like.

KNAUSGÅRD, KARL OVE 2012: *Taisteluni*. Toinen kirja. (Min kamp. Andre bok, 2009.) Suom. Katriina Huttunen. Helsinki: Like.

KNAUSGÅRD, KARL OVE 2013: *Taisteluni*. Kolmas kirja. (Min kamp. Tredje bok, 2009.) Suom. Katriina Huttunen. Helsinki: Like.

KNAUSGÅRD, KARL OVE 2014: *Taisteluni*. Neljäs kirja. (Min kamp. Fjerde bok, 2010.) Suom. Katriina Huttunen. Helsinki: Like.

KNAUSGÅRD, KARL OVE 2015: *Taisteluni*. Viides kirja. (Min kamp. Femte bok, 2010.) Suom. Katriina Huttunen. Helsinki: Like.

KNAUSGÅRD, KARL OVE 2016: *Taisteluni*. Kuudes kirja. (Min kamp. Sjette bok, 2011.) Suom. Katriina Huttunen. Helsinki: Like.

KOIVISTO, PÄIVI 2011: *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa* Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja. Väitöskirja, Helsingin yliopisto. Saatavissa verkossa: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/27342/elamasta.pdf?...1>. Tarkistettu 15.5.2020.

KOIVISTO, PÄIVI 2017: Pienten lajien maailmat: Lyhyt suomalaisen autofiktion historia 1/3. *Helmet*. Saatavissa verkossa: [https://www.helmet.fi/fi-FI/Tapahtumat_ja_vinkit/Vinkit/Pienten_lajien_maailmat_Lyhyt_somalaise\(129798\)](https://www.helmet.fi/fi-FI/Tapahtumat_ja_vinkit/Vinkit/Pienten_lajien_maailmat_Lyhyt_somalaise(129798)). Tarkistettu 15.5.2020.

KORTHALS ALTES, LIESBETH 2014: *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.

KRAUS, CHRIS 2016: *I Love Dick*. Ensipainos 1997. Lontoo: Serpent's Tail.

KURIKKA, KAISA & VELI-MATTI PYNTTÄRI (toim.) 2006: *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura (SKS).

LAHDELMA, TUOMO 2008: Uudenlaiseen tekijyyteen. *Luova laji – Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Juri Joensuu, Nora Ekström, Tuomo Lahdelma ja Risto Niemi-Pynttari. Jyväskylä: Atena Kustannus, 190–194.

LANSER, SUSAN S. 2005: The "I" of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology. *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan ja Peter J. Rabinowitz. Malden: Blackwell, 206–219.

LEJEUNE, PHILIPPE 1989: *On Autobiography*. Muun muassa ranskankielisistä alkuteoksista *Le Pacte autobiographique*, *Je est un autre* ja *Moi aussi* toimittanut Paul John Eakin. Käänt. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

LERNER, BEN 2011: *Leaving the Atocha Station*. Minneapolis: Coffee House Press.

LERNER, BEN 2014: *10:04*. Lontoo: Faber & Faber.

LEVIN, IRA 1972: *The Stepford Wives*. New York City: Random House.

MCCORMACK, TOM 2012: The Suicidal Listicle: Autoportrait. *The L Magazine* 6.6.2012. Saatavissa verkossa: <http://www.thelmagazine.com/2012/06/the-suicidal-listicle-autoportrait/>. Tarkistettu 15.5.2020.

MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. Lontoo: Routledge.

MCROBBIE, ANGELA 2004: Post-Feminism and Popular Culture. *Feminist Media Studies* 4:3, 255–264.

MCROBBIE, ANGELA 2009: *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. Lontoo: Sage.

MILLETT, KATE 1970: *Sexual Politics*. New York: Simon & Schuster.

MOI, TORIL 2002: *Sexual/Textual Politics: Feminist Narrative Theory*. Toinen painos. Ensipainos julkaistu 1985. Lontoo: Routledge.

MORRIS, BOB 2000: The Age of Dissonance; Don't Spill It on Me. *New York Times* 5.11.2000. Saatavissa [www-muodossa: https://www.nytimes.com/2000/11/05/style/the-age-of-dissonance-don-t-spill-it-on-me.html](https://www.nytimes.com/2000/11/05/style/the-age-of-dissonance-don-t-spill-it-on-me.html). Tarkistettu 15.5.2020.

MORTIMER, ARMINE KOTIN 2009: Autofiction as Allofiction: Doubrovsky's *L'Après-vivre*. *L'Esprit Créateur* 49:3, 22–35.

NABOKOV, VLADIMIR 1966: *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*. New York: Penguin.

NIELSEN, HENRIK SKOV 2011: What's in a Name? Double Exposures in *Lunar Park*. *Bret Easton Ellis: American Psycho, Glamorama, Lunar Park*. Toim. Naomi Mandel. New York: Continuum, 129–142.

NIELSEN, HENRIK SKOV, JAMES PHELAN & RICHARD WALSH 2015: Ten Theses about Fictionality. *Narrative* 23:1, 61–73.

OFFILL, JENNY 2014: *The Dept. of Speculation*. Lontoo: Granta.

OLNEY, JAMES 1980: Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Toim. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 3–27.

PEARL, MONICA B. 2018: Theory and the Everyday. *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 23:1, 199–203.

PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press.

PHELAN, JAMES & PETER J. RABINOWITZ 2012: Narrative as Rhetoric. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Toim. David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Robyn Warhol ja Brian Richardson. Columbus: Ohio State University Press, 3–8.

PRICKETT, SARAH NICOLE 2015: Bookforum talks with Maggie Nelson. *Bookforum* 29.5.2015. Saatavissa verkossa: <https://www.bookforum.com/interviews/bookforum-talks-with-maggie-nelson-14663>. Tarkistettu 15.5.2020.

PULKKINEN, RIIKKA 2019: Tunnustamisesta. *Image* 1.3.2019. Saatavissa verkossa: <https://www.apu.fi/artikkelit/tunnustamisesta>. Tarkistettu 15.5.2020.

ROBINSON, SALLY 2000: *Marked Men: White Masculinity in Crisis*. New York: Columbia University Press.

ROIPHE, KATIE 2014: Her Struggle. *Slate* 7.7.2014. Saatavissa verkossa: <https://slate.com/human-interest/2014/07/what-if-karl-ove-knausgaards-my-struggle-were-written-by-a-woman.html>. Tarkistettu 15.5.2020.

SCHWARTZ, ALEXANDRA 2018: "I Don't Think Character Exists Anymore": A Conversation with Rachel Cusk. *The New Yorker* 18.11.2018. Saatavissa verkossa: <https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/i-dont-think-character-exists-anymore-a-conversation-with-rachel-cusk>. Tarkistettu 15.5.2020.

SHERINGHAM, MICHAEL 2001: Autobiography. *Encyclopedia of Contemporary French Culture*. Toim. Alex Hughes & Keith Reader. Lontoo: Routledge, 38–41.

SHIELDS, DAVID 2010: *Reality Hunger. A Manifesto*. Lontoo: Penguin Books/Hamish Hamilton.

STURGEON, JONATHON 2014: 2014: The Death of the Postmodern Novel and the Rise of Autofiction. *Flavorwire* 31.12.2014. Saatavissa verkossa: <http://flavorwire.com/496570/2014-the-death-of-the-postmodern-novel-and-the-rise-of-autofiction>. Tarkistettu 15.5.2020.

SYKES, RACHEL 2017: "Who Gets to Speak and Why?" Oversharing in Contemporary North American Women's Writing. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 43:1, 151–174.

TENNANT-MOORE, HANNAH 2012: Sheila Heti gets sex wrong. *Salon* 29.9.2012. Saatavissa verkossa: https://www.salon.com/2012/09/28/sheila_heti_gets_sex_wrong/. Tarkistettu 15.5.2020.

VILAIN, PHILIPPE 2010: Autofiction. *The Novelist's Lexicon: Writers on the Words That Define Their Work*. New York: Columbia University Press, 5–7.

WALSH, RICHARD 2007: *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press.

WIMSATT, WILLIAM K. JR. & MONROE C. BEARDSLEY 1971: Intentioniharha. (The Intentional Fallacy, 1946.) Suom. Irma Rantavaara. *Nykyestetiikan ongelmia*. Toim. Irma Rantavaara. Helsinki: Otava, 53–67.

WORTHINGTON, MARJORIE 2018: *The Story of "Me"*. *Contemporary American Autofiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.

YAGODA, BEN 2009: *Memoir: A History*. New York: Riverhead Books.