

”Tämähän on proosaa, siis fiktiivistä kirjallisuutta, yritän sanoa,  
mutta jostakin syystä ihmiset nauravat.”

Saara Turusen romaanit *Rakkaudenhirviö* ja *Sivuhenkilö* autofiktiona

Matleena Luukkonen

Pro gradu -tutkielma

Kotimainen kirjallisuus

Historian, kulttuurin ja taiteiden  
tutkimuksen laitos

Turun yliopisto

Huhtikuu 2021

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

# TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

LUUKKONEN, MATLEENA: ”Tämähän on proosaa, siis fiktiivistä kirjallisuutta, yritän sanoa, mutta jostakin syystä ihmiset nauravat.” Saara Turusen romaanit *Rakkautenhirviö* ja *Sivuhenkilö* autofiktiona

Pro gradu -tutkielma, 107 s.  
Kotimainen kirjallisuus  
Huhtikuu 2021

Tutkin pro gradu -työssäni Saara Turusen romaaneja *Rakkautenhirviö* (2015) ja *Sivuhenkilö* (2018) autofiktiona. Käsitän työssäni autofiktion lajiksi, jossa omaelämäkerrallinen materiaali tavalla tai toisella yhdistyy fiktion. Autofiktiot eivät siis ole omaelämäkertoja eivätkä yksiselitteisesti fiktiivisiä romaaneja. Autofiktioiden vastaanotossa ja tulkinnassa on kuitenkin tyypillistä, että lukijat keskittyvät teoksissa joko omaelämäkerrallisiin tai fiktiivisiin elementteihin, eli Philippe Lejeunen sanoin he valitsevat joko fiktiivisen tai omaelämäkerrallisen sopimuksen. Tämän seurauksena tulkinnassa ei välttämättä kiinnitetä huomiota siihen, miten fiktion ja faktan rajoilla liikkuva autofiktio laji toimii juuri kyseisessä teoksessa. Myös Turusen romaaneja on paikoitellen tulkittu omaelämäkerrallisina jopa siinä määrin, että teosten kaunokirjalliset ansiot ja syvempi temaattinen taso ovat jääneet vaille ansaitsemaansa huomiota. Teen työssäni *Rakkautenhirviöstä* ja *Sivuhenkilöstä* luennan, jossa tulkitsen romaaneja nimenomaan autofiktio viitekehyksen läpi ja osoitan, miten laji osallistuu teosten tematiikan rakentamiseen.

Pohjustan tulkintaani luomalla katsauksen autofiktio lajin erityispiirteisiin ja lajin nykytilaan. Tarkastelen Turusen teoksia osana paraikaa käynnissä olevaa autofiktiobuumia ja hahmottelen buumin yhteyksiä viimeaikaisiin yhteiskunnallisiin ja teknologisiin muutoksiin, kuten sosiaalisen median suosioon. Tulkintani tueksi tutkin myös Turusen romaanien vastaanottoa. Varsinkin *Sivuhenkilön* vastaanottoon sisältyi kirjallisuusmaailmalle poikkeuksellista kohua, joka on nähdäkseni ohjannut sekä *Rakkautenhirviön* että *Sivuhenkilön* vastaanottoa. Tutkimukseni on siis sekä lajitutkimusta että vastaanoton tutkimusta.

Osoitan työssäni, miten autofiktio toimii Turusen romaaneissa suurten yhteiskunnallisten kysymysten käsittelyn välineenä. Analysoin *Rakkautenhirviötä* kuvauksena identiteetin muodostumisen mahdollisuudesta tilanteessa, jossa päähenkilöön kohdistuu kohtuuttomia rooli-odotuksia. Käsittelem päähenkilön problemaattista suhdetta minuuteen, naiseuteen ja kotimaahan vieraannuttamisen käsitteen kautta. Tulkitsen *Sivuhenkilöä* patriarkaalista kirjallisuusmaailmaa kritisoivana teoksena, jossa Turunen ironisoi omaa kokemustaan esikoiskirjailijana ja naistaiteilijana kuvatakseen laajemmin kulttuurimme viinomia.

Tutkimuksellani osoitan, ettei romaanin laji autofiktiona vielä kerro paljoakaan siitä, miten teosta pitäisi tulkita. *Rakkautenhirviö* ja *Sivuhenkilö* ovat autofiktioina hyvin erilaisia, joten niitä ei pidä tarkastella samoista lähtökohdista käsin, vaan teosten itsensä tarjoamista lähtökohdista.

Asiasanat: autofiktio, identiteetti, omaelämäkerrallisuus, patriarkaatti, sukupuoli, Saara Turunen, vieraannuttaminen

# Sisällys

1 JOHDANTO .....	1
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat.....	1
1.2 Tutkimuskohde .....	4
1.3 Vastaanotto .....	6
1.4 Tutkimuskysymys ja aiempi tutkimus .....	8
1.5 Teoria ja metodi .....	11
1.5.1 Autofiktioin syntykonteksti ja lajin määrittelyä.....	11
1.5.2 Mihin autofiktiolla pyritään? .....	16
1.5.3 Odotushorisontit ja sopimusajattelu.....	18
2 AUTOFIKTIO NYKY-SUOMESSA .....	22
2.1 Autofiktiobuumin piirteitä .....	22
2.2 Autofiktio ja sosiaalinen media.....	31
3 <i>RAKKAUDENHIRVIÖ – VIERAANTUMINEN JA VIERAANNUTTAMINEN</i> .....	39
3.1 Lukijan vieraannuttaminen .....	40
3.1.1 Lakoninen tyyli tavallisuuden kritiikkinä .....	40
3.1.2 Mielikuvitusmaailma ja vieraannuttava väkivalta .....	46
3.2 Minuus hukassa.....	52
3.3 Vieraantuminen naiseudesta .....	62
3.4 Eheää minuutta tavoittelemassa .....	72
4 <i>SIVUHENKILÖ – PATRIARKAALISEN KIRJALLISUUSMAAILMAN KRITIIKKI</i> .....	79
4.1 Ironinen katse esikoiskirjailijuuteen .....	80
4.2 Naiskirjailija miesten pelikentällä.....	83
4.3 Metafiktio – huomio tekstiin ja kirjoittamiseen .....	94
5 PÄÄTELMÄT .....	99
LÄHTEET.....	102

# 1 JOHDANTO

## 1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Kotimaisen kirjallisuuden kentälle on ilmaantunut kuluneen vuosikymmen aikana merkittävä määrä nuorten kirjailijoiden teoksia, joiden päähenkilöt tuntuvat enemmän tai vähemmän muistuttavan kirjoittajiaan. Myös teosten juonista löytyy selkeitä yhtäläisyyksiä niiden kirjoittajien elämiin. Romaaneja, joissa kirjailija ja päähenkilö ovat samastettavissa toisiinsa, kutsutaan autofiktioksi. Käsite on läheinen esimerkiksi omaelämäkerrallisen romaanin, tunnustuskirjallisuuden ja autobiografian käsitteiden kanssa, eikä näiden omaelämäkerrallisten lajien välille ole mahdollista tehdä yksiselitteistä rajanvetoa. Kaikissa niistä on keskiössä itsestä ja omasta elämästä kirjoittaminen, mutta eri kehyksissä – autofiktioon ei nimittäin sisälly samantyyppistä totuudellisuuden vaatimusta kuin omaelämäkertoihin, vaan se saattaa seilata hyperrealismista täyteen fiktion. Tässä tutkimuksessa tutkin Saara Turusen *Rakkaudenhirviön* (2015) ja *Sivuhenkilön* (2018) autofiktiivisyyttä.

Autofiktion ”isänä” pidetään Serge Doubrovskyä, jonka romaani *Fils* (1977) on autofiktion lajityypin ensimmäinen edustaja. Vaikka autofiktio on varsinaisesti syntynyt vasta 1970-luvulla, on omaelämäkerrallista fiktiota kirjoitettu muodossa tai toisessa jo vuosisatoja. Autofiktion piirteitä voi löytää esimerkiksi Jack Kerouackin tuotannosta (Petäjä 16.11.2019), Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* -romaanista (Seppänen & Kässi 2017, 24, 25) ja jo 300-luvulla kirjoitetusta Augustinuksen *Tunnustuksista* (Koivisto 2011, 14). Olisi kuitenkin anakronistista kutsua edellä mainittuja teoksia autofikti-oiksi, sillä lajityyppiä ei niiden kirjoitusajankohtana vielä ollut olemassa. Ennen 1970-lukua julkaistuja autofiktioita muistuttavia teoksia voi toki suhteuttaa autofiktion traditioon, mutta niiden kohdalla on otettava huomioon niiden ilmestymisajankohtina vallinneet käsitykset fiktiosta ja omaelämäkerrasta.

Lea Rojolan mukaan (2002) Suomessa ilmestyi eritoten 1970- ja 1990-luvuilla runsaasti tavalla tai toisella omaelämäkerrallisia teoksia, 1990-luvulla jopa buumiksi asti. Tuolloin omaelämäkerrallisten teosten myynti ylitti ensi kertaa fiktiivisen kaunokirjallisuuden myynnin. 1990-luvulla julkaistiin omaelämäkertojen lisäksi runsaasti esimerkiksi kirjailijoiden ja kulttuurihenkilöiden muistelmia, päiväkirjoja ja kirjekokoelmia sekä teoksia, joissa ”oli vahva omaelämäkerrallinen painotus, vaikka ne eivät suoranaisia

omaelämäkertoja olleetkaan.” (Rojola 2002, 69–70.) Erilaisten omaelämäkerrallisten teosten moninaista joukkoa nimitettiin tuolloin minän kirjoituksiksi (mt. 70). Nykyään minän kirjoituksiin lukeutuneita fiktion ja faktan rajaa hämärtäviä teoksia nimitetään yleensä autofiktioksi. Omaelämäkerrallista kirjallisuutta tutkittaessa onkin huomioitava, että nykyisin autofiktioksi käsittämämme teokset on voitu ilmestymisajankohtanaan luokitella ja mahdollisesti myös tulkita toisin. Omaelämäkerrallinen fiktio ei siis suinkaan ole maailmalla tai Suomessa aivan viimeaikainen trendi, ennemminkin autofiktio-lajimäärittelyn suosio on uusi ilmiö. Käsittelen tätä tarkemmin luvussa 2.1.

Autofiktiota laajasti tutkineen Päivi Koiviston mukaan selkeästi autofiktioiksi tulkittavia suomalaisia romaaneja ovat esimerkiksi Kari Hotakaisen *Klassikko* (1997), Pentti Holan *Ystävän muotokuva* (1998), Tuomas Vimman (oik. Kusti Miettinen) *Helsinki 12* (2004) ja *Toinen* (2005) sekä Peter Sandströmin romaani *Manuskript för pornografiska filmer* (2004). Koivisto laskee autofiktioiksi myös esimerkiksi Anu Kaipaisen *Vihreiksi poltetut puut* (2007), Anja Kaurasen *Kiinalaisen kesän* (1989) ja *Siteen* (1998), Jouko Turkan *Selvitys oikeuskanslerille* -romaanin (1984), Anna-Leena Härkösen *Loppuunkäsitellyn* (2004), Hannu Kankaanpään *Aurinko katsoo taakseen* -romaanista (1999) alkavan omaelämäkerrallisen trilogian ja Hannu Väisäsen *Vanikanpaloista* (2004) alkavan omaelämäkerrallisen trilogian. Listan loppupuolen teokset eivät ole aivan yhtä yksiselitteisiä autofiktioita kuin alkupään teokset, mutta niiden voi nähdä edustavan lajin eri puolia aina tunnustuksellisuudesta todistamiseen ja metafiktiivisyydestä realismiin. (Koivisto 2011, 25, alaviite 13.) Usein onkin lukijasta riippuvaista, millaiset teokset mielletään autofiktioiksi, joten lajin selviä rajoja on melkein mahdotonta määrittellä.

Nyt autofiktiot ovat jälleen pinnalla. 2010-luvulla alkaneen autofiktiobuumin tärkeäksi osatekijäksi voidaan määrittää valtavan kansainvälisen suosion saavuttanut norjalaisen Karl Ove Knausgårdin *Taisteluni*-romaanisarja (2009–2011, suomennettu 2012–2016) (Koivisto 2017), jossa päähenkilö, kertoja ja kirjailija Knausgård kertoo elämäntarinansa niin tarkasti kuin pystyy – joskin Knausgårdin isänpuoleinen suku on syyttänyt kirjailijaa valehtelusta ja kunnianloukkauksesta, minkä vuoksi jopa oikeuskäsittelyn uhkaa oli aikanaan ilmassa (Itkonen 2012). Kansainvälisesti suosittu ja ylistetty romaanisarja on herättänyt myös hämmennystä, sillä Knausgårdin kykyä muistaa vuosikymmeniä sitten käyttäjä dialogeja sanantarkasti on kyseenalaistettu ja koko romaanisarjan faktuaalisuuden on enemmän tai vähemmän nähty olevan vaakalaudalla (Vieno 2017, 10). Vaa’an tulkitaan kin kallistuvan faktasta autofiktion puoleen (Kosonen 2016, 44).

Viimeaikaisten suomalaisten autofiktioiden joukkoon on laskettu kuuluvaksi muiden muassa Saara Turusen romaanit *Rakkaudenhirviö* (2015), *Sivuhenkilö* (2018) ja *Järjettömiä asioita* (2021), Ossi Nymanin *Röyhkeys* (2017), Juha Itkosen *Ihmettä kaikki* (2018), Aino Vähäpesolan *Onnenkissa* (2019), Tuomas Kokon *Tosi kivat juhlat* (2019), Matias Riikosen *Iltavahtimestarin kierrokset* (2019), Antti Röngän *Jalat ilmassa* (2019), Philip Teirin *Neitsytpolku* (2020), Emmi-Liia Sjöholmin *Paperilla toinen* (2020) ja Joonatan Tolan *Punainen planeetta* (2021). Teokset on esimerkiksi arvosteluissa, kirjailijahaastatteluissa tai kirjablogeissa mielletty autofiktioiksi, tai vähintäänkin niitä on kuvattu sanoilla ”omakohtainen”, ”henkilökohtainen” ja ”omaelämäkerrallinen”, millä luodaan linkkiä autofiktio-termin suuntaan.

Autofiktio kasvattaessa suosiotaan autofiktio-termi on kokenut inflaation, eivätkä kaikki edellä mainitut teokset ole ”alkuperäisen” tiukan lajimääritelmän – kirjailija ja päähenkilö ovat sama henkilö – mukaan autofiktioita. Päivi Koiviston mukaan autofiktioiksi kutsutaankin usein virheellisesti mitä tahansa romaania, jossa kirjailija käsittelee omaa elämäänsä. Tutkijan pitäisi kuitenkin pitää autofiktiona vain teoksia, joiden kertoja ja päähenkilö ovat samannimisiä kuin kirjailija ja joissa kerrotaan kirjailijalle oikeasti tapahtuneista asioista. (Koivisto 2017.) Uusimpia autofiktioita lukiessa Koiviston näkemys ei kuitenkaan tunnu enää ajankohtaiselta. Uusien autofiktioiden ilmestyessä ja autofiktio-termin ollessa runsaassa käytössä on sen merkitys laventunut, eikä sillä esimerkiksi mediapuheessa useinkaan viitata ”tiukan lajimääritelmän” mukaiseen autofiktioon.

Autofiktio ei ole pelkästään tutkijoiden omistama, kiinteää ja muuttumatonta merkitystä kantava sana, vaan sen sisältö muuttuu alati uusien teosten ilmestyessä ja niistä keskusteltaessa. Ludwig Wittgensteinin kielifilosofiaan viitaten voidaan sanoa, että autofiktio-sanan merkitys on sen käytössä. Nykyään autofiktio voi ajatella viittaavan melko sumearajaiseen teosjoukkoon, johon omaelämäkerrallisuus tavalla tai toisella liittyy. Pidän tiukkoihin lajimääritelmiin tukeutumista hyödyllisempänä Alistair Fowlerin avoimen lajin teoriaa (1982), jonka vahvuutena on sen tapa hahmottaa laji toisiaan muistuttavien teosten verkkomaisena yhteenliittymänä. Avoimen lajin teoria selittää, miksi teokset tunnistetaan samaan joukkoon kuuluviksi, vaikka ne eivät sisältäisikään kaikkia lajin piirteitä, kuten autofiktiossa tekijän ja päähenkilön samannimisyyttä.

Saara Turusen romaaneissa *Rakkaudenhirviö* ja *Sivuhenkilö* kertojana ja päähenkilönä toimii nimeämättä jätetty ”minä”. Romaanit on mielletty omakohtaisiksi, mikä ohjaa

lukijaa käsittämään päähenkilön Saara Turuseksi, vaikkei yhteyttä teoksissa eksplisiittisesti vahvisteta. Toisaalta päähenkilön nimeämättömyys avaa tulkinnallisia mahdollisuuksia fiktion suuntaan, sillä nimetöntä ja tietyllä tapaa karikatyyrimaista henkilöahmoa voi olla vaikea mieltää todelliseksi ihmiseksi. Sama kahtalaisuus leimaa teoksia ja niiden ympärillä käytyä keskustelua kokonaisuudessaan: toisaalta teokset kutsuvat omaelämäkerralliseen tulkintaan, toisaalta ne käyttävät fiktion liitettäviä kerronnan keinoja, joiden myötä teosten ”totuudellisuus” kyseenalaistuu. Autofiktioihin tutustuneelle henkilölle Turusen romaanit taas saattavat näyttää päivänselviltä autofiktioilta metafiktiivisine elementteineen ja identiteettipohdintoineen. Tutkin, miten Turusen autofiktion yhtäältä faktan ja toisaalta fiktion suuntaan ohjaavat elementit voivat vaikuttaa teoksista tehtävään tulkintaan ja miten fiktion ja faktan yhdistäminen voi aiheuttaa jopa hämmennystä ja ärtymystä lukijoissa.

## 1.2 Tutkimuskohde

Tutkimuskohteeni ovat Saara Turusen esikoisromaanit *Rakkaudenhirviö* (2015) ja toinen romaanit *Sivuhenkilö* (2018). Turunen on ennen romaanikirjailijan uraansa menestynyt teatterintekijänä, ja hänen näytelmänsä *Puputyttö* (2007), *Broken Heart Story* (2011), *Tavallisuuden Aave* (2016) ja *Medusan huone* (2019) ovat niittäneet mainetta niin Suomessa kuin ulkomaillakin. *Rakkaudenhirviö* voitti Helsingin sanomien esikoiskirjapalkinnon 2015 ja *Medusan huone* Suomen Näytelmäkirjailijat ja Käsikirjoittajat ry:n LEA-palkinnon vuonna 2020. Turuselle myönnettiin vuonna 2016 opetus- ja kulttuuriministeriön Suomi-palkinto. Turusen kolmas romaanit *Järjettömiä asioita* ilmestyi maaliskuussa 2021 ja on saanut erittäin positiivisen vastaanoton. Turusen proosa- ja näytelmätuotannossa toistuvia teemoja ovat muun muassa sukupuoli, häpeä, taiteilijuus, vieraus, suomalaisuus ja yksinäisyys, jotka tulevat esille myös *Rakkaudenhirviössä* ja *Sivuhenkilössä*. Siinä missä Turusen näytelmät ovat vähäreplikkisyydessään hiljaisia ja visuaalisuuteen panostavia, on Turusen proosa lyhytlauseista ja toteavaa. Sekä *Rakkaudenhirviössä* että *Sivuhenkilössä* äänessä on minäkertoja, joka kuvaa lakoniseen tyyliin elämäntapahtumiaan ja ajatuksiaan.

*Rakkaudenhirviö* kuvaa päähenkilönsä elämää kronologisesti useiden vuosien ajalta, ja teoksen alussa kerrotaan lyhyesti myös päähenkilön vanhempien ja isovanhempien elämästä. Päähenkilö viettää lapsuutensa konservatiivisessa pikkukaupungissa



tyrannimaisen äidin alaisuudessa. Äiti ihanoi tavallisuutta ja pelkää erikoisuuden aiheuttamaa häpeää, joten kaiken on kotona oltava mahdollisimman tavallista. Tyttärenkin olisi parasta kasvaa tavalliseksi naiseksi. Tytär ei kuitenkaan äidin mielestä ole tarpeeksi tavallinen, vaan pikemminkin tavallisen vaarallinen vastakohta, erikoinen. Päähenkilö haluaa pois tunkkaisesta ja ahdistavasta kotikaupungistaan, joten hän lähtee Helsinkiin ilmaisutaidon lukioon. Helsingissä elämä lähtee uusille urille, mutta kaiken lapsuudessa koetun varjo jää päähenkilön ylle häilymään. Hänellä ei ole hyvä olla oikein missään, eikä hän koe olevansa oikeanlainen. Lukion jälkeen hän viettää aikaa ulkomailla, opiskelee käsikirjoittamista ja dramaturgiaa, valmistuu ja tekee töitä, rakastuu ja eroaa. Hän kiertää maailmaa, pakenee ja yrittää löytää rauhaa. Aikansa matkattuaan hänen on pakko palata, sillä pakeneminen ei täytä hänen sydämeensä jäänyttä tyhjää kohtaa. Lopulta hän ryhtyy kirjoittamaan kaikesta kokemastaan *Rakkaudenhirviötä*.

*Sivuhenkilö* tuntuisi alkavan siitä, mihin *Rakkaudenhirviö* jää. Päähenkilö on päätenyt ennen niin suuresti kammoamaansa rooliin, yksinäiseksi naiseksi, mutta on jokseenkin sinut asian kanssa. Hän on juuri julkaissut esikoisromaaninsa, mistä on hyvin iloinen. ”Maamme huomattavimman sanomalehden” julkaistessa teoksesta arvostelun päähenkilön maailma kääntyy ylösalaisin: kritiikissä ei huomioida niitä asioita, joista päähenkilö kuvitteli kirjoittaneensa, eikä teosta tunnuta sen omakohtaisuuden vuoksi käsiteltävän oikeana kirjallisuutena. Murskaava kritiikki aiheuttaa päähenkilölle pakkomielteen esikoisteokseen. Hän lukee kaikki siihen liittyvät julkaisut ja blogikirjoitukset, vastaa jokaiseen saamaansa puhujakutsuun ja ajattelee kirjaansa ja sen kritiikkiä yhtenä. Esikoisromaanin yllättäen saadessa ”maamme huomattavimman sanomalehden” kirjallisuuspalkinnon päähenkilön maailma kääntyy taas ympäri. Kaikki ovat kiinnostuneita hänestä ja esikoisteoksesta, aiemmin vähättelevät arvostelut muuttuvat myönteisiksi ja jopa päähenkilön vanhemmat osaavat arvostaa palkintopystiä. Samalla päähenkilön oma asenne teostaan kohtaan muuttuu: siitä puhuminen ei enää tunnu tärkeältä, vaan hänen puolestaan kaikki siitä otetut painokset voisi vaikka polttaa. Teoksen lopussa hän päättää alkaa kirjoittaa kaikesta kuluneena vuonna kokemastaan saadakseen takaisin elämänsä, joka on kaiken esikoisteoksen ilmestymiseen liittyvän myllerryksen myötä hukkunut.

### 1.3 Vastaanotto

*Rakkaudenhirviö* ja *Sivuhenkilö* ovat saaneet kiinnostuneen ja innostuneen vastaanoton. *Rakkaudenhirviö* voitti *Helsingin Sanomien* kirjallisuuspalkinnon 2015 ja *Sivuhenkilöstä* on parhaillaan tekeillä elokuva, jonka Turunen itse käsikirjoittaa. Teosten vastaanottoon sisältyy myös kirjallisuuskeskustelulle poikkeuksellista polemiikkaa. *Sivuhenkilö* aiheutti ilmestyessään jonkinasteisen mediakohun, sillä teoksen on tulkittu ruotivan *Helsingin Sanomien* kirjallisuuskriitikkoa Antti Majanderia, joka antoi Turusen esikoiselle vähättelevän arvion kutsuen teosta muun muassa ”oman navan kaiveluksi” (Majander 26.4.2015). *Sivuhenkilössä* kriitikon toiminta linkitetään laajempaan taidemaailmaa ja koko yhteiskuntaa vaivaavaan patriarkaatin naisia tukahduttavaan vaikutukseen. *Sivuhenkilön* herättämä kohu lienee teokselle sekä siunaus että taakka, mutta joka tapauksessa viimeistään se on nostanut sekä Turusen proosa- että näytelmätuotannon laajan yleisön tietoisuuteen.

Siinä missä esimerkiksi Knausgårdin romaanien totuudenmukaisuutta on epäilty, on Turusen romaanien kohdalla niiden fiktiivisyys mietityttänyt tai se on jopa kyseenalaistettu. Tulkintaa on voinut ohjata Majanderin *Rakkaudenhirviöstä* kirjoittama arvostelu, jossa Majander nosti esiin Turusen ja päähenkilön samankaltaisuuksia ja Antin ja Lauran henkilöhahmojen yhteyden tosielämän ihmisiin. Päähenkilön ja Turusen yhtenevän menneisyyden ja tuttavapiirin vuoksi ei kuitenkaan Majanderin mukaan ”pidä sekoittaa romaanin tekijää sen päähenkilöön, vaikka yhtäläisyyksiäkin on aina Teatterikorkeakoulun opintoja myöten” (Majander 26.4.2015). Arvostelu näyttää vaikuttaneen joidenkin lukijoiden tulkintoihin, sillä esimerkiksi 1001 kirjaa ja yksi pieni elämä -blogin kirjoittaja sanoo *Rakkaudenhirviöstä*, että ”[m]ielenkiintoista lisäjännitettä antoi myös se, että Teatterikorkeakoulussa tyttö tutustuu Lauraan ja Anttiin, jotka Hesarin arvion mukaan saattaisivat hyvinkin olla sukunimiltään Birn ja Holma” (”Marile” 16.10.2016). Romaania on lukenut omaelämäkerrallisena myös esimerkiksi Lukutoukan kulttuuriblogin kirjoittaja, jolle ”[v]äkisin tulee mieleen, miten omakohtaisia kirjan [*Rakkaudenhirviö*] tapahtumat kirjailijalle ovat” (Lukutoukan kulttuuriblogi 2015). Tuijata-kulttuuriblogin kirjoittaja kertoo lukeneensa *Rakkaudenhirviötä* ”ihan sumeilematta kirjailijan omaelämäkertana, sellaisena terapiakirjana, jonka kirjoittamiselle ei ole ollut vaihtoehtoja” (Tuijata-blogi 2015).

On kuitenkin huomionarvoista, ettei *Rakkaudenhirviön* omaelämäkerrallisuus tai Laura Birnin ja Antti Holman mahdollinen representoiminen teoksessa kiinnosta kaikkia lukijoita, vaan useissa blogiteksteissä teoksesta puhuttiin kuin mistä tahansa fiktiivisestä

romaanista. Tämä osoittaa, ettei teos yksinomaan kutsu lukemaan itseään omaelämäkerrallisena teoksena, vaan lukijat ovat lukeneet sitä myös muilla tavoin.

*Sivuhenkilössä* alkaa näyttää selvältä, että päähenkilö olisi Saara Turunen ja kirjallisuuskriitikko Majander – niin lukijat kuin Majander itsekin ovat heidät teoksesta esiin lukee neet. Majanderin ”löytyminen” romaanista olikin edellä mainitsemani kohun keskeisin osatekijä. Aiheen tiimoilta mediassa ja blogeissa pohdittiin paitsi Majanderin suhdetta romaanin kriitikkohahmoon, myös nostettiin laajemmin esiin *Sivuhenkilöstä* hahmottuvia teemoja, kuten kirjallisuuden mieskeskeisyys, patriarkaatin kritiikki, (nais)taiteilijuus, kaanonien muodostuminen ja toden ja fiktion suhde. Kohu näyttäisi olleen omiaan nostamaan esiin niitä teemoja, joita *Sivuhenkilössä* todella käsiteltiin.

*Sivuhenkilön* kohdalla lukijoiden pohdinnat päähenkilön ja kirjailijan suhteesta muuttivat varsin metafiktiivisiksi: ”Jälleen mieleeni tulee kirjan autofiktiivisyys. Turunen on tehnyt elämästään fiktiota ja luonut itsestään fiktiivisen hahmon. *Sivuhenkilössä* kuvattu esikoiskirjailijan vuosi on koottu dokumentaarisisista aineksista, mutta se on silti fiktiivinen teos.” (Nannan kirjakimara 2018.) Tuijata-blogissakin on siirrytty *Rakkaudenhirviöön* sovelletusta omaelämäkerrallisesta luennasta fiktiota pohtivalle tasolle: ”Kuka kertoja on? Fiktiorakennelma? Sekä-että-hahmo mielikuvitusta ja kirjailijaa, ”Saara Turunen”? Vai ”oikea” Saara Turunen *Rakkaudenhirviö*-esikoisromaanin ilmestymisen jälkitunnelmissa?” (Tuijata-blogi 2018.) Lukijoita ovat siis mietityttäneet ne faktan ja fiktion luonteeseen liittyvät syvälliset kysymykset, joka ovat autofiktion ytimessä.

Turunen on itsekin osallistunut keskusteluun toden ja fiktion suhteesta romaaneissaan, osin yleisön pyynnöstä. Kirjailijalta on haettu vastauksia romaanien monitulkintaisuuden herättämiin kysymyksiin: miten teoksia pitäisi lukea ja mikä niissä mahtaa olla ”totta”? Esimerkiksi Ylen Aamun kirja -haastattelussa (Yle 21.5.2015) vaikuttaisi siltä, että haastattelijat Nadja Nowak ja Seppo Puttonen ovat hämmentyneitä *Rakkaudenhirviön* samanaikaisesta omakohtaisuudesta ja fiktiivisyydestä. Haastattelijat esimerkiksi kummastelevat, miksi feministiksi ilmoittautuva Turunen kirjoittaa asioista, joita ei voi pitää feministisinä, kuten esimerkiksi naisen halusta tulla miesten hyväksymäksi. Nowak on lukenut henkilöahmot Antin ja Lauran Antti Holman ja Laura Birnin representaatioiksi ja protestoi, kun Turunen ei vahvasta Nowakin tulkintaa, vaan korjaa, että romaanissa ovat henkilöt Antti ja Laura – tämä kirjoittaa Nowakista ”no niihin ne viittaa!” -huudahduksen. Haastattelun loppupuolella Turunen selventää, että romaani on autofiktiota, mikä

tarkoittaa sitä, että siinä on omakohtaista materiaalia, joka on kuitenkin fiktiota. Jo aiemmin haastattelussa hän oli huomauttanut, etteivät hän ja päähenkilö ole sama asia, mutta huomautus ei nähdäkseni muuttanut keskustelun sävyä.

Huomionarvoista on, että vaikka haastatteliijoille on periaatteessa selvää, että Turusen teos on romaani, he tarkastelevat päähenkilön toimintaa Turusen kautta ja hämmentyvät, mikäli huomaavat ristiriitoja Turusen ja päähenkilön välillä. He ovat jatkuvasti tuomassa romaanin ja tosielämän tapahtumia samalle tasolle. Nowakin ”no niihin ne viittaa” -huudaus osoittaa (hieman humoristisella tavalla), että Turusen väite Antin ja Lauran edes osittaisesta fiktiivisyydestä on kuohuttava – eikä ihmekään, mikäli haastattelijat ovat lukeeet päähenkilön Turusen kuvana ja Lauran ja Antin tosielämän ihmisten vastineina. Avaan tutkimuksessani, mistä halu lukea henkilöt ja tapahtumat tosina voi johtua.

#### 1.4 Tutkimuskysymys ja aiempi tutkimus

Teospari valikoitui tutkimuskohteekseni useasta syystä. Näistä merkittävin on teosten ilmiselvät kaunokirjalliset ansiot, joista tässä mainittakoon voimakas ja mukaansatempaava kerronta, omaperäinen huumori ja viiltävä tarkkanäköisyys. Näitä olennaisempaa tutkimukseni kannalta on kuitenkin se, että Turunen on itse osallistunut teostensa lajin määrittelyyn. Haastatteluissa hän on luokitellut *Rakkaudenhirviön* autofiktioksi (Turunen 21.5.2015) ja antanut *Sivuhenkilön* lukuohjeeksi dokumentaarisen suhtautumisen (Turunen 8.3.2018). Tämä on huomionarvoista, sillä nähdäkseni autofiktio tutkimuksessa tekijän intentiolla on merkitystä. Kirjailija yksin tietää, mikä hänen teoksissaan on todella tapahtunut hänelle ja mikä on keksittyä (joskin autofiktio voi myös tutkia muistin epäluotettavuutta ja problematisoida oikein muistamisen mahdollisuutta, mutta rajat on tutkimuksessa pakko vetää johonkin). Kun kirjailija nimeää teoksensa autofiktioksi tai teos on sellaiseksi esimerkiksi kansiteksteissä määritelty – oletettavasti useimmiten tekijän suostumuksella – , on se kutsu ja ohje lukea teosta jonain muuna kuin tavanomaisena romaanina. Autofiktioksi nimeäminen hämärtää toden ja fiktion rajaa ja kutsuu lukijankin pohtimaan sitä. Näen lajin olevan keskeinen osa teoksen tulkintaa, se voi jopa olla tulkinnan avain. Genre on tietoinen valinta, jonka kirjailija on tehnyt. Olen kiinnostunut siitä, miten tuo valinta vaikuttaa teosten kokonaistulkintaan, millaisia reittejä se avaa ja toisaalta sulkee.

Lisäksi minua kiinnostaa teosparin mielenkiintoinen suhde toisiinsa. *Rakkaudenhirviö* ja *Sivuhenkilö* ovat tietyiltä osin samankaltaisia ja toisaalta erilaisia romaaneja. Päähenkilö tuntuisi olevan samanlainen (tai peräti sama), teosten tyyli on samanlainen ja teoksissa on yhtenevää tematiikkaa, kuten yksinäisyys, naiseus, normaalius ja ulkopuolisuus. Vaikka päähenkilö olisikin sama, hän näyttäytyy romaaneissa erilaisena. *Sivuhenkilössä* päähenkilö kertoo enemmän ja suuremmin sisäisyydestään, mikä näkyy esimerkiksi muisteluna ja suorana tunteiden kuvaamisena. *Rakkaudenhirviössä* päähenkilöön taas pidetään jonkinlaista etäisyyttä, hänet ja hänen elämänsä nähdään läheltä, mutta silti hän jää tietyllä tapaa suljetuksi. Myös teosten aikajänne on huomattavan erilainen, *Rakkaudenhirviössä* se on kymmeniä vuosia, *Sivuhenkilössä* vain vuoden. Teosten välinen suhde on selkeästi intertekstuaalinen, sillä *Sivuhenkilö* viittaa paikoitellen *Rakkaudenhirviöön*. Voidaan jopa ajatella, että *Sivuhenkilöä* ei olisi ilman *Rakkaudenhirviötä*, sillä *Sivuhenkilö* syntyi *Rakkaudenhirviön* julkaisun jälkimainingeissa. Kummatkin teokset ovat autofiktiota, mutta ne toimivat autofiktiona eri tavoin. Käsittelen tutkimuksessani *Rakkaudenhirviötä* ja *Sivuhenkilöä* toisiinsa kiinteästi liittyvinä teoksina ja tulkiten kumpaakin romaania paikoitellen myös toistensa kautta.

Olen kiinnostunut myös teosten vastaanotosta. Teokset ovat herättäneet huomiota – minkä takasi jo HS:n esikoiskirjapalkinto – ja ne ovat edelleen varsin luettuja, mistä kertoo esimerkiksi se, että *Sivuhenkilö* on Helmet-kirjastojen vuoden 2020 sadan lainatuimman aikuisten kirjan listalla ja että *Rakkaudenhirviöstä* otettiin juuri vuoden 2021 alussa uusi painos. Turusen teoksia on pohdittu, pyöritelty ja määritelty monella tapaa ja ne ovat herättäneet suuriakin tunteita sekä puolesta että vastaan. Nähdäkseni teosten laji autofiktiona on vaikuttanut niiden vastaanottoon merkittävästi. Vastaanottoa tutkimalla pääsen käsiksi siihen, miten erilaiset paratekstit ohjaavat lukemista ja osallistuvat teosten lajin määrittelyyn. Parateksteillä tarkoitetaan teoksia ympäröiviä ja niihin läheisesti liittyviä tekstejä (Tieteen termipankki: parateksti), tässä tapauksessa Turusen romaanien lieve- ja takakansitekstejä, Turusen antamia haastatteluja ja hänen romaaneistaan tehtyjä kirja-arvosteluja ja arvioita.

Työssäni tutkin, miten *Rakkaudenhirviö* ja *Sivuhenkilö* ovat autofiktiota. Tutkimuskysymykseni on, miten *Rakkaudenhirviö* ja *Sivuhenkilö* toteuttavat autofiktion lajia. Suhteutan teoksia autofiktion lajiin ja tutkin, mitä teokset toisaalta tekevät autofiktion lajilla ja toisaalta tekevät autofiktion lajille. Teen Turusen romaaneista autofiktiivisen luennan, jossa

analysoin ja tulkitseen teoksia autofiktion lähtökohdista käsin. Tutkimukseni on siis laji-tutkimusta.

Toisaalta tutkimukseni on myös vastaanoton tutkimusta eli reseptiotutkimusta. Turusen romaanien vastaanottoon on sisällynyt hämmennystä ja polemiikkia, ja tämän vuoksi selvitän, mistä syistä autofiktion tulkitseminen voidaan kokea vaikeaksi ja itse laji epämääräiseksi.

Käytän tutkimuksessani apuna lukusopimuksen käsitettä. Lukusopimuksella tarkoitetaan useimmiten tiedostamatonta ja symbolista sopimusta, jonka perusteella lukija lukee teosta fiktiona, faktana, autofiktiona tai omaelämäkertana. Lukusopimuksia ovat teoretisoineet muiden muassa Philippe Lejeune, Gérard Genette ja Poul Behrendt. Lukusopimisten lisäksi hyödynnän myös Hans Robert Jaussin teoretisoimaa odotushorisontin käsitettä, jolla viitataan lukijan oletuksiin ja odotuksiin käsillä olevan teoksen sisällöstä. Nähdäkseni lukusopimukset ja odotushorisontit vaikuttavat merkittävästi siihen, miten lukija suhtautuu teokseen ja millaisen tulkinnan hän siitä tekee. Pyrin niiden avulla hahmottamaan, miksi Turusen teoksia on luettu toisaalta fiktiona, omaelämäkerrallisesti tai autofiktiivisesti.

Turusen proosa- ja näytelmätuotantoa ei vielä ole ehditty tutkia paljoakaan, mutta Turuseen liittyviä opinnäytetöitä vaikuttaisi tulevan kiihtyvällä tahdilla lisää. Turusen tuotantoa ovat tutkineet opinnäytetöissään ainakin Petra Vainio (2020), Marko Pajula (2020), Jasmin Flinkman (2020) ja Mika Vainio (2019). Turusta on opinnäytetyöhönsä haastatellut Ulla Heikkilä (2016).

Historiallisesti autofiktio on keskittynyt erityisesti sen synnyinmaahan Ranskaan, jossa laji on niin kirjailijoiden, lukijoiden kuin tutkijoidenkin taholla suosittu. Serge Doubrovskyn ja Philippe Lejeunen ohella maailmanlaajuisesti tunnettuja ranskalaisia autofiktion teoretisoijia ja tutkijoita ovat Philippe Gasparini ja Vincent Colonna, joiden lisäksi autofiktiota ovat tutkineet laajasti esimerkiksi Arnaud Genon, Isabelle Grell ja Stéphanie Michineau, joiden julkaisut ovat lähinnä ranskankielisiä. Onnekseni autofiktio tutkimusta löytyy myös englanniksi ja suomeksi. Marjorie Worthingtonin tuore tutkimus *The Story of "Me": Contemporary American Autofiction* (2018) on avannut näkökulmia paraikaa käynnissä olevaan autofiktiobuumiin. Worthington tutkii amerikkalaista autofiktiota, mutta trendin maailmanlaajuisuuden (tai ainakin länsimaidenlaajuisuuden) vuoksi hänen teoriansa sopivat oivallisesti myös suomalaiseen kontekstiin.

Suomen tunnetuin ja lainatuin autofiktio tutkija lienee Päivi Koivisto, jonka väitöskirja *Elämästä autofiktioksi: lajitradiation jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavalo ja Punainen erokirja* (2011) on tässäkin gradussa tärkeänä lähteenä. Heta Marttinen on tutkinut pohjoismaista autofiktiota väitöskirjassaan *Rajan tiloja: luonnollisuus, luonnottomuus ja epäluonnottomuus 2000-luvun pohjoismaisissa autofiktioissa* (2015), ja tästä väitöskirjasta on erityisesti teoriapuolella ollut minulle hyötyä. Lisäksi autofiktiota ovat tutkineet hiljattain pro graduissaan esimerkiksi Joosua Lehtinen (2020) ja Riikka Pulkkinen (2019). Autofiktio on tällä hetkellä pinnalla, joten on oletettavaa, että autofiktioon liittyviä opinnäytetöitä tulee omani lisäksi lähitulevaisuudessa huomattavasti lisää.

## 1.5 Teoria ja metodi

Lajitutkimuksen näkökulmasta autofiktio on niin häilyvärajainen genre, että Sarah McDonoughin (2011, 16, 22) mukaan autofiktio jopa pakenee määritelmiä. Tästä syystä en pidä autofiktio yksiselitteistä määrittelemistä työssäni tarpeellisena, saati mahdollisena. Tässä alaluvussa luon katsauksen siihen, miten autofiktio on syntynyt, miten se on kehittynyt ja miten se on eri aikoina käsitetty. Näin saadaan jonkinlainen käsitys siitä, millaisia merkityksiä sanaan autofiktio kiinnittyy ja millaisia tarkoituksia se palvelee.

### 1.5.1 Autofiktio syntymäkonteksti ja lajin määrittelyä

Autofiktio lajityyppi syntyi 1970-luvun Ranskassa. Kyseinen vuosikymmen oli kirjallisuuden kentällä mullistava. Roland Barthes oli *Tekijän kuolema* -esseessään (1968) julistanut tekijän kuolleeksi, mikä toi niin kutsutun kielellisen käänteeseen toden teolla osaksi kirjallisuudentutkimusta (Tieteen termipankki: tekijä.). Kielellisen käänteeseen myötä niin kirjailijat, tutkijat kuin lukijatkin alkoivat kiinnostua aiempaa enemmän siitä, miten maailmaa ja identiteettiä muodostetaan kielellisesti. Kiinteät, yksiselitteiset merkitykset ja ihmisen valta niiden määrittelijänä kyseenalaistettiin. Usko eheään subjektiin alkoi hajota ja tilalle tarjottiin kielellisyyttä ja fragmentaarisuutta, jotka paremmin kuvaavat ihmisen identiteetin pirstaleista ja keinotekoisista luonnetta. Postmoderni ihmiskäsitys tuli myös omaelämäkertoissa näkyviin: kertomusmuotoisen ja yhtenäisen omaelämäkerran rinnalle tulivat fragmentaariset ja fiktiiviset esitykset, joiden tarkoituksena oli hajottaa käsitys

persoonallisesta yksilöstä ja tuoda esiin omaelämäkerran muoto tekstinä. (Kofman 1976; Sprinker 1980, teoksessa Kosonen 2016, 44.) 1970-luvun kaikuja kuunnellaan yhä vieläkin nykykirjallisuudessa, jossa fragmentaarisuus on enemmän normi kuin poikkeus, ja varsinkin nykykirjallisuudentutkimuksessa, jossa teksti- ja kielilähtöisyys on monen tutkimuksen keskiössä.

Perinteinen omaelämäkerta oli mullistusten keskellä kuitenkin yhä olemassa ja voi hyvin (kuten nykyäänkin). Ranskalainen kirjallisuudentutkija Philippe Lejeune tuskaili 1970-luvulla tutkimuksissaan omaelämäkertojen vaikean määriteltävyyden kanssa. Ongelmana oli, että omaelämäkertaa on mahdotonta erottaa minkään rakenteellisen kriteerin perusteella omaelämäkerrallista muotoa mukailevasta romaanista. Vuonna 1975 Lejeune ehdotti omaelämäkerrallista sopimusta käsittelevässä esseessään, että omaelämäkerran ja romaanin voisi erottaa toisistaan niinkin yksinkertaisella tavalla kuin vertaamalla päähenkilön ja kirjailijan nimeä. (Lejeune 1989, 13–15.) Tämä on yhäkin pääsääntönä elämäkertojen erottamiselle romaaneista.

Lejeunen ehdotus pohjautui ajatukseen siitä, että kirjailija ei voisi romaanissa kirjoittaa omasta elämästään siten, että päähenkilöllä olisi kirjailijan nimi, vaan oman nimen käyttö johtaisi automaattisesti teoksen määrittymiseen omaelämäkerraksi. Mikäli kannesta löytyvä kirjailijan nimi ja teoksessa esiintyvän päähenkilön nimi ovat yhtenevät, syntyy omaelämäkerrallinen sopimus, jonka perusteella teoksen voidaan luottaa sisältävän todenmukaista, ei-fiktiivistä omaelämäkerrallista materiaalia. Mikäli kirjailijan ja päähenkilön nimet taas eivät ole samat, syntyy fiktiivinen sopimus, joka ohjaa lukijaa käsittämään teoksen fiktiona. (Lejeune 1989, 13–15.) Kertojan, päähenkilön ja kirjailijan identtisuuden lisäksi Lejeunen määrittelemiä kriteerejä omaelämäkerralle ovat kertomuksen proosamuotoisuus ja yksilön elämän ja persoonallisuuden käsittely (mt. 4). Lejeunen tavoitteena oli siis luoda omaelämäkerralle niin selkeät raamit, että teos kuin teos olisi niiden avulla mahdollista luokitella joko omaelämäkerraksi tai romaaniksi.

Lejeunen omaelämäkerran teoriaa haastaakseen kirjailija ja teoreetikko Serge Doubrovsky kuvitteli omaelämäkerran ja fiktion väliin sijoittuvan lajin, jossa päähenkilö, kertoja ja kirjailija olisivat yhtä. Ideansa hän toteutti *Fils*-romaanissaan (1977, suomeksi ”poika” ja ”rihma”). Se täyttää kaikki Lejeunen omaelämäkerralle määrittelemät kriteerit, mutta Doubrovsky ei luokittele *Fils*ä autobiografiaksi, vaan kutsuu teostaan *Filsin* kansilehdissä autofiktioksi. Hänen mukaansa autofiktio on fiktiota, joka perustuu tiukasti



todenmukaisiin tapahtumiin ja faktoihin. Tavanomaisesta omaelämäkerrasta *Fils* eroaa ”kielellisen seikkailunsa” takia: teoksessa on epätyypillisiä sanoja ja lausemuotoja, kronologiaa rikotaan ja näkökulma ei ole omaelämäkerralle tyypillinen. (McDonough 2011, 7, 17.) Toisin sanoen *Fils* on siis sisällöltään täysin totuudenmukainen ja täysin omaelämäkerrallinen, ja silti Doubrovskyn mukaan fiktiota.

Kielelliseen käänteeseen peilattuna Doubrovskyn ajattelutapa tuntuu perustellulta. Tekijä (Doubrovsky) myöntää teoksensa luonteen tekstuaalisena ja näin ollen ”keinotekoisena” eikä pyri väittämään sitä totuudeksi. Hän ikään kuin kiistää omasta elämästään totuudellisesti kirjoittamisen mahdollisuuden, sillä itse kieli tekee siitä mahdotonta. Toisaalta teosta ei voi pitää millään muotoa ”valheellisena”, sillä sehän ei sisällä mitään keksittyä. Doubrovskyn tarkoituksena vaikuttaisi siis olleen huomion kiinnittäminen itse kieleen ja sen fiktiivistävään vaikutukseen.

Näistä lähtökohdista autofiktion laji syntyi, mutta *Fils*ä ei kuitenkaan voi pitää autofiktion absoluuttisena alkupisteenä. Marjorie Worthingtonin mukaan ensimmäisiä merkkejä autofiktion synnystä olivat eräät jo ennen *Fils*ä julkaistut teokset, kuten Ronald Sucknickin *Up* (1968) ja *Out* (1973), John Barthin *Chimera* (1972) ja Kurt Vonnegutin *Breakfast of Champions* (1973), jotka enteilivät uuden lajin syntyä. *Fils* on kuitenkin kirjallisuushistoriassa muodostunut tietynlaiseksi merkkipaaluksi autofiktion syntyprosessissa, sillä Doubrovsky kutsui *Fils*ä juuri autofiktioksi ja lopullisesti nimesi kirjallisessa ilmapiiressä väreilleen ilmiön.

Omaelämäkertojen tutkijat ovat nähneet Doubrovskyn uudistaneen omaelämäkertojen paradigmaa tunnustamalla omasta elämästä täysin totuudenmukaisesti kirjoittamisen mahdottomuuden. Päivi Koiviston mukaan ”[a]utofiktiota voi ajatella yrityksenä omaelämäkerraksi subjektin kuoleman jälkeisenä aikana” (Koivisto 2011, 23). Doubrovskykin määrittelee uudemmissa kannanotoissaan autofiktion omaelämäkerran alalajiksi, vaikka se sijoittuukin romaani-määritteen alle (mt. 35). Autofiktion voisi siis käsittää postmoderniksi omaelämäkerraksi, jossa tekijän valta oman elämän määrittelyssä kyseenalaistuu. Toisaalta nykyautofiktiot taitavat jo olla postmodernin jälkeisessä ajassa, ja tämän ajan piirre tuntuisi olevan vahva pyrkimys juuri itsen ja oman elämän merkitysten selvittämiseen, selittämiseen ja ymmärtämiseen. Oli sitten kyse määrittelyjen kiistämisestä tai niihin pyrkimisestä, linkittyvät molemmat juuri omaelämäkerrallisuuteen, omasta elämästä kertomiseen.

Autofiktio lisäksi omaelämäkerrallista kirjallisuutta ovat ainakin omaelämäkerrat, muistelmat, tunnustuskirjallisuus, avainromaani<sup>1</sup>, dokumenttiromaani<sup>2</sup> ja terapiakirjallisuus. Lajit limittyvät ja lomittuvat, eikä ole mitenkään selvää, missä rajat kulkevat, jos niitä edes on. Vaikka Doubrovsky mielsikin autofiktio omaelämäkerran alalajiksi, tuntuu juuri autofiktio nykypäivänä imaisseen sisälleen useita yllä mainituista lajeista. Siitä on melkein tullut kattokäsite erilaisille omaelämäkerrallisen kirjallisuuden lajeille. Käsitelen tätä tarkemmin luvussa 2.1.

Joidenkin tutkijoiden mielestä autofiktioissa ei ole kyse omaelämäkerrallisuuden uudistamisesta. Doubrovsky ja hänen hengenheimolaisensa ovat saaneet osakseen kritiikkiä esimerkiksi Gérard Genetteltä, joka *Fiction et Diction* -teoksessaan (1991/1993) tuomitsee ”doubrovskylaiset” autofiktioita. Hänestä ne eivät ole romaaneja eivätkä autofiktiota, vaan vääristeltyjä ja peiteltyjä omaelämäkertoja, jotka on nimetty fiktioksi oikeustoimien pelossa. (Genette 1993: 77, teoksessa Marttinen 2015, 71.) Genetten kaltaiset tutkijat pitävät doubrovskylaisen autofiktioita sijaan aitoina autofiktioina teoksia, joissa on selvää fiktiota. He lukevat autofiktioiksi ensisijaisesti teokset, joissa tapahtuu jotain selkeästi fiktiivistä, eli jotain, mitä teoksen kirjoittajalle ei ole tosielämässä tapahtunut. Genette pitää jopa Danten *Jumalaista näytelmää* autofiktiona (Genette 1993, 75–77, teoksessa Koivisto 2011, 34). Nykytutkijoista Genetten kanssa samoilla linjoilla on ainakin Marjorie Worthington, joka pitää autofiktioita malliesimerkkeinä teoksia, joissa päähenkilö-kirjailija on selkeästi fiktiivistetty ja sijoitettu osaksi fiktiivisiä tapahtumia (Worthingtonin sanoin ”events that simply did not happen”) (Worthington 2018, 4–5).

Ensimmäinen kanta siis painottaa autofiktioita omaelämäkerrallisuutta ja melkein pälaskee autofiktioita omaelämäkerran alalajiksi, kun taas jälkimmäinen korostaa autofiktioita mahdollisuutta fiktion. Samalla nämä määritelmät ovat arvottavia. Ne ottavat kantaa siihen, mikä on oikeaoppista autofiktiota ja mikä ei pyrkien rajaamaan ”väärennetyt” autofiktioita lajista ulos. Mikäli ei oteta kantaa siihen, onko ”oikea” autofiktio vahvasti omaelämäkerrallista vai fiktiivistä vaan lasketaan molemmat lajiin kuuluviksi, voidaan autofiktio hahmottaa janan, jonka toisessa päässä ovat autofiktioita omaelämäkerrallista autofiktioita hahmottaa janan, jonka toisessa päässä ovat fiktion puolelle taipuvat teokset.

---

<sup>1</sup> Avainromaani on ”romaani, jonka keskeisillä henkilöillä ja heihin liittyvillä tapahtumilla on selvästi tunnistettavia vastineita todellisuudessa” (Tieteen termipankki: avainromaani).

<sup>2</sup> Dokumenttiromaanilla tarkoitetaan ”romaania, joka huomattavassa määrin perustuu asiakirjoihin, esim. lehtiartikkeleihin, julkisiin raportteihin ja arkistoaineistoon sekä niistä lainattuihin otteisiin” (Tieteen termipankki: dokumenttiromaani).

Dobrovskyn *Fils* kuuluu janan auto-päähän, sillä teos on selkeästi omaelämäkerrallinen, fiktiota siinä on vain ”kielen leikki”. Janan tähän päähän kuuluisivat myös esimerkiksi Knausgårdin *Taiteluni*-romaanisarja ja Maggie Nelsonin *Argonautit* (2015). Janan toisessa päässä taas olisivat esimerkiksi Danten *Jumalainen näytelmä* ja Bret Easton Ellisin *Lunar Park* (2005), jossa kyllä seikkailee kirjailijan niminen päähenkilö-kertoja, mutta jonka tapahtumat ovat melkein kokonaan fiktiota ja vieläpä yliluonnollisen puolelle kääntyvää sellaista.

Jana-ajattelussakin kohdataan lopulta vanha tuttu ongelma, eli se, milloin teos putoaa janalta ulos ja määrittyy fiktio-päässä romaaniksi ja auto-päässä omaelämäkerraksi. Mihin raja pitäisi vetää? Alistair Fowlerin typologisessa lajiteoriassa rajanveto ei ole tarpeen. Typologisessa lajiteoriassa lajit käsitetään avoimiksi kategorioiksi, joissa toisiaan muistuttavat teokset muodostavat lajin verkkomaisesti toisiinsa linkittyen. Teokset ovat kyöksissä toisiinsa piirteidensä kautta, mutta verkossa voi olla myös teoksia, jotka ovat yhteydessä toisiinsa vain toisten teosten kautta. Fowlerin mukaan kullekin lajille tyypillisistä piirteistä on koostettavissa lajirepertuaari, jonka piirteitä teokset enemmän tai vähemmän täyttävät. On kuitenkin epätodennäköistä, että yksikään lajiin kuuluva teos sisältäisi kaikki lajiin lukeutuvat piirteet. Teokseen on kuitenkin sisällyttävä tarpeeksi monia piirteitä, jotta sen tarkastelu kyseisen lajin kontekstissa olisi mielekästä. (Fowler 1982, 37–42; 55–56, teoksissa Koivisto 2011, 14 ja Niemi-Pynttari 2008, 12–13.)

Fowlerin tarkoituksena on siis tiukkojen lajirajojen purkaminen. Teoria on nykypäivänä varsin suosittu, mutta se on ymmärrettävästi saanut osakseen kritiikkiä löyhyytensä vuoksi: lajista on vaikeaa puhua, jos lajin rajoja ei pystytä hahmottamaan tai jos lajien sekoituksesta ei voi puhua ”puhtaisiin” lajityyppeihin viitaten (Rossi 2005, 15 ja Lyytikäinen 2005, 11, teoksessa Niemi-Pynttari 2008, 14). Lisäksi Fowlerin teoria voi aiheuttaa lajien hämärtymistä ja virheellisiä kategorisointeja, jotka johtuvat juuri teosten välisistä linkeistä. Esimerkiksi Ossi Nymanin romaani *Patriarkaatti* (2019) on eri yhteyksissä, kuten esimerkiksi Turun kirjamesujen ohjelmassa, virheellisesti nimetty autofiktio, vaikka se on melko yksiselitteisesti ei-autofiktiivinen romaani: päähenkilö on eri niminen kuin kirjailija, kerronta tapahtuu tuon fiktiivisen päähenkilön näkökulmasta ja teos sisältää yksiselitteisen fiktiivistä materiaalia, jolla on tuskin lainkaan tekemistä Ossi Nymanin elämän kanssa (mainittakoon esimerkiksi naisten murhaaminen). Teos kuitenkin linkittyy Nymanin esikoisromaanin *Röyhkeyteen* (2017), joka on autofiktio. Teosten

välinen linkki ja Nymanin profiloituminen autofiktioin kirjoittajaksi *Röyhkeyden* perusteella voi tietyissä tilanteissa aiheuttaa *Patriarkaatin* virheellisen lajimäärityksen.

Koen kuitenkin avoimen lajin teorian yleisesti ottaen hyödylliseksi, sillä sen kautta autofiktioiden moninaisuus tulee lajiteorian tasolla huomioiduksi. Teoria selittää, miksi myös Turusen teokset, jotka eivät täytä kaikkia autofiktioin lajirepertuaarin piirteitä, käsitetään lajiin kuuluviksi.

### 1.5.2 Mihin autofiktiolla pyritään?

Autofiktio syntyi halusta tutkia fiktion ja faktan rajoja. Sitä voi pitää kokeena, jossa sopimusajattelua, totuutta ja valhetta koeteltiin kielellisesti. Mutta kuten edellä on todettu, kaikki autofiktioit eivät toimi tällä tavoin, vaan ne ovat keskenään hyvin erilaisia. Kielen mahdollisuuksista totuuden ilmaisemisessa ollaan epäilemättä yhä kiinnostuneita, mutta suuremmaksi mielenkiinnon kohteeksi näyttäisi nousseen päähenkilön ja kirjailijan välinen suhde. Teoksissa pohditaan esimerkiksi identiteettiä ja menneisyyttä, mutta niissä voidaan myös hupailia autofiktioin konventioilla ja tehdä pilkkaa kirjallisuusmaailmasta. Lajista on ilmiselvästi moneksi. Joka tapauksessa mielenkiinto näyttäisi siirtyneen kielestä ihmisiin ja itse lajin käyttömahdollisuuksiin.

Nykypäivän autofiktioissa toistuvana piirteenä on päähenkilön ja kirjailijan välinen ironinen suhde. Marjorie Worthington (2018) pitää autofiktioin tärkeimpänä lajityypillisenä piirteenä juuri kirjailijahahmon fiktionalisointia. Hänen mukaansa se, että päähenkilö muistuttaa kirjailijaa ja heillä on samoja elämäntapahtumia, ei vielä tee teoksesta autofiktiota, vaan autofiktioin on sisällettävä ilmiselvä päähenkilön ja kirjailijan viittaaminen samaan henkilöön, minkä lisäksi päähenkilöä on fiktionalisoitava. Hahmo muistuttaa kirjailijaa, muttei ole hän, vaan varsin usein satiirinen versio hänestä. Eron huomaa selkeimmin, kun hahmo asetetaan autofiktioissa tilanteisiin, jotka ovat selkeästi fiktiivisiä. Esimerkkinä Worthington käyttää jo mainittua Bret Easton Ellisin *Lunar Parkia*, jossa ”Breat Easton Ellis”, joka on todellisuudessa naimaton ja lapseton homo, onkin naimisissa naisen kanssa ja heillä on poika. ”Ellis” joutuu teoksessa keksimiensä fiktionaalisten hahmojen, kuten *Amerikan Psykosta* (1991) tutun Patric Batemanin, piinaamaksi aivan konkreettisesti. (Worthington 2018, 1–4.)

Worthingtonin mukaan siinä missä omaelämäkerta ja muistelmat on tarkoitettu luettavaksi totena, autofiktiota on ensisijaisesti luettava romaanina. Tämän vuoksi autofiktion ydin ei ole historiallisessa todenmukaisuudessa, vaan juonessa ja teemoissa. *Lunar Parkin* tapauksessa teemana voisi olla se, miten *Amerikan Psyko* yhä heittää varjonsa Ellisin kirjallisen uran ylle. (Worthington 2018, 1–3.) Näin ollen *Lunar Parkin* voisi ajatella kerrotun sekä Ellisin henkilökohtaisesta kokemuksesta että kirjallisuusmaailman tai julkisuuden vaikutuksista yleisesti: kirjailija ei pääse eroon maineestaan, vaikka kenties haluaisikin.

Mielenkiintoista on, että Worthington näkee autofiktion kritisoivan poststrukturalistista ajatusta kaiken kielellisen ilmaistun fiktionaalisuudesta (”emme voi koskaan puhua täysin totta”). Tämä tuntuu ristiriitaiselta, sillä juuri kielen fiktionalisovasta vaikutuksesta autofiktio alun perin ponnisti. Tämä näyttäisi olevan osoitus lajin muutoksesta. Worthingtonin mukaan kritiikki tapahtuu siten, että autofiktio havahduttaa lukijan siihen, miten erilaisia odotuksia lukijalla on hänen suhtautuessaan tekstiin fiktiona tai faktana. Tämä osoittaa, että vaikka toden ja fiktion raja onkin häilyvä, sellainen on olemassa: ”Fiktio ja faktan rajoilla leikittelemällä autofiktio osoittaa, että vaikka fiktion ja faktan välille ei voi vetää selvää rajaa ja että vaikka tuon rajan voi ylittää, raja on joka tapauksessa olemassa<sup>3</sup>.” (Worthington 2018, 5.)

Edellisessä alaluvussa osoitin, että autofiktioon lajiin kuuluu sekä teoksia, jotka ovat tapahtumiltaan kokonaan tosia, ja teoksia, jotka ovat enimmäkseen fiktiota. Lajimääritteenä autofiktio ei siis kerro oikeastaan mitään siitä, millainen teos on kyseessä, se ainoastaan ohjaa tulkitsemaan teoksen jollain tavalla kirjoittajansa elämään liittyväksi. Näin ollen kaikkia autofiktioita ei kannata eikä edes voi tulkita samalla tavalla. Esimerkiksi Kari Hotakaisen postmodernistista *Klassikkoa* (1997) lienee mahdotonta lukea kivuliaana tunnistuksena, vaikka monet muut maailman autofiktioista sellaisia ovatkin. Emmi-Liia Sjöholmin *Paperilla toinen* -teosta taas tuskin luetaan fiktiota ja faktaa yhdistävänä ilotelluna, vaikka se onkin luokiteltu autofiktioksi siinä missä *Klassikkokin*.

Kutakin autofiktiota tulee lähestyä teoksesta itsestään käsin ja tutkia, mitä autofiktio juuri kyseisessä teoksessa tarkoittaa: onko se itsetutkiskelun ja trauman purkamisen väline, kirjallisuusmaailman kritisoimisen kanava, vai joitain muuta? Lähtöoletukseni mukaan

---

<sup>3</sup> Suomennos omani, alkuperäinen teksti tässä: ”By playing with the boundary between fiction and nonfiction, autofiction demonstrates that, while that boundary may not be clearly demarcated and can be breached, it does exist nonetheless.”

autofiktioin laji toimii *Rakkaudenhirviössä* vieraannuttavasti sekä vieraantumisen kokemusta kuvaten, *Sivuhenkilössä* se taas toimii patriarkaalisen kirjallisuusmaailman kritiikkinä. Pyrin osoittamaan tutkielmassani, että vaikka molemmat romaanit ovat autofiktioita, niitä ei voi lukea samalla tavalla, vaan kumpikin kutsuu lukijaa erilaiseen tulkintaan.

### 1.5.3 Odotushorisontit ja sopimusajattelu

Autofiktioon liittyvät oletukset ja odotukset, tai niiden puute, vaikuttavat *Sivuhenkilön* ja *Rakkaudenhirviön* tulkintaan. Lukijoiden tietoja ja odotuksia pohdittaessa hyödylliseksi nousee teosten vastaanoton tutkimuksessa käytetty, muiden muassa Hans Robert Jaussin teoretisoima odotushorisontin käsite, jota Petra Vainio hyödyntää tutkiessaan Turusen teosten vaikutusta kirjallisuuskeskusteluun (2020). Odotushorisontilla tarkoitetaan niitä odotuksia ja oletuksia, joita vasten lukija teosta lukee. Jokainen teksti aktivoi lukijassa aiemmin luettujen tekstien odotushorisontit ja säännöt, joihin luettavaa tekstiä peilataan. Odotushorisontti voi tekstistä ja siihen asetetuista odotuksista riippuen joko toistua tai muuttua. Odotushorisontin haastaminen voi olla kirjallisesti tehokasta, sillä odotushorisontin muutos johtaa usein monimuotoiseen vastaanottoon. Teos voi menestyä välittömästi tai se voidaan hylätä, mutta teosta voidaan alkaa ymmärtää ja arvostaa vasta paljon ilmestymisensä jälkeen. (Jauss 1982, 23, 25, teoksessa Vainio 2020, 11–12.)

Vaikka odotushorisontin käsitteeseen sisältyykin ajatus odotushorisonttien henkilökohtaisuudesta (jokaisella lukijalla on oma odotushorisonttinsa), välittyy Vainion mukaan Jaussin ajattelussa implisiittisesti käsitys siitä, että kaikilla kirjallisuusalan ammattilaisilla, kuten kriitikoilla ja tutkijoilla, olisi samanlainen käsitys esimerkiksi jonkin genren tilasta, jolloin tuota käsitystä voitaisiin pitää ikään kuin objektiivisena tietona. Todellisuudessa alan ammattilaistenkin odotushorisontteihin ja esimerkiksi makuun vaikuttavat monet seikat, joista Vainio tarkastelee työssään erityisesti sukupuolta, koska se nousee niin Turusen teosten sisällä kuin niistä käydyssä kirjallisuuskeskustelussakin keskeiseksi asiaksi. (Vainio 2020, 12.)

Olen edellä kuvaillut, miten lukija ja kirja(iliija) solmivat eräänlaisen metaforisen sopimuksen siitä, millä tavalla mitään teosta pitäisi lukea. Sopimusajattelua ovat teoretisoineet esimerkiksi Philippe Lejeune, Gérard Genette ja Poul Behrendt. Sopimusajattelu on työssäni keskeistä, sillä havaintojeni mukaan autofiktioin ajoittaisessa hämmentävyydessä

on kyse ristiriitaisten sopimusten tarjoamisesta. Autofiktio ei nimittäin tarjoa joko fiktiivistä tai omaelämäkerrallista sopimusta, vaan usein molempia. Hypoteesini on, että erilaisilla sopimuksilla on vahva vaikutus siihen, miten Turusen autofiktioita tulkitaan.

Lukusopimuksen valinta riippuu usein siitä, käsitetäänkö teos fiktioksi vai faktaksi – mutta mitä ne oikeastaan ovat? Dorrit Cohn (1999/2006) käsittää fiktion ja faktan välisen eron tosimaailmaan viittaavuuden kautta. Hän määrittelee fiktion ei-referentiaaliseksi kertomukseksi, jossa ei-referentiaalisuudella tarkoitetaan sitä, ettei kertomuksen tarvitse viitata itsensä ulkopuoliseen maailmaan. Referentiaaliselle kertomukselle todellisuuteen, sen tapahtumiin ja todellisiin ihmisiin viittaaminen taas on välttämätöntä. Jokainen fiktiivinen kertomus tulee kuitenkin tavalla tai toisella viittanneeksi todellisuuteen jo kielensä kautta, sillä olisi mahdotonta kirjoittaa käyttämättä sanoja, kuten ”sade” tai ”rakkaus”. Näin ollen vaatimus siitä, ettei ei-referentiaalinen kertomus voisi millään lailla viitata itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen, on mieletön. (Cohn 1999/2006, 22, 24–25.) Cohn korostaakin, että ”puhuttaessa fiktion ei-referentiaalisuudesta ei tarkoiteta sitä, että fiktio ei voi viitata tekstin ulkopuoliseen todelliseen maailmaan, vaan sitä, että sen ei tarvitse viitata siihen” (mt. 25, kursiivi Cohnin).

Cohnin jaottelussa fiktio ja fakta ovat siis tarkasti erotettavissa toisistaan sen mukaan, onko niiden todellisuuteen viittaaminen välttämätöntä vai sattumanvaraista. Cohnin määrittely sallii autofiktiolle sen fiktioluonteen, sillä vaikka autofiktiivinen teos osittain tai kokonaan viittaisi tekijänsä persoonaan ja elämään, sen ei ole välttämätöntä tehdä niin. Cohnin määritelmä tuntuu kuitenkin mustavalkoisuudessaan ongelmalliselta, sillä autofiktio laji on jo syntymässään määrittynyt fiktion ja faktan väliin jääväksi, määrittelyjä vastustavaksi innovaatioksi, joka pyrkii liikkumaan harmaalla alueella. Cohnin määritelmä auttaa kuitenkin ymmärtämään, miksi lukijoilla voi olla tarve valita joko fiktiivinen tai omaelämäkerrallinen sopimus: mikäli teos mielletään referentiaaliseksi, valitaan omaelämäkerrallinen sopimus, mikäli ei-referentiaaliseksi, valitaan fiktiivinen sopimus.

Philippe Lejeune on tunnettu eritoten omaelämäkerrallisen sopimuksen teoretisoinnista. Hänen mukaansa lukijat suhtautuvat eri tavalla omaelämäkertojen ja fiktiivisten teosten päähenkilöihin ja tapahtumiin, sillä omaelämäkerrat tarjoavat lukijoille omaelämäkerrallista sopimusta ja fiktiiviset teokset fiktiivistä sopimusta. Tarjottu sopimus ohjaa lukijan tekemää luentaa, ja lukija on kiinnostunut siitä, onko tarjottu sopimus pitävä. Lejeunen mukaan lukiessaan omaelämäkerta lukijat alkavatkin etsiä eroja päähenkilön ja

kirjailijan väliltä löytääkseen eroavaisuuksia, virheitä tai suorastaan valheita kuvauksesta, kun taas fiktion tapauksessa lukijat etsivät fiktiivisen päähenkilön ja kirjailijan välisiä samankaltaisuuksia. Erityisesti omaelämäkertojen tapauksessa lukija voi mieltää itsensä ikään kuin salapoliisiksi, joka yrittää selvittää omaelämäkerrallisen sopimuksen pitävyyttä. Siksi hän yrittää etsiä kohtia, joissa sopimusta rikotaan. (Lejeune 1989, 14.) Lejeunen ajattelussa lukijalla olisi siis käsitys siitä, mitä kukin sopimus pitää sisällään ja lukija pyrki aktiivisesti tarkkailemaan, pidetäänkö solmitusta sopimuksesta kiinni. Taustalla vaikuttaa Lejeunen ajatus lajien erottelun tarpeellisuudesta, ja tämän erottelun oletetaan olevan lukijallekin tärkeää.

Gérard Genette suhtautuu penseästi autofiktioihin, jotka ovat lähellä omaelämäkertaa. Hän onkin muotoillut autofiktiivisen sopimuksen, joka vastaa hänen käsitystään oikeaoppisesta autofiktiosta. Tässä sopimuksessa ”tekijä sitoutuu kertomaan tapahtumista, joiden päähenkilö hän itse on mutta joita hänelle ei ole koskaan tapahtunut” (Genette 1993: 74–77, teoksessa Marttinen 2015, 73). Tällöin autofiktio olisi eräänlainen vaihtoehtoinen kertomus tekijänsä elämästä (Marttinen 2015, 73), ja lukija sitoutuu lukemaan sitä sellaisena. Tällaisia teoksia olisivat esimerkiksi edellä mainitut *Lunar Park* ja *Klassikko*.

Tanskalainen Poul Behrendt on antanut kontribuutionsa sopimusteoretisointiin kaksois-sopimuksen muodossa. Hänen mukaansa kaikki teokset solmivat kirjailijan ja lukijan välille joko todellisuus- tai fiktiosopimuksen. Ajatus on tuttu jo Lejeunelta, mutta Behrendin teoriassa on uutta se, että teos saattaa solmia molemmat sopimukset, mutta eri aikoina. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että lukija lukee teoksen ensin yhden sopimuksen näkökulmasta, mutta uutta tietoa saadessaan vaihtaakin sopimusta. Lukija voi esimerkiksi ensin pitää teosta fiktiivisen sopimuksen solmivana romaanina, mutta muuttaakin mieltään lukiessaan kirjallisuuskritiikkejä ja kirjailijahaastatteluja, joissa teoksen omaelämäkerrallisuus paljastuu. Tällöin sopimuskin vaihtuu fiktiosopimuksesta todellisuussopimukseksi. (Behrendt 2006: 19–32, teoksessa Marttinen 2015, 73.) Behrendin teoriassa parateksteillä on siis vahva vaikutus lukusopimuksen muodostumiseen, ne voivat olla jopa ensisijaisessa asemassa sopimuksen valinnassa. Hänen teoriassaan on kuitenkin huomioitava, että kaksoissopimus ei tarkoita sopimusten päällekkäisyyttä, vaan kahta peräjälkeen voimassa olevaa sopimusta.

Myös kirjailija voi tarjota lukijalle ohjenuoria teostensa tulkitsemiseen. Turunen itse on ilmaissut, että hänen romaaninsa ovat omaelämäkerrallisia, jopa dokumentaarisia, mutta



että se ei ole niissä olennaisinta. Turunen puhuukin aina teoksistaan romaaneina selvästi toivoen niitä käsiteltävän fiktion kehyksessä. (Turunen 21.5.2015; Turunen 8.3.2018.) Myös *Sivuhenkilössä* puhutaan eksplisiittisesti siitä, miten elämäntarina muuttuu fiktioksi, kun se laitetaan kansien väliin. Mikäli Turusen kannanotot ja hänen sekä hänen teostensa tarjoamat lukuohjeet ovat lukijalle tuttuja, saattaa lukija mukauttaa lukemisesta niihin ja lukea teoksia kirjailijan ohjeiden tai ehdotusten mukaan.

Pyrin selvittämään tutkimuksessani, miten sopimusajattelu osaltaan vaikuttaa Turusen romaanien lukemiseen autofiktiona. Sopimukseen vaikuttaa teoriassa kaikki teoksiin ja niiden tekijään liittyvä tieto, johon lukija on ollut kosketuksissa – jotkut ovat saattaneet lukea pelkän teoksen eivätkä tiedä kirjailijasta mitään, jotkut taas saattavat olla tietoisia niin Turusen koko tuotannosta, elämästä kuin autofiktion teoriastakin. Siksi en voi olla ottamatta huomioon joitain *Rakkaudenhirviön* ja *Sivuhenkilön* keskeisiä paratekstejä, kuten kirjallisuuskritiikkejä ja Turusen antamia haastatteluja. Päähuomioni on kuitenkin itse teoksissa, sillä vähintään niihin Turusen romaanien lukijat ovat olleet kosketuksissa.

Omaelämäkerrallinen ja fiktiivinen sopimus ovat teoreettisia käsitteitä eikä lukija henkilökohtaisesti sovi minkäänlaisia sopimuksia teoksen tai kirjailijan kanssa (eihän suurin osa lukijoista ole koskaan edes kuullut omaelämäkerrallisen tai fiktiivisen sopimuksen käsitteistä), mutta tiedostamattaan lukija kuitenkin lukee sopimusten ohjaamalla tavalla. Siksi on olennaista selvittää, mitkä elementit teoksissa ja niiden ympärillä ohjaavat sopimuksen valintaan.

Kenties on lukijaa aliarvioivaa ajatella, että sopimuksen valitseminen olisi tälle erityisen tärkeää tai jopa välttämätöntä teoksen käsittämiseksi. Turusen teosten ympärillä käyty kirjallisuuskeskustelu kuitenkin osoittaa, että lukutavalla on ollut suuri merkitys teosten käsittämisessä ja vastaanotossa, ja että valittu sopimus ohjaa lukemista voimakkaasti. Näin ollen tutkimukseni on myös eräänlaista lukijatutkimusta. Käsitän lukijan tilanteesta riippuen joko abstraktiksi tai konkreettiseksi lukijaksi (reaalilukijaksi). Blogitekstejä, kommentteja, arvioita ja kritiikkejä tarkastellessani tutkin konkreettista, elävää lukijaa, kun taas romaanin sisältöä eritellessäni viittaan abstraktiin lukijaan, joka voi olla joko ideaalilukija tai joko fiktiivisen, omaelämäkerrallisen tai autofiktiivisen sopimuksen solminut lukija.

## 2 AUTOFIKTIO NYKY-SUOMESSA

### 2.1 Autofiktiobuumin piirteitä

Turusen *Rakkaudenhirviö* ilmestyi vuonna 2015 ja *Sivuhenkilö* vuonna 2018, kolme vuotta myöhemmin. Tässä luvussa tutkin, millaiseen kirjalliseen ympäristöön romaanit ilmestyivät ja avaan, miksi eritoten *Rakkaudenhirviön* vastaanotossa ei juurikaan huomioitu teoksen lajia autofiktiona. *Sivuhenkilön* ilmestyessä tilanne oli kuitenkin jo aivan toinen. Nähdäkseni Turusen romaanit ovat vaikuttaneet siihen, miten autofiktio Suomessa nykyään käsitetään.

Suomessa autofiktiota ilmestyy tällä hetkellä runsaasti, ja monet esikoiskirjailijat (Turusen tapaan) julkaisevat juuri autofiktiota. Ilmiö on mielenkiintoinen, sillä vasta muutamia vuosia sitten autofiktion tutkija Päivi Koivisto totesi, että ”[y]leensä tuntemattoman kirjailijan autofiktio ei aiheuta minkäänlaista kuuluisuutta, ei kohua, ei mitään” (Koivisto 2017). Jos tilanne olisi tämä nykyäänkin, ei autofiktioita esikoiskirjoina mitä luultavimmin näin hanakasti julkaistaisi, sillä ne eivät saisi aikaan ”mitään”, eli eivät myöskään toisi rahaa kustantajien kanssaan – eivätkä voittaisi kirjallisuuspalkintoja, kuten Turunen.

Yleisön kiinnostuksesta kertoo esimerkiksi se, että Emmi-Liia Sjöholmin esikoisteos *Paperilla toinen* nousi pääkaupunkiseudun kirjastojen kysytyimmäksi teokseksi jo ennen ilmestymistään (Majander 30.3.2020). Trendin vahvuudesta kertoo jotain se, että tuntematon esikoiskirjailija pystyy autofiktiivisellä teoksellaan nousemaan listaykköseksi. Toisaalta Sjöholmin teoksen suosio selittyy osittain tehokkaalla vaikuttajamarkkinoinnilla: itsekin törmäsin teokseen ensimmäistä kertaa Instagramin kirjatileillä. Some on siis vahvasti mukana myös autofiktioiden markkinoinnissa.

Lisäksi monien esikoiskirjailijoiden autofiktioiden kiinnostavuutta lisää se, että he saattavat muilla aloilla olla tunnettuja ja meritoituneita. Mikäli tekijän lähipiiriin vielä kuuluu muita julkisuuden henkilöitä, kasvaa kiinnostus entisestään. Turunen itse on arvostettu ja palkittu teatterintekijä, eikä varsinaisesti siis ponnistanut autofiktiollaan tyhjästä. Turusen lähipiiriin kuuluvat näyttelijät Laura Birn ja Antti Holma nousivat usein esiin *Rakkaudenhirviön* vastaanotossa, mikä epäilemättä kasvatti yleisön kiinnostusta teosta kohtaan. Johdannossa mainitsemisani *Rakkaudenhirviöön* liittyvissä blogiteksteissä Birnin ja Holman nimet nousevatkin yhtenäsiin esiin.

Julkiksia vilahtelee useissa tuoreissa autofiktioissa. Vastikään autofiktiolla *Ainoa kotini* (2021) debytoinut Hanna Brotherus on tunnettu muun muassa tanssialalla ja nykyään laulaja Mikko Kuustosen vaimona. *Punainen planeetta* -autofiktio (2021) tekijä Joonatan Tola on näyttelijä Pamela Tolan veli, eikä tätä yhteyttä suinkaan ole piiloteltu. Toisaalta autofiktiolla debytoineiden joukkoon kuuluu myös ihmisiä, jotka eivät ole muulla alalla meritoituneita ja joiden lähipiiriin ei kuulu julkiksia. Edellä olevat seikat eivät selitä esimerkiksi kirjallisuudenopiskelija-kustannustoimittaja Aino Vähäpesolan *Onnenkissa*-autofiktio (2019) menestystä, vaan tekijä näyttäisi todellakin ponnistaneen tyhjästä kansan tietoisuuteen.

Marjorie Worthingtonin mukaan autofiktiivinen trooppi on uudessa yhdysvaltalaisessa kaunokirjallisuudessa nykyään niin yleinen, että sen käyttämistä jopa odotetaan kirjailijoilta (Worthington 2018, 2). Autofiktioiden runsas määrä ja lajin suosio esikoiskirjailijoiden keskuudessa antaa tästä viitteitä. Lisäksi vaikuttaisi siltä, että omaelämäkerrallisuutta luetaan teoksista esiin myös silloin, kun se ei ole tekijän intentiona ollut. *Rakkautenhirviön* vastaanoton lisäksi tästä kertoo ainakin Riikka Pulkkisen *Lasten planeetta* -romaanin (2018) vastaanotto. Pulkkisen mukaan *Lasten planeetta* sisältää omaelämäkerrallista ainesta samaan tapaan kuin suklaa ”saattaa sisältää pähkinää”, mutta että teos on muiden hänen romaaniensa tavoin sepitettä. Julkaisusyksynä Pulkkinen kuitenkin törmäsi olettamuksiin, joiden mukaan hän ei olisi sepittänyt romaaniin mitään. Lukijapalautteissa esimerkiksi oletettiin, että teoksen luettuaan lukija tietää, mitä Pulkkisen yksityiselämään kuuluu ja oltiin huolissaan siitä, mitä kirjailijan lähipiiri ajattelee teoksesta. Palaute sai jopa Pulkkisen itsenä miettimään, oliko hän tietämättään kirjoittanutkin autofiktiota. (Pulkkinen 2019.) Worthingtonin huomiossa autofiktiivisyysvaatimuksesta voi siis olla perää.

Worthingtonin mukaan autofiktio on laji, jonka lukemista amerikkalaiset lukijat ovat menneinä vuosikymmeninä joutuneet opettelemaan. Aiemmin autofiktio luonne fiktion ja omaelämäkerran rajamaastossa olevana, tekijäänsä ironisoivana lajina on voinut aiheuttaa hämmennystä. Worthingtonin mukaan tilanne ei kuitenkaan enää ole tämä, vaan suurin osa lukijoista on harjaantunut lukemaan autofiktiota ja ymmärtää sen luonteen rajoja rikkovana lajina. Hän argumentoi, että autofiktio lisääntymisellä on moninaisia vaikutuksia siihen, miten lukijat suhtautuvat perinteisempään fiktion ja faktaan. (Worthington 2018, 16.) Yhdysvaltalaisia autofiktioita tutkinut Joosua Lehtinen pitää niin ikään joidenkin tutkijoiden, kuten Dorrit Cohnin, sopimusorientoitunutta ajattelutapaa jopa

lukijaa aliarvioivana (Lehtinen 2020, 22). Worthington ja Lehtinen siis näkevät, että nykylukijoilla on taitoa lukea autofiktiota tavalla, jossa ei kiinnitytä fiktiiviseen tai omaelämäkerralliseen sopimukseen, vaan osataan sijoittaa autofiktio sopimusten väliin.

En ole pätevä kyseenalaistamaan Worthingtonin käsitystä, jonka mukaan suurin osa amerikkalaisista lukijoista osaisi lukea autofiktiota, mutta suhtaudun siihen kuitenkin varauksellisesti. Worthingtonin tutkimuksen ilmestymisvuonna 2018 USA:n kirjamyyntiä dominoi Michelle Obaman omaelämäkerta *Minun tarinanani* (2018), minkä lisäksi myyntilistojen kärjessä olivat kaksi Donald Trumpia käsittelevää teosta, self-help-opas ja reseptikirja. Suosituin aikuisten kaunokirja oli presidentti Bill Clintonin ja James Pattersonin rikosromaani *The President Is Missing* (2018).<sup>4</sup> Tästä voitaisiin päätellä, että Worthingtonin oletuksen vastaisesti *suurin osa* amerikkalaisista ei lue autofiktiota ja näin ollen ei myöskään ole voinut harjaantua sen lukemiseen. Mikäli Worthington taas tarkoittaa kaltaisiaan kirjallisuusalan ammattilaisia tai muita kirjallisuuden suurkuluttajia, en lainkaan epäile, etteikö autofiktion lukemiseen löytyisi osaamista, löytyyhän sitä runsaasti Suomestakin.

On huomionarvoista, että Worthingtonin mukaan lukijat ovat *harjaantuneet* lukemaan autofiktiota. Harjaantumisella oletan tarkoitettavan, että laji on tullut teosten lukemisen ja autofiktiosta käydyn mediapuheen myötä lukijoille tutuksi. Vaikuttaisi siltä, että ainakaan Suomessa suurin osa lukijoista ei kuitenkaan ole harjaantunut lukemaan autofiktiota. Buumi rantautui tänne toden teolla vasta muutamia vuosia sitten, eikä autofiktion ymmärtämiselle vaadittua altistusta välttämättä ole ehtinyt tapahtua siinä määrin, että lajin ymmärtäminen sen omista lähtökohdista olisi mahdollista.

Vaikka käynnissä onkin autofiktiobuumi, eivät autofiktiot suinkaan ole Suomessakaan myydyimpien tai lainatuimpien kirjojen tilastoissa kärjessä. Esimerkiksi helmikuussa 2021 Vaski-kirjaston varatuimpien kotimaisten kirjojen kärkikolmikossa olivat Tommi Kinnusen *Ei kertonut katuvansa* (2020), Anni Kytömäen *Margarita* (2020) ja Miika Nousiaisen *Pintaremontti* (2020), joista mikään ei ole autofiktiota.<sup>5</sup> Helmet-kirjastojen lainatuimmat aikuisten kirjat 2020 -tilastossa kärkisijoilla ovat kotimaisista kaunokirjoista Sofi Oksasen *Koirapuisto* (2019), Pajtim Statovcin *Bolla* (2019) ja Leena Lehtolaisen

---

<sup>4</sup> USA TODAY'S top 100 books of 2018: <https://eu.usatoday.com/story/life/books/2019/01/05/usa-today-top-100-best-sellers-becoming-no-1-2018/2473481002/>

<sup>5</sup> Vaskin varatuimmat teokset (päivitty): <https://vaski.finna.fi/List/310441?filter%5B%5D=lists%3A%22310441%22&limit=100>

*Valapatto* (2019).<sup>6</sup> Kirjakauppaliiton mukaan Suomen myydyimmät kotimaiset kaunokirjat vuonna 2020 olivat muassa Pertti Jarlan *Fingerpori 13*, Pirjo Tuomisen *Vallasrouva*, Enni Mustosen *Pukija*, Reijo Mäen *Soopeli*, Kari Hotakaisen *Tarina*, Ilkka Remeksen *Kotkanpesä* ja Kytömäen *Margarita*.<sup>7</sup>

Kaikissa edellä mainituissa lähteissä ulkomaisten kirjojen osalta korostuivat monien eri kirjoittajien dekkarit, Lucinda Rileyn historialliset romaanit ja Delia Owensin maailmanlaajuiseen suursuosioon noussut romaani *Suon villi laulu* (2018, suomennettu 2020). Suomen Kustannusyhdistyksen tilastoissa vuoden 2020 bestsellerit ovat Carl-Johan Forssén Ehrlinin lastenkirja *Kani joka tahtoi nukahtaa* (2020), Pekka Lehtisen rikolliselämäkerta *Wanted Janne "Nacci" Tranberg* (2020), Barack Obaman omaelämäkerta *Luvattu maa* (2020) ja Antti Holman autofiktio *Kaikki elämästä(ni)* (2020).<sup>8</sup>

Yllä olevia tilastoja katsottaessa autofiktiobuumista nähdään vain kalpea häivähdys. Tuo häivähdys on Holman *Kaikki elämästä(ni)*, joka on nähdäkseni selvä autofiktio, sillä siinä kertoja-päähenkilönä on Holma itse ja omaelämäkerrallinen materiaali yhdistyy fiktion, selkeimmin Jumalan ja Saatanan kanssa käytyihin keskusteluihin. Toisaalta myöskään Hotakaisen *Tarina* ei aiheensa (tarinatalouden ja muiden ajankohtaisten yhteiskunnallisten kehityskulkujen kritiikki) ja rakenteensa (ei yhtenäistä kertomusta tai kertojaa) puolesta ole kaikkein perinteisintä fiktiota. Sen sijaan melkein kaikki muu on. Suosiossa ovat eritoten historialliset romaanit ja dekkarikirjallisuus, joiden lisäksi Finlandia-palkintoehdokkaat (Kinnunen) ja -voittajat (Kytömäki ja Statovci) ovat esillä. Vaikka osa listan teoksista melkein väistämättä sisältää omaelämäkerrallista materiaalia, ei niitä voi edes löyhimpien autofiktion kriteerien osalta pitää autofiktion kenttään kuuluvina, sillä ne eivät pyri muodostamaan päähenkilön ja kirjailijan välille yhteyttä.

Suomessa luetuinta kaunokirjallisuutta on siis edelleen niin sanottu rehellinen fiktio, joka ei tempuille meta- tai autofiktiivisesti. Perinteisen kaunokirjallisuuden lisäksi elämäkerrat ovat kesto-suosiossa, eikä näissä elämäkerroissa nähdäkseni pyritä mihinkään doubovskylaiseen omaelämäkerralliseen diskurssiin. Pääsääntöisesti meillä siis nautitaan mustavalkoisesti fiktio fiktiona ja totuus totuutena. Ei siis ole ihme, että lukijoilta voi

---

<sup>6</sup> Helmet-kirjastojen lainatuimmat aikuisten kirjat 2020: [https://www.helmet.fi/fi-FI/Tapahtumat\\_ja\\_vinkit/Vinkit/Helmetkirjastojen\\_lainatuimmat\\_aikuisten\(218713\)](https://www.helmet.fi/fi-FI/Tapahtumat_ja_vinkit/Vinkit/Helmetkirjastojen_lainatuimmat_aikuisten(218713))

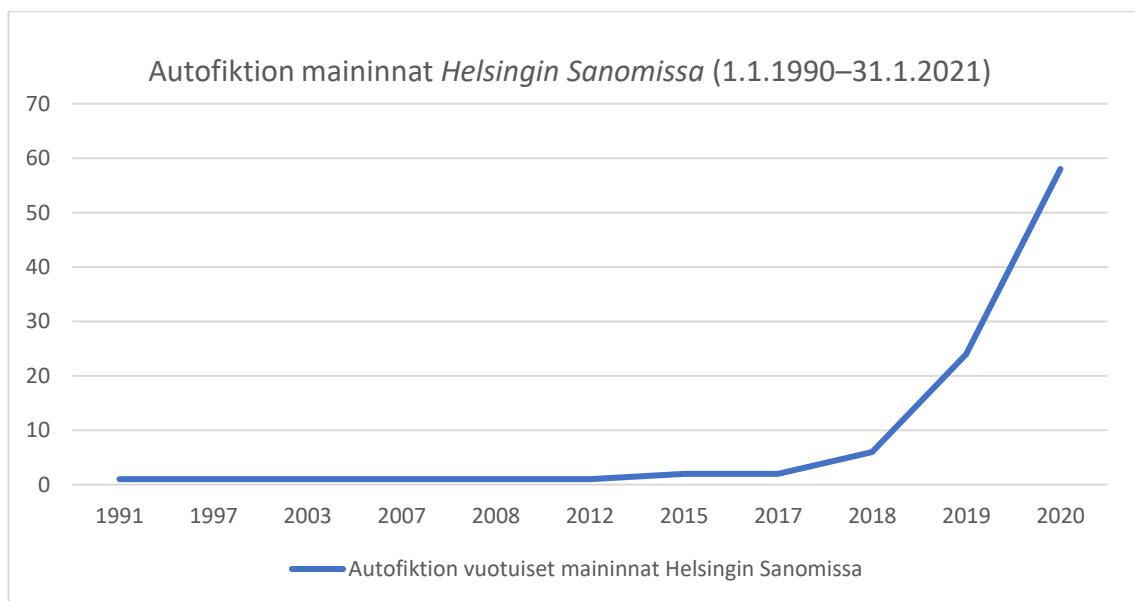
<sup>7</sup> Kirjakauppaliitto: Mitä Suomi lukee? <https://kirjakauppaliitto.fi/kirja-ala-suomessa/mita-suomi-lukee/>

<sup>8</sup> Suomen kustannusyhdistys, bestsellerit 2020: <https://kustantajat.fi/tilastot/bestsellerit>

puuttua autofiktio-termin tunnistamiseen ja ymmärtämiseen tarvittavaa tieto- ja kokemuspohjaa.

On kuitenkin huomioitava, että autofiktio-termin puuttuminen yllä olevista tilastoista ei tarkoita, etteikö buumia olisi olemassa. Autofiktio vain ei ole sen laatuinen ilmiö, että se olisi muutamassa vuodessa laittanut koko kansan lukutottumukset uusiksi ja saanut dekkareista, elämäkertoista ja historiallisista romaaneista kiinnostuneet lukijat yllättäen tarttumaan nuorten pääkaupunkiseutulaisten identiteettipohdintoihin. Kenties autofiktio-termin puuttuminen teosten suosiota mittaavilta listoilta osoittaa, että autofiktio on suurten kirjamyyntien ja -lainojen osalta marginaalissa, mutta että lajilla on lukijansa kirjallisuusalan toimijoiden ja muiden kirjaintoilijoiden keskuudessa. Joku autofiktioita nimittäin kirjoittaa ja lukee, ja autofiktioista myös luetaan ja kirjoitetaan paljon.

Mediassa autofiktio-termin sanana vaikuttaisi lyöneen läpi noin kaksi vuotta sitten. Kun autofiktio-termin hakee *Helsingin Sanomien* hakukoneesta (kaikki hakutulokset alkavat HS:n hakukoneella vuodesta 1990), löytyy osuvia ennen vuotta 2018 yhteensä vain 10 kappaletta. Vuonna 2018 autofiktio mainitaan kuusi kertaa, vuonna 2019 se mainitaan 24 kertaa ja vuonna 2020 peräti 58 kertaa. Pelkästään tammikuussa 2021 autofiktio on HS:n artikkeleissa mainittu jo neljä kertaa – tämä on kaksi kertaa enemmän kuin koko vuonna 2015, jolloin *Rakkautenhirviö* ilmestyi. *Sivuhenkilön* ilmestymisvuonna 2018 autofiktio mainittiin HS:ssa kuudesti, joskaan ei kertaakaan kyseisen teoksen yhteydessä.



Taulukko 1. Taulukkoon merkitty vuodesta 1990 lähtien vuodet, jolloin autofiktio on *Helsingin Sanomissa* mainittu vähintään yhden kerran.

Samainen HS:n hakukone löytää autofiktion lähilajille avainromaanille osuvia huomattavasti tasaisemmin. Avainromaanit mainitaan vuosittain useita kertoja aivan 1990-luvun alusta lähtien, esimerkiksi vuonna 1990 viisi kertaa, vuonna 1996 peräti 10 kertaa, vuonna 2001 seitsemän kertaa ja vuonna 2009 viisi kertaa. Termin laskusuhdanne näyttää alkaneen juuri samoihin aikoihin, kun autofiktio alkoi saada entistä enemmän mainintoja. Kun vuonna 2020 autofiktio mainittiin 58 kertaa, mainittiin avainromaanit vain kahdesti.

Avainromaanin termin hiipuminen kirjallisuuskeskustelusta vahvistaa johdannossa esittämäni oletusta siitä, että autofiktio on imaussut avainromaanin sisälleen. Samoin on saatanut käydä tunnustuskirjallisuudelle, jonka aihepiirinä on tyypillisesti ollut tavalla tai toisella häpeä: kyseinen teema suorastaan leimaa Knausgårdin *Taisteluni*-autofiktiota (ks. esim. Vieno 2017). Kuten avainromaanit, myös tunnustuskirjallisuus mainitaan 1990-luvun alusta lähtien nykyhetkeen saakka, joskaan ei yhtä tiuhaan kuin avainromaanit. Niin ikään omaelämäkerrallisesta tekstistä käytetty kattokäsite minän kirjoitukset ja minän kirjoitus saa hakukoneessa joitain osuvia kautta vuosikymmenten.

Avainromaanit ja tunnustuskirjallisuus ovat siis olleet ainakin *Helsingin Sanomilla* säännöllisessä ja pitkäaikaisessa käytössä ennen autofiktiobuumia. Tästä voitaneen päätellä, että Suomen lähihistoriassa avainromaanit ja tunnustuskirjallisuus ovat lukevalle yleisölle tutumpia termejä kuin autofiktio. Termien käyttö on autofiktiobuumin aikajanaalla ollut melko vähäistä, mikä osoittaa autofiktion olevan tällä hetkellä kirjallisuuden kentällä paljon näkyvämmällä ja kuuluvammalla paikalla kuin kaksi lähilajiaan.

Avainromaanilla, tunnustuskirjallisuudella ja autofiktiolla on paljon yhteistä. Ne ovat lajeina kirjailijakeskeisiä ja tosipohjaisia, mutta hieman eri tavoin. Avainromaanissa tosipohjaisuus on verhottua mutta helposti tunnistettavaa, jos on selvillä tietyn aikakauden ihmissuhdekuvioista. Tunnustuskirjallisuudessa yksilö ja hänen häpeänsä on teoksen polttopisteessä ja muut henkilöt/henkilöhahmot ovat kehystämässä tätä henkilöön kiinnittyvää kokemusta. Lajimääritelmä ohjaa tässäkin tapauksessa tulkintaa. Kun Helvi Härmäläisen *Säädyllisen murhenäytelmän* (1941) tiedetään olevan avainromaanit, siitä aletaan etsiä viittauksia todellisiin henkilöihin, ja kun Christer Kihlmanin *Ihminen joka järkytti* -teoksen (1971) tiedetään olevan tunnustuskirja, asennoidutaan siihen kirjoittajansa yksityisimpien ja häpeällisimpien tunteiden yhteenvetona. Tunnustuskirja voi toki olla myös avainromaanit ja toisin päin.

On mahdollista, että koska avainromaani ja tunnustuskirjallisuus ovat menneinä vuosikymmeninä olleet lajimääritteinä yleisempiä kuin autofiktio, tunnistetaan niiden piirteitä herkästi myös autofiktioissa. Typologisen lajiteorian kuvailemalla tavalla teokset mielletään samaan joukkoon kuuluviksi, vaikka niiden välillä nähtäisiin eroja. Turusen romaaneissa avainromaanimaaisiksi piirteiksi voidaan tunnistaa todellisuudesta tuttujen henkilöiden ”huolimaton” piilottaminen fiktion verhon taakse, ja tunnustuskirjallisuuteen romaanit liittyvät häpeän, erilaisuuden ja vierauden teemojen kautta. Autofiktioon liittyvät odotushorisontit olisivat siis osin päällekkäisiä tunnustuskirjallisuuden ja avainromaanin kanssa. Toki pakkaan voi lisätä vielä omaelämäkerran ja terapiakirjallisuudenkin odotushorisontit, sillä suhteellisen vähän aikaa yleisessä käytössä ollut autofiktio-termi ei ole vielä välttämättä vakiinnuttanut odotushorisonttejaan.

Koska odotushorisontteja ei ole muodostunut, saatetaan autofiktioihin soveltaa lukemisen tapoja, jotka eivät tee autofiktioille oikeutta. Lukija saattaa valita fiktiivisen sopimuksen ja sivuuttaa omaelämäkerrallisen materiaalin, tai hän voi valita omaelämäkerrallisen sopimuksen ja sivuuttaa fiktiiviseltä tuntuvan materiaalin epäolennaisena. Kumpikaan näistä lukutavoista ei auta ymmärtämään autofiktiota toden ja faktan yhdistelmänä, eikä sitä, miten toden ja faktan yhdistyminen osallistuu teosten tematiikan rakentamiseen.

Jos odotushorisontti ja teos eivät kohtaa tai teos tuntuu jatkuvasti rikkovan lukusopimusta, voi seurata pettymys tai ärsyynys. Tällaista kokemusta kuvaa nimimerkki ”marikanpolut” Periaatteen nainen -blogin Kun autofiktio alkoi ärsyttää -kirjoituksen kommentiosiossa:

Kun olen usein lähtenyt lukemaan tositarinaa elämästä ja jossain kohden kirjaa onkin selvinnyt, että kyse on osin fiktiivisestä opuksesta, olen kokenut tulleeeni petetyksi. Ikään kuin kirjoittaja ei luottaisi oman elämänsä tarinaan ja sen koskettavuuteen. Tai toisaalta ikään kuin kirjoittaja kokisi olevansa kykenemätön kirjoittamaan kaunokirjallisuutta. (”valitse nyt hyvä ihminen jompi kumpi, grr!”) Autofiktio jollain tavalla vesittää itse itsensä? (”marikanpolut” 7.1.2020.)

Pettymyksen lisäksi kirjoittaja nostaa esille ajatuksen, jonka mukaan autofiktion kirjoittaja olisi kykenemätön kirjoittamaan kaunokirjallisuutta ja ammentaa siksi omasta elämästään kuitenkin luottamatta siihen, että oma elämä olisi sellaisenaan tarpeeksi koskettava aihe teokselle. Kirjoittajaa ärsyttää, ettei kirjailija ole valinnut lajikseen joko omaelämäkertaa tai fiktiota, vaan yhdistää niitä. Kommentin kirjoittaja kokee tulleen



petetyksi, kun ei ole voinutkaan valita joko fiktiivistä tai omaelämäkerrallista sopimusta, vaan hänet on pudotettu niiden väliin.

Pettymys voi myös liittyä siihen, ettei lukija saakaan teoksesta sitä mitä halusi. *Rakkautenhirviön* vastaanotossa palattiin usein teoksen omakohtaisuuteen ja Lauran ja Antin hahmojen mahdolliseen todenperäisyyteen, joten lukija voi teosta aloitellessaan olettaa saavansa tietoa julkkisten nuoruudesta. Esimerkiksi Marjatan kirjat ja mietteet -blogin kirjoittaja Marjatta Mentula kannustaa kommenttiosiossa ”Tuijaa” *Rakkautenhirviön* lukemiseen seuraavin sanoin:

Tuija minun on pakko kertoa sinulle, että Googlesta löytyi Saara Turusen ja meidän rakkautemme Antti Holman yhteishaastattelu [...]. Kaiken lisäksi eräässä toisessa jutussa kerrotaan, että kirjan tytön opiskelukavereilla on vastineet todellisuudessa: Lauran esikuva on Laura Birn ja Antin - kukapa muu kuin Antti Holma! Siis, sinun on luettava tämä kirja! (Mentula 15.2.2016.)

Mentulan mainostaa ”Tuijalle” *Rakkautenhirviötä* teoksena, jossa henkilöahmona on heidän fanittamansa Antti Holma. Kommentissa *Rakkautenhirviö* näyttäytyy teoksena, josta fanit voivat lukea lisää rakkaudenkohteestaan, kenties jopa paljastuksia opiskeluaikojlta ennen Holman kuuluisuutta. Mikäli teosta lähdetään lukemaan näin, voi pettymys olla suuri, kun selviää, että Holma on sivuroolissa, eikä hänestä edes paljasteta mitään, mitä tosifani ei jo tietäisi.

Autofiktion lukemista saattaa vaikeuttaa myös suomalainen lukemiskulttuuri, jossa on korostunut niin kutsuttu realismin perinne. Tällä tarkoitetaan sitä, että suomalaiset ovat perinteisesti arvostaneet kirjan maailman elämänläheisyyttä, arkipäiväisyyttä, ”aitoa” kieltä, todentuntua ja totuudessa pysyttelemistä (Saresma 2013, 241, Eskola 1979, Jokinen 1997). Vaikka romaani siis olisi fiktiota, on sen oltava todenmukaista tai todelta tuntuvaa fiktiota, ja myös fiktiivisiltä teoksilta on odotettu faktuaalista paikkansapitävyyttä jopa pikkuasioissa<sup>9</sup> (Uschanov 2012, 61). Lisäksi on esitetty väitteitä siitä, että suomalaisilla on vaikeuksia teosten eri merkitystasojen tulkinnassa. Kielen tehtäväksi on käsitetty todellisuuden kuvaaminen sellaisena kuin se on, joten suomalaisilla on ollut taipumusta ymmärtää asiat kirjaimellisesti. Tämän vuoksi esimerkiksi sotaa ja väkivaltaa esittävät elokuvat on voitu tulkita näitä ihannoivaksi, kun todellisuudessa elokuva olisi tarkoitettu

---

<sup>9</sup> Lumiomena-blogin kirjoittaja Katja Jalkanen pitääkin *Rakkautenhirviön* yhtenä heikkoutena sitä, että siinä ”[o]n historiallisia epätarkkuuksia, kuten se että päähenkilön äidinäiti olisi suurten ikäluokkien vauvuusina lukenut Kotivinkkiä, joka on ilmestynyt vasta kolmisenkymmentä vuotta.” <https://lumiomena.blogspot.com/2015/08/saara-turunen-rakkautenhirvio.html>

väkivallan kritiikiksi. (Uschanov 2012, 41; Alapuro 1988). Karrikoidusti voidaan sanoa, että monille suomalaisille lukijoille teosten merkitys on niiden sisältö, eikä teosten nähdä vaikkapa kommentoivan, haastavan, parodioivan tai uudistavan traditioita.

Kriittisistä kirjallisuushistorioistaan tunnetuksi tullut Markku Eskelinen näkee realistisen lukemistavan heikentävän suomalaisten kykyä tulkita ja ymmärtää teknisesti vaativaa ja monitasoista, ”esteettisesti kehittyntä” proosaa. Monitahoinen ongelma koskettaa niin tavallisia lukijoita kuin kirjallisuudentutkijoitakin:

Jos ja kun suomalaisen lukemiskulttuurin heikkoudet liittyvät itsenäiseen tulkintaan, kriittiseen arviointiin, omaan argumentointiin, sisällön ja muodon yhteyksien ymmärtämiseen, rakenteen, tyylin ja argumentaation arviointiin, monitulkintaisuuden sivuuttamiseen, helpoimman tulkintatavan etsimiseen, tulkintojen turvallisuus- ja perinnehakuisuuteen, todellisuusil-luusion tai -vastaavuuden etsintään ja merkityksillä leikkimisen torjumiseen, niin tilanne on vaativan, vähänkään kokeilevan ja korkeakirjallisen fiktion kannalta kaikkea muuta kuin hyvä, koska esteettisesti kehittynein 1900- ja 2000-lukujen proosafiktio edellyttää juuri sellaista lukemista, jossa suomalaiset eivät ole vahvoilla. (Eskelinen 2017, 9.)

Eskelisen sanoissa on perää, mutta hän kuvaa suomalaista lukemiskulttuuria epäilemättä liioitellun alkeelliseksi. Hänen käsityksensä ei myöskään pohjaudu esimerkiksi viimeisen vuosikymmenen aikana tehtyihin tutkimuksiin – sellaisia kun ei ole.<sup>10</sup> Suomalaisten lukemiskulttuurista ei ole tarjolla tuoreita tutkimuksia, joista selviäisi, onko esimerkiksi hiljattainen fantasiabuumi tai nyt käynnissä oleva autofiktiobuumi vaikuttanut suomalaisten käsityksiin kaunokirjallisuudesta. Realistinen lukutapa tuskin on yhtä dominoivassa asemassa kuin vielä muutamia vuosikymmeniä sitten, enkä myöskään usko, että juuri suomalaisilla olisi syystä tai toisesta erityisen suuria ongelmia teosten eri merkitystasojen tulkinnassa. Turusen teosten vastaanotossa on kuitenkin nähtävillä tiettyjä piirteitä, jotka kielisivät yllä kuvaillun lukemiskulttuurin olemassaolosta. Niistä tässä mainittakoon jo edellä esiin noussut *Rakkaudenhirviön* tulkinnan auktoriteettisukovaisuus. En myöskään ole havainnut, että *Rakkaudenhirviön* muotoa ja sisältöä olisi missään suhteutettu toisiinsa ja esitetty tulkintaa siitä, miksi ne ovat sellaisia kuin ovat ja miten ne tukevat teoksen teemaa.

---

<sup>10</sup> Koko kansan lukutottumuksia tai kirjallisuuskäsityksiä ei hiljattain ole tutkittu, mutta suppeampaa luki-juustutkimusta on tehnyt ainakin Kati Launis työryhmineen. Heidän artikkelinsa ”Mitä naiset lukevat? Vantaan kaupunginkirjaston digitaalisen lainausdatan tulkintaa” (2018) antaa osviittaa suomalaisten lukutottumuksista, joskin tutkittava aineisto käsittää vain Vantaan kaupunginkirjaston lainausdatan. Artikkelin on luettavissa osoitteessa <https://journal.fi/avain/article/view/76461/38383>.

Nähdäkseni lukijoiden ja kriitikoiden kiinnostus Turusen teosten todellisuusvastaavuuden selvittämiseen on vienyt tilaa teosten kaunokirjallisten ansioiden ja teosten teemojen tarkastelulta. Pohdiskeltaessa sitä, onko päähenkilö Turunen, onko päähenkilön äiti tosiaankin niin kamala kuin teoksissa esitetään, onko kuva Suomesta todenmukainen ja onko Lauralla ja Antilla vastineet reaali maailmassa, jäävät luennassa sivuun ne aspektit, joihin autofiktio Turusen käyttämällä tavalla lukijaa kutsuu. Turusen teosten monitahoisuus ja tulkinnallinen rikkaus paljastuu kunnolla vasta, kun irtaannutaan fiktion ja faktaan liittyvistä oletuksista ja hypätään aidosti teoslähtöiseen tulkintaan, jossa romaani nähdään kokonaisuutena, eikä vain mahdollisina tosielämään viittaavuuksina.

Autofiktioita ilmestyy koko ajan lisää, joten niiden lukijat väijäämättä harjaantuvat tulkitsemaan lajin poetiikkaa. On kiinnostavaa pohtia, miten Turusen teokset itsessään ovat mahdollisesti osallistuneet autofiktio lukemisessa tapahtuneeseen tai käynnissä olevaan muutokseen. *Rakkaudenhirviön* ilmestyessä vuonna 2015 autofiktio oli huomattavasti tuntemattomampi termi kuin vuonna 2018, jolloin *Sivuhenkilö* ilmestyi. *Sivuhenkilössä* Turuseen samastuva kirjailija puhuu hyvin suorasti siitä, mikä häntä hämmentää hänen esikoisteoksensa vastaanotossa. Päähenkilöä ärsyttää eritoten se, miten tulkinnassa jumiutetaan omaelämäkerrallisuuteen ja se, että päähenkilön sukupuoli naisena tuntuu vievän uskottavuutta teokselta. *Sivuhenkilö* sai kriitikkokohun vuoksi laajaa huomiota osakseen ja toi tietyllä tapaa näkyvyyttä autofiktio lajille.

Nähdäkseni on mahdollista ja jopa todennäköistä, että *Sivuhenkilön* sisältämä kirjallisuuspuhe ja *Sivuhenkilöstä* käyty kirjallisuuskeskustelu ovat vaikuttaneet siihen, miten autofiktio käsitetään nykyään Suomessa. *Sivuhenkilö* on kiinnittänyt huomiota omaelämäkerrallisen romaanin fiktionaaliseen luonteeseen, mutta samalla legitimoinut omaelämäkerrallisen aineksen käyttämistä kaunokirjallisuudessa. On mahdollista, että se on muuttanut autofiktio odotushorisonttia merkittävästi ja tasoittanut tietä sen jälkeen tulleille nuorten kirjailijoiden autofiktioille.

## 2.2 Autofiktio ja sosiaalinen media

Johdannossa avasin autofiktio syntytapa kontekstia, jossa sekä käsitys tekijästä että subjektista olivat muutoksessa ja jossa kielen rooli todellisuuden kuvaajana oli kyseenalaistunut. Lopputuloksena oli autofiktio, joka Päivi Koiviston sanoin onkin yritys

omaelämäkerraksi subjektin kuoleman jälkeisenä aikana (Koivisto 2011, 23). Sekä kirjallisuudentutkimus että maailma itse ovat muuttuneet sitten 1970-luvun. Kirjallisuudentutkimuksessa on alettu aiempaa enemmän kiinnittää huomiota yhteiskunnallisiin ja eettisiin aiheisiin, minkä vuoksi esimerkiksi feministinen, ekokriittinen ja posthumanistinen kirjallisuudentutkimus ovat nousseet näkyvälle paikalle. Kirjallisuuden kenttä on demokratisoitunut ja tarjolla on aiempaa enemmän sukupuolen, seksuaalisuuden, etnisyyden, kulttuurin ja sosioekonomisen aseman moninaisuutta. Teknologioiden uudistuessa painetun sanan rinnalle ja jopa sen ohi ovat nousseet televisio, internet ja sosiaalinen media. Maailman muuttuminen on vaikuttanut myös autofiktioon merkittävästi.

Marjorie Worthington (2018) näkee sekä poliittiset muutokset että uuden teknologian merkittäviksi syiksi autofiktion nykysuosiolle. Eri ihmisryhmien tasa-arvoisuuden kasvu, internet, sosiaalinen media ja monenlaiset kirjoittamisalustat ovat taanneet monipuolisempaa näkyvyyttä erilaisille ihmisille ja mahdollistanut kirjoittamisen myös niille, joille se ei ennen ollut mahdollista. Tämä on aiheuttanut tekijyyden muutoksen ja kirjallisuuden kentän demokratisoitumisen: nykyään kirjailijoita eivät ole lähinnä valkoiset heteromiehet, vaan kirjallisuuden kenttä on avautunut kaikenlaisille kirjoittajille. Tämä on tietyllä tapaa kriisiyttänyt perinteisen kirjailijakuvan. (mt. 5.) Valkoinen heteromies ei enää voi puhua kaikkien muiden suulla, vaan ihmiset kertovat omia tarinoitaan omista lähtökohdistaan. Samalla neromyytti ja kirjallisuuden perinteiset ”jalot aiheet” ovat menettäneet kiinnostavuuttaan. Niiden rinnalle tai jopa tilalle ovat tulleet henkilökohtaisuus ja yksilöllisen kokemuksen erityisyys. Kyse ei kuitenkaan ole aivan viimeaikaisesta tai yksinomaan autofiktioon liittyvästä kehityksestä, vaan kirjallisuuden demokratisoituminen on merkittävässä määrin ollut käynnissä jo ainakin 1960-luvulta lähtien, ja henkilökohtaisuus ja yksilöllisyys on ollut omaelämäkerrallisessa kirjoittamisessa aina keskeistä. Voidaan kuitenkin sanoa, että juuri teknologioiden muutos on entisestään korostanut näitä jo aiemmin kirjallisuudessa havaittuja tendenssejä.

Demokratisoituminen, yksilöllisyys ja henkilökohtaisuus liittyvät läheisesti sosiaaliseen mediaan. Se on osa jokapäiväistä elämäämme jopa siinä määrin, että elämää ilman sitä on enää vaikeaa kuvitella. Erilaiset kuvien, videoiden ja/tai tekstien jakamiselle tarkoitetut alustat, kuten Instagram, Twitter, YouTube, Facebook ja TikTok, ovat mediaympäristöinä siinä mielessä tasapuolisia, että kuka tahansa älylaitteen käyttäjä voi niissä julkaista esimerkiksi kuviaan ja mielipiteitään. Some on aiheuttanut samanaikaisesti sekä yksityisyyden katoamisen (oman elämän yksityiskohdat jaetaan kaikkien nähtäville) että tarpeen

rakentaa yksilöllisiä ja autenttisia identiteettejä verkossa. Sosiaalinen media on toden teolla tehnyt yksityisestä julkista.

Samaan aikaan tosi-tv on noussut television suosituimmaksi tai ainakin yleisimmäksi ohjelmatyypiksi. Mitä moninaisimmilta reality-ohjelmilta ei voi välttyä television avatessaan, eikä kysyntä vaikuttaisi laantuvan, vaan alinomaa lisääntyvän. Tosi-tv:n hegemonian materialisoitumana voi pitää Big Brotheria, jossa yleisöllä on mahdollisuus nähdä joka ikinen sekunti BB-talon asukkaiden elämästä. Lievempi versio tästä ovat esimerkiksi tubettajien My Day -videot, joissa somejulkikkiset suovat yleisölleen katsauksen autenttiseen arkeensa. Sekä sosiaalista mediaa että tv:tä leimaavat vaatimus avoimuudesta, autenttisuudesta ja läpinäkyvyydestä – totuudesta.

Tosi-tv:n ja muiden ”elämänmakuisten” tv- ja someformaattien autenttisuus on kuitenkin kyseenalaista, sillä julkisuuteen päätyvä materiaali on aina jollain tavalla suodattunutta tai peräti käsikirjoitettua. Jo pelkkä kameroiden läsnäolo, vaikka ne piilotettuja olisivatkin, vaikuttaa siihen, mitä itsestä niiden edessä näytetään. Somessa julkisuuden henkilöiden tai tavallisten sosiaalisen median käyttäjien julkinen minä ja yksityinen minä tuskin ovat identtiset, sillä Instagramiin ja vastaaville alustoille päätyy useimmiten tarkasti valikoitu materiaali. Tästä materiaalista näkyy vain palasia minästä, tai niillä voidaan rakentaa ihanneminää, mikä onnistuukin helposti esimerkiksi kuvien rajaamisen ja filttäreiden avulla. Koska sosiaalinen media on niin iso osa arkea, olemme tottuneet tähän paradoksaaliseen filteröinnin ja aitouden yhteiselo.

Myös kirjailijoilta odotetaan yhä enenevässä määrin esiintymistä mediassa, mistä onkin lähes poikkeuksetta hyötyä kirjamyynnille. Julkisuus on niin kovaa valuuttaa, että kustantamot saattavat pyytää kirjailijoikseen kaunokirjallisesti kokemattomia julkisuuden henkilöitä, kuten bloggareita, muusikoita ja entisiä rikollisia luottaen siihen, että heidän faninsa ostavat teoksen joka tapauksessa. Kirjailijat brändäävät itseään tai heitä brändätään (jopa vastentahtoisesti), heille voidaan luoda imagoa esimerkiksi intellektuellikirjailijana (Sofi Oksanen, Laura Lindstedt) tai julkiskirjailijana (Jari Tervo), mikä vaikuttaa olennaisesti siihen, mitä yleisö näiltä kirjailijoilta odottaa. (Riihinen 25.3.2021)<sup>11</sup>. Kuten somen tapauksessa, myös tässä lukija voi ymmärtää, ettei kirjailijan julkisuuskuva, imago tai brändi ole sama asia kuin kirjailija itse. Julkisuuskuvassa on osia heistä, muttei heitä

---

<sup>11</sup> Ks. myös Hypén 2002: ”Kirjailija mediatuotteena”. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat: Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen* (2002).

kokonaan. Julkkis elää tietyllä tapaa kaksoiselämää, jossa minä jakautuu julkiseksi minäksi ja yksityiseksi minäksi.

Autofiktiossa minä on tavalla tai toisella teoksen keskiössä, joten on luonnollista, että laji on herättänyt tietynlaisella itsekeskeisyydellään kritiikkiä. Omaelämäkerrallisuutta on pidetty pyrkimyksenä kaupallisuuteen ja minäkeskeisyys on nähty ”oireena ajasta, jolloin mikään muu kuin minä itse ei enää kiinnosta” (Koivisto 2011, 264). Rojola huomautti jo 1990-luvun minän kirjoituksista, että niihin ”on yhä enenevässä määrin alkanut kirjoitettua jopa patologinen narsismi” (Rojola 2002, 85). Arttu Seppänen ja Paavo Kässi kutsuvatkin artikkelissaan ”Rakkautta ilman rakkautta” (2017) tämänhetkistä autofiktiobuumia provokatiivisesti ”selfie-aikakauden identiteettiprojektiksi”, suorastaan ”narsistisen aikakauden kirjalliseksi toteemiksi”. Kirjoittajat tiedostavat omaelämäkerrallisen kirjoittamisen pitkän historian, mutta näkevät autofiktion nykymuodolla selvän yhteyden sosiaalisen median nousuun: ”Autofiktio on kirjoittajan julkista identiteettioliittista peliä, jossa minä syntyy aina suhteessa muihin. [...] Kun ihmiset rakentavat itsestään mieluista tarinaa netissä, miksei niin tapahtuisi myös kirjallisuudessa?” (Seppänen & Kässi 2017, 24.)

Kässin ja Seppäsen mukaan autofiktio on eräänlaista terapiaa, jossa kirjailija vuodattaa elämänsä yleisölle, jolta hän saa loputonta, joskin teennäistä ymmärrystä kokemuksilleen. Lukijat taas hakevat autofiktiivisistä teoksista samastumispintaa ja näin oikeutusta omille kokemuksilleen, minkä lisäksi he haluavat tietää myös henkilöstä teoksen takana. Kiinnostus henkilöön on ensisijaista teokseen itseensä nähden, ja tämä vaikuttaisi olevan sosiaalisesta mediasta opittu malli (mt. 26.), joskin henkilökeskeisyys on ollut julkkiskulttuurissa normi jo vuosikymmeniä. Some on kuitenkin vienyt tämän trendin uusiin ulottuvuuksiin. Tietyllä tapaa autofiktiot olisivat siis Kässin ja Seppäsen mukaan suuria selfieitä, kuin pitkiä Facebook-päivityksiä, joiden avulla tekijä määrittelee paikkaansa maailmassa. Näkemys on kärkevä, mutta tavoittaa eittämättä jotain joidenkin nykyautofiktioiden tyylistä ja kenties tarkoitusperistäkin. Autofiktioteoksia on kuitenkin niin monenlaisia, että olisi pelkistävää ajatella niiden kaikkien kumpuavan tarpeesta tehdä yksi suuri somepostaus, jossa oma minuus ja paikka maailmassa kertakaikkisesti määritellään.

On mahdollista sivuuttaa autofiktion kirjallisuushistoriallinen tausta ja lukea lajia vain some-aikakauden ilmentymänä, sillä television ja sosiaalisen median logiikkaa on helppoa soveltaa autofiktioon. Tällöin autofiktiota voisi lukea filttärityynä totuutena, jossa Instagram-kuvien tapaan tiedostetaan autofiktion olevan vain kirjailijan keinotekoinen

esitys itsestään. Tällöin Turusen *Rakkaudenhirviö* näyttäytyisi omaelämäkertana, jonka päälle on laitettu tummanpuhuva katkeruusfilteri, joka muuttaa kaiken satiiriseksi. Näin teoksen voisi tulkita vaikkapa omassa uhriudessa kieriskelynä ja huomionhakuisuutena, onhan joukkoon heitetty myös julkisuuden henkilöitä. Samaten autofiktiota voi lukea kirjailijaimagon rakentamisena, tietynlaisen kirjailijuuden esittämisenä. Tällöin *Sivuhenkilöä* voisi lukea Turusen feministisen brändin rakennuspalikkana, jolla hän laittaa tärkeille sedille jauhot suuhun ja parantaa omia asemiaan kotimaisen kirjallisuuden kentällä.

Korostan, että en tässä tutkielmassa lue Turusen teoksia yllä kuvailemallani tavalla, sillä pidän somesta ammentavaa lukutapaa liian yksipuolisena ja henkilökeskeisenä. En sano, etteikö *Rakkaudenhirviö* voisi olla kuvaus Turusen katkeroitumisesta tai etteikö *Sivuhenkilö* osallistuisi Turusen henkilöbrändin rakentamiseen, mutta näen, että kyseiset teokset ovat ja tekevät paljon muutakin. Tulkinnassani Saara Turunen henkilönä ei ole teosten merkitysten avainkomponentti. Vaikka autofiktio on lajina minäkeskeinen, en tulkitse Turusen teosten ensisijaisesti kertovan minästä eli Turusesta, vaan kaikesta minähahmon ympärillä. Palaan tähän luvuissa 3 ja 4.

Katsottiin asiaa miltä kantilta tahansa, tuntuu selvältä, että teknologioiden muuttumisella, erilaisilla someilla ja tosi-tv-trendillä on ollut vaikutusta tapamme lukea kirjallisuutta. David Shields on teoksessaan *Reality Hunger* (2010) käsitellyt nykykulttuurin vaikutusta kirjallisuuteen. Hän ihmettelee, miten ihmiset oikeastaan edes jaksavat lukea perinteisiä juoniromaaneja, niin vähän niillä on pirstaloituneen nykyajan kanssa tekemistä. Shields näkeekin, että juuri aikamme pirstaleisuus saa aikaan halun kokea taiteessa jotain tosielämään perustuvaa, todellista, autenttista. Hänen kenties tunnetuin lausahduksensa on, että mitä omaelämäkerrallisemmasta teoksesta on kyse, sitä fragmentaarisempi se on – elämä ei nimittäin noudata juonikaavioita, eikä aidosti todellisuuspohjainen taide siis voi olla muuta kuin fragmentaarista, pirstaloitunutta (Shields 2010, 27). Postmodernismin yhtenä johtoajatuksena onkin, että nykymaailman hajanaisuutta ja fragmentaarisuutta ei realistisesti pystytä enää kuvamaan perinteisen syy-seuraussuhteisiin nojaavan realismin keinoin, vaan hajanaisuudesta, kausaliteetin hajoamisesta ja todellisuuden kiinni pääsemättömyydestä tulee meidän postmodernin aikakautemme realismia (Saariluoma 1992)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Joskin on huomioitava, että eräissä varhaismoderneissa ja jopa niitä edeltäneissä romaaneissa kyseenalaistettiin tai parodioitiin syy-seuraussuhteita ja klassisia juonikaavoja, joten nämä postmoderneina pidetyt piirteet eivät todella ole postmodernin ajan keksintö.

Huomiota omaelämäkerrallisen materiaalin fragmentaarisuudesta ei voi nykypäivänä olla linkittämättä Kässin ja Seppäsen havainnoimaan sosiaalisen median esitystapaan. Toisaalta huomio linkittyy myös 1970-luvun kielelliseen käänteeseen, jonka myötä fragmentaarisuus tuli osaksi omaelämäkerrallista kirjallisuutta. Fragmentaarisuudessa ei siis siinänsä ole mitään uutta, se vain on nykypäivän someympäristöissä erityisen korostunutta. Kirjallisuudessa se on jo pitkään ollut arkipäivää.

Osa suomalaisistakin autofiktioista on hyvinkin fragmentaarisia. Pirkko Saisio on tässä asiassa Suomessa edelläkävijä, sillä hänen kaksikymmentä vuotta sitten ilmestynyt autofiktiivinen trilogiansa on kauttaaltaan fragmentaarinen. Nykyautofiktioissa fragmentaarisuus näkyy eri teoksissa eri tavoin. Teokset saattavat esimerkiksi sisältää erityyppisiä tekstilajeja, kuten Aino Vähäpesolan *Onnenkissa* (2019), jossa on niin esseemäisyyttä, selkeästi omaelämäkerrallisia osuuksia kuin runouttakin. Tuomas Kokon *Tosi kivat juhlat* (2019) sisältää perusproosan lisäksi listoja, ja fragmentaarisuus näkyy myös eri mittaisten tekstiosuuksien vaihteluna. Emmi-Liia Sjöholmin *Paperilla toinen* (2020) koostuu niin ikään tekstifragmenteista, joissa aikatasot vaihtelevat. Autofiktiota tai ei, Pontus Purokuru ottaa *Römaanissaan* (2019) Shieldsin argumentin ”mitä omaelämäkerrallisempi teksti, sitä fragmentaarisempi muoto” niin tosissaan, että rakentaa hysteerisesti kuvia ja tekstifragmentteja yhdistelevän teoksensa tämän pohjalta (Shieldsiä myös lainataan *Römaanin* alkusivuilla mottomaisesti).

Asiasta voi myös olla muuta mieltä. Päivi Koivisto huomauttaa, että vaikka autofiktio eittämättä liittyy nykyiseen näennäisen suoraan itsen esittämisen tapaan somessa ja televisiossa, ei autofiktio ole ”selfie-ajan ilmiö, vaan sitä varhaisempi, ja liittyi alun perin itsen kuvaamisen fiktiivisyyden paljastamiseen”. Koiviston mukaan autofiktio siirtyikin nopeasti ”parodioimaan kirjailijoiden brändäämistä ja yksityisyyden käyttämistä markkinoinnin ja myynnin välineenä”, kuten Johannes Ekholm tekee romaanissaan *Rakkaus niinku* (2016). Koiviston mukaan ”[o]n myös selvää, että Knausgårdin tuhansia sivuja pitkä polveileva itsetilitys *Taisteluni*-romaanisarjassa on muodoltaan täysin vastakkainen sosiaalisen median katkelmalliselle, kuvista ja vajaista lauseista koostuvalle itsen esittämiseksi.” (Koivisto 2017.) Nykypäivän autofiktiota ei siis voi käsittää yksinomaan nykyisestä mediakulttuurista johtuvana ilmiönä, vaan sillä on juurensa vuosikymmenien takana. Knausgårdilaisen pitkän ja yksityiskohtaisen autofiktion voi suorastaan nähdä vastakkaisena katkelmallisuuden trendille.



Autofiktio ei siis ole muodoltaan tietynlaista. Se voi olla pitkää ja polveilevaa, kuten Knausgårdin *Taisteluni*, tai runomaisen katkelmallista, kuten Saision autofiktiivinen triologia. Turusen autofiktiot tulevat lähemmäs Knausgårdia. Erityisesti *Rakkaudenhirviössä* päähenkilö kuvaa melko yksityiskohtaisestikin elämäänsä, erityisesti lapsuuttaan ja nuoruuttaan, paikantaakseen identiteettinsä rakennuspalikoita ja minuutensa kipukohtia. *Rakkaudenhirviötä* ja *Sivuhenkilöä* ei nähdäkseni voi pitää fragmentaarisina, sillä kummasakin kronologia on selkeä ja syy-seuraussuhteet helposti hahmotettavissa, kuvauksessa on hyvin vähän mitään välähdyksenomaista tai katkelmallista. Turusen romaanit eivät ole ”somemaisia”.

Mikäli fragmentaarisuutta ajatellaan postmodernina realismina tai peräti ainoana tapana kuvata totuudenmukaisesti elettyä elämää, ei Turusen romaaneja voi pitää postmodernissa mielessä realistisen omaelämäkerrallisina: ne pyrkivät kronologisesti etenevässä muodossaan juuri sellaiseen tarinallistamiseen, jossa elämä esitetään syy-seuraussuhteisiin perustuvana jatkumona. Tämä korostuu erityisesti *Rakkaudenhirviössä*, jossa päähenkilön elämänvalinnat melko pitkälti selittyvät ikävillä lapsuusiän kokemuksilla. Freudilaiseen psykoanalyysiin viitaten voidaan todeta, että kaikki johtuu äidistä. Palaan tähän luvussa 3.2.

Kronologisuus on *Rakkaudenhirviössä* jopa hämmentävän johdonmukaista. Teoksessa ei juurikaan kuvata päähenkilöä esimerkiksi muistelemassa menneisyyttä tai itse luomassa syy-seuraussuhteita elämäntapahtumiensa välille, vaan tarina menee eteenpäin junan lailla. On suorastaan yllättävää, kun päähenkilö kerrankin muistelee lapsuusaikojen parasta kaveriaan, josta ei ole ollut ainuttakaan mainintaa sitten kaverin muutettua pois päähenkilön kotikylästä. Lukijaa saattaa ihmetyttää, miksei päähenkilöä useammin kuvata muistelemassa ystävänsä, niin tärkeä tämä kuitenkin hänelle aikoinaan oli. *Rakkaudenhirviössä* ei myöskään ikinä palata kokemuksiin, jotka ovat selvästi päähenkilölle traumaattisia. Esimerkiksi päähenkilön kokemaa seksuaalista väkivaltaa ei käsitellä myöhemmin romaanissa mitenkään. Tämän voi toki tulkita kamalan muiston tukahduttamiseksi tai päähenkilön kyvyttömyydeksi käsitellä muistoa, mutta tuntuu kertakaikkisen epärealistiselta, että kohtaukseen ei palata edes maininnanomaisesti.

*Rakkaudenhirviössä* päähenkilö lähinnä näyttää, ei selitä. Jää lukijan tehtäväksi löytää päähenkilön toiminnalle syyt tämän menneisyydestä. Tässä mielessä lukija on se, joka päähenkilön elämää tarinallistaa. Tarinallistaminen on kaksinkertaista, sillä

*Rakkaudenhirviö* kehystetään päähenkilön kertomaksi tarinaksi omasta menneisyydestään. Näin ollen *Rakkaudenhirviön* tarinaa katsottaisiin siis vähintään kaksien lasien läpi: päähenkilö katsoo omaan menneisyyteensä ja lukija katsoo päähenkilön tarinallistettua esitystä omasta menneisyydestään – tähän voidaan lisätä vielä yksi taso tulkitsemalla päähenkilö fiktionisoiduksi versioksi Turusesta. Tästä rakennelmasta on Shieldsin peräänkuuluttama rehellinen omaelämäkerrallinen fragmentaarisuus kaukana.

### 3 RAKKAUDENHIRVIÖ – VIERAANTUMINEN JA VIERAANNUTTAMINEN

Autofiktio on lajina hybridimäinen, sillä siinä omaelämäkerrallisuus yhdistyy fiktion Näin ollen lukukokemus on melkeinpä lähtökohtaisesti vieraannuttava, sillä lukija joutuu jatkuvasti tasapainottelemaan omaelämäkerrallisen ja fiktiivisen sopimuksen välillä. Miten luettuun pitäisi suhtautua? Onko kyse kirjailijan vai päähenkilön kokemuksesta? Onko tarina totta vai fiktiota? Autofiktio vaatii lukijalta lukemiseen panostamista ja kutsuu jatkuvasti reflektoimaan luettua, hänen on jatkuvasti uudelleentulkittava lukemaansa.

Tässä luvussa analysoin, miten *Rakkaudenhirviö* autofiktiivisyydellään vieraannuttaa lukijaa ja samalla kuvaa päähenkilön vieraantumisen kokemuksia. Vieraannuttaminen on kerronnan keino, jonka ”tavoitteena on häiritä normaalia tapaamme katsoa meille tuttuja asioita, jotta voimme nähdä ne uudessa valossa” (Tieteen termipankki: vieraannuttaminen). Viktor Šklovski kuvaa tunnetussa ”Taiteesta – keinona” -esseessään (1917/2001) vieraannuttamista taiteelliseksi keinoksi, joilla kasvatetaan havaitsemisen vaikeutta ja kestoa, ja näin tehdään taiteen vastaanottoprosessista itsetarkoituksellista. Vieraannuttamisen avulla pyritään esittämään asia ei vain todettuna, vaan nähtynä. (Šklovski 1917/2001, 34–36, 39–40.) Šklovskin mukaan esimerkiksi Tolstoilla vieraannuttaminen ilmenee siten, ettei hän käytä asioista niiden oikeita nimiä, vaan kuvaa niitä kuin ensi kertaa nähtynä. Kertomuksessa *Vanha ruuna* (1885) kerronta tapahtuu hevosen näkökulmasta, jolloin inhimillinen toiminta näyttyy vieraana, kun taas ”Häpeä”-pamfletissa (1895) ruoskimisrangaistus on kuvattu yksinomaan toimintaan huomiota kiinnittäen, jolloin herää aiheellinen kysymys siitä, miksi juuri tämä tapa on valittu kivun tuottamiseen muiden yhtä lailla villien ja raakojen vaihtoehtojen joukosta. (Šklovski 1917/2001, 35–39.) Vieraannuttamisella pyritään siis näyttämään asioita uudessa valossa ja kenties näin paljastamaan niistä jotain, mikä meiltä yleensä jää huomaamatta.

Tarkastelen vieraannuttamista *Rakkaudenhirviössä* sekä kerronnan keinona että päähenkilön sisäisenä vieraantumisen kokemuksena. Vieraantuminen etäännyttää lukijaa ja päähenkilöä tutuista asioista ja paljastaa esimerkiksi naisten rooliodotuksiin, sosiaalisiin normeihin ja historiaan liittyviä vinoumia. Vieraantuminen ja vieraannuttaminen saavat *Rakkaudenhirviössä* aikaan niin hämmennystä, torjuntaa, ällötystä kuin huumoriakin. Vieraannuttamista tapahtuu *Rakkaudenhirviössä* niin monella tasolla, että pidän teosta kokonaisuudessaan vieraannuttamiseen pyrkivänä. Argumentoin, että vieraannuttaminen

toimii teoksessa autofiktio keinona, tai peräti toisin päin, eli autofiktio toimii vieraannuttamisen keinona. Vieraannuttamisella on kriittinen funktio: sen avulla kysytään, mikä meitä vaivaa.

### 3.1 Lukijan vieraannuttaminen

#### 3.1.1 Lakoninen tyyli tavallisuuden kritiikkinä

*Rakkaudenhirviön* (ja *Sivuhenkilön*) kieli on tyyliiltään lyhyttä, pelkistettyä ja yksinkertaista. Virkkeet ovat pääsääntöisesti lyhyitä ja toteavia, suorastaan lakonisia. Ne eivät kerro enempää kuin on tarpeen. Päähenkilö kertoo esimerkiksi koulustaan seuraavin sanoin:

Käyn koulua. Koulu on lyyhistynyt tiilikasarmi kuusimetsän keskellä. Luokkahuoneiden seinille on ripustettu kuvia kaloista, piisameista, hirvistä ja rusakoista. Nurkassa seisoo lasivitrinikaappi, jonka sisältä kuolleet eläimet tuijottavat lasittunein silmin. (*Rakkaudenhirviö* = R 120)

Yllä olevan esimerkin tavoin *Rakkaudenhirviön* kerronta rakentuu pitkälti päähenkilön toimintaan ja havaintoihin perustuviin luonnehdintoihin, joista lukija saa selkeän kuvan päähenkilön ajatuksista ja toimista. Sanavalinnat eivät ole erityisen huomiota herättäviä tai murteellisia.

Vaikka teoksen tyyli onkin pääosin lakonista, on teoksessa myös kielellisesti vauhdikkaampia hetkiä. Päähenkilö irtisanoutuu lontoolaisesta voileipäravintolasta seuraavin värikkäin saatesanoin:

Sitä paitsi aion jättää tämän paskapaikan, ettäs tiedätte. Minä vihaan teitä ja minä vihaan teidän kerrosvoileipiänne, enkä aio enää koskaan tulla takaisin. Minua ei kiinnosta mädäntyä tässä hikisessä kellarissa teidän kanssanne ja tulla yhtä lihavaksi kuin sinä, senkin rasvainen ihasika, minä luettelen vuorovastaavalle. (R 234)

Päähenkilön sanaisasta arkusta löytyy siis myös vimmaisista sanoja, mutta nekin esitetään koko lailla lakonisesti, päähenkilön sanoin ”luetellen”. Tunnemyrskyt eivät tekstin tasolla välity esimerkiksi ryöpsähtelevinä assosiointina, vaan niidenkin kohdalla pitäydytään yksitotisuudessa ja suhteellisen lyhyissä lauseissa. Kokonaisuudessaan *Rakkaudenhirviön* tyyllinen kivijalka on lakonisuus.

Lakoninen tyyli luo *Rakkaudenhirviöön* ironisen pohjavireen. Toteavasti ilmaistut, toimintaa ajatusten sijaan kuvaavat ja yleisluontoisesti esitetyt kuvaukset paljastavat arkitodellisuuden kätkeytyvät kummallisuudet humoristisesti ja niitä kyseenalaistavasti. Päähenkilö kertoo esimerkiksi kotikylänsä tervehtimiskulttuurista näin:

Seinällä on juliste, jossa lukee Hyvät tavat kaunistavat. Hyviin tapoihin kuuluu esimerkiksi se, että kun opettaja astelee luokkaan, tulee nousta seisomaan pulpetin viereen ja lausua sotilaallisessa kuorossa muiden kanssa: Hyvää huomenta herra opettaja. Koulun ulkopuolella opettajaa tai ketään muutakaan ei tarvitse tervehtiä. Riittää, kun tuijottaa maahan ja teeskentelee, ettei näe toista, niin tekevät kaikki kylän asukkaat. Tervehtijä herättää täällä epäilykset. Ehkä hän haluaa jotain, miettivät ihmiset ja kiiruhtavat askeliaan. (R 120–121)

Yllä olevan lainauksen humoristisuus syntyy siitä, miten päähenkilö kuvailee tekemiensä havaintojen perusteella yhteisönsä käytäntöjä. Tervehtimättömyys kuvataan lapsen näkökulmasta kirjoittamattomana sääntönä, joka on ristiriidassa koulussa opittujen hyvien tapojen kanssa, joskin hyvät tavat siellä pelkistyvätkin pakolliseen opettajan tervehtimiseen. Humoristinen asetelma saa lukijan näkemään suomalaisten harrastaman tervehtimättömyyden uudessa, kenties kriittisessäkin valossa. Huumorin takaa paistaa päähenkilön todellinen mielipide: mikä siinä tervehtimisessä on niin vaikeaa?

*Rakkaudenhirviön* toteava tyyli luo teokseen tiettyä lapsenomaista yksioikoisuutta: asiat ovat niin kuin ovat ja siinä se. Todellisuus esitetään yksinkertaisena, mustavalkoisuudessaan jopa väärin tulkittuna, jolloin vaikutus voi olla vieraannuttava. Naiivia lapsen näkökulmaa käytetäänkin usein vieraannuttamisen keinona (ks. mm. Lilja 2020). *Rakkaudenhirviössä* lapsenomaisella näkökulmalla saadaan aikaiseksi tietynlaista todellisuuden kaksoisvalotusta, sillä lukija voi nähdä lapsikertojan naiivin näkökulman taakse. Varsinkin teoksen alkupuolella lapsen äänen takaa kuultavat aikuisten sanat ja kertojan kriittinen ääni, kuten seuraavassa katkelmassa, jossa päähenkilö kertoo hiihtämisen tärkeydestä:

Ampuminen ja hiihtäminen ovat tärkeitä taitoja kaikille kotimaan ihmisille siltä varalta, jos sota taas syttyy. Edellisestä sodastakin selvittiin juuri näiden taitojen ansiosta. Kömpelöt naapurimaan ihmiset eivät osanneet hiihtää niin hyvin kuin kotimaalaiset ja niinpä he upposivat hankeen ja jäivät jumiin. Kotimaan ihmiset hiihtivät paikalle, ampuivat kuulun heidän kalloihinsa ja sen pituinen se. (R 129)

Aikuiset ovat ilmeisesti perustelleet päähenkilölle hiihtämisen tärkeyttä talvisodalla. Yksioikoisuus ja mustavalkoisuus toimivat tässä vieraannuttavasti, sillä lukija voi kokea tarvetta ikään kuin väittää kertojalle vastaan: eivät asiat ole niin yksinkertaisia kuin kertoja

väittää. Lukija voi hylkiä katkelmassa esitettyä mielikuvaa kepeästi hiihtelevistä suomalaisista, jotka teurastajien tavoin ampuvat jumiin jääneet venäläissotilaat. Toisaalta katkelma herättää aiheellisen kysymyksen siitä, onko hiihtämisen opettelu todellakin tärkeää vain sodankäynnin näkökulmasta. Pitääkö hiihtoharjoituksia välttämättä motivoida vuosikymmenien takaisella sodalla? Eikö hiihtämistä voi opetella vain siksi, että se on mukavaa ja monipuolista liikuntaa, jossa saa nauttia luonnon rauhasta?

Lapsenomaisen yksinkertaisten totuuksien tarjoamisen voi tulkita kritiikiksi omaan ajatteluun kannustamattomuudesta. Päähenkilö kasvaa voimakkaiden auktoriteettien alaisuudessa, eikä häntä kannusteta miettimään asioita itse, vaan aikuiset, kuten äiti, opettajat ja erilaiset uskonnolliset toimijat, kertovat päähenkilölle, mikä elämässä on tärkeää ja oikein ja millaisia asioita pitää ehdottomasti välttää. Näin päähenkilökin omaksuu lapsena mustavalkoisen ja melko naiivin käsityksen maailmasta. Tuo sama mustavalkoisuus säilyy päähenkilön aikuisuudessa ja luo aikuisen kertojan näkökulmaan tiettyä lapsenomaisuutta.

*Rakkaudenhirviö* tarjoaa tekstin tasolla yhtä totuutta. Näennäisesti yksinkertaisten lauseiden takaa kuuluu kuitenkin kertojan kriittinen ääni, joka juuri yksinkertaistamalla ja ironisoimalla kritisoi päähenkilölle lapsena opetettuja asioita. *Rakkaudenhirviön* lakoninen tyyli toimii kokonaisuudessaan tuttujen asioiden uudelleen näkemisen mahdollistajana, sillä se etäännyttää ja vieraannuttaa lukijaa totunnaisista tavoista ja käsityksistä. Se paljastaa arkipäiväisistä diskursseista jotain perin kummallista. Vieraannuttamisen avulla lukija pääsee osalliseksi päähenkilön mielenmaisemaan, jossa niin monet asiat Suomessa ovat perinpohjaisen outoja.

Päähenkilön varttuessa hänen suhteensa Suomeen muuttuu kielteiseksi. Hän alkaa nähdä vikoja siellä missä ennen oli normaaliutta. Suomea havainnoidaan kokonaan uudesta näkökulmasta, kun päähenkilön espanjalainen miesystävä muuttaa Suomeen asumaan. Hän huomaa Suomessa asioita, joita kriittinen päähenkilökään ei aiemmin ole tullut huomaneeksi. Tällöin kerronnassa tapahtuu Šklovskin kuvaama semanttinen siirros, jossa havainnoinnin kohde siirtyy tavanomaisesta uudenlaiseen havainnoinnin piiriin (Šklovski 1917/2001, 43). Kun havainnoija on suomalaisen sijaan espanjalainen, monet suomalaisille itsestään selvät asiat näyttävät kummallisina. Esimerkiksi jääkiekon intensiivinen seuraaminen on espanjalaisesta outoa:

Mies kävelee urheilubaariin ja kyselee, aikoisivatko he näyttää jalkapalloa tänä iltana, mutta portieeri katsoo häntä kummissaan. Ruudulta tulee urheilua, jossa miehet jään päällä terät jaloissaan mätkivät mailoilla mustaa kiekkoa, tönivät toisiaan vasten kaukalon reunoja. Yleisö tuijottaa ruutua kaljatuopit naamansa edessä. Outoa, miettii mies. Miksi he haluavat katsoa jotakin tällaista, jos toiselta kanavalta tulee Mestareiden liiga? (R 391)

Jääkiekkoa kuvataan kuin se nähtäisiin ensi kertaa, mikä onkin espanjalaisen tapauksessa mahdollista. Vieraannuttava katse saa jääkiekon näyttämään espanjalaiselle tutun jalkapallon rinnalla oudolta, ja lukijakin voi miehen silmien kautta nähdä suomalaisille rakkaan lajin uudessa, vieraassa valossa. Espanjalaisen näkökulmasta outoja ovat niin ikään suomalaisten pukeutuminen (tuulipuvut), ruoka-ajat (liian aikaisin), kauppa- ja ravintolakulttuuri (miksei mistään saa tuoretta leipää?) ja bussikäytännöt (keskiovesta ei saa tulla sisään). Myös suomalaisten kiinnostus sotadokumentteihin näyttäytyy vieraannutetusti, kun televisiosta näkyvä sotakuvasto jäisine metsineen ja maskeerattuine ruumiskasoiineen saa miehen kysymään, ovatko ihmiset täällä erityisen kiinnostuneita sodasta. ”Ehkäpä he sitten ovat” (R 391), kertoja vastaa. Espanjalaisen havainnot ja kummastelut saavat päähenkilönkin näkemään tietyt kotimaan piirteet uudessa valossa. Samoin käy lukijalle.

Myös historiaa tarkastellaan ironisesti vieraannuttaen. Mummonsa nuoruudesta sota-aikana päähenkilö kertoo seuraavaa:

Hän pukeutuu siniharmaaseen mekkoon, jossa on valkoiset kaulukset ja kauluksen keskellä pieni merkki, jossa on sininen hakaristi ja neljä ruusua. Mummoni matkustaa junalla toiselle puolelle kotimaata ja liittyy muiden siniharmaamekkoisten naisten joukkoon. Naiset auttavat kaikessa mitä osaavat, he laittavat ruokaa suuressa padassa, liimaavat laastareita, laulavat virsiä ja rukoilevat, että kotimaamme eläisi ja naapurimaa kuolisi. (R 12)

Suomen historiasta jotain tietävä tunnistaneekin katkelman tapahtumat kuvaukseksi Lotta Svärd -järjestön toiminnasta. Kertoja ei kuitenkaan eksplisiittisesti kerro mummonsa olleen lotta, vaan kuvailee lottatoimintaa sen ulkoisten tunnusmerkkien, siniharmaiden mekkojen ja avustustoimien, kautta. Katkelma sijoittuu romaanin alkupuolelle hieman ennen kertojan lapsuutta, ja katkelman tyyli onkin jotain lapsenomaista. Kenties lapsi on kuullut sota-ajan tarinoita mummoltaan ja nähnyt valokuvassa siniharmaan mekon, mutta nimitys ”lotta” tai tapahtumien historiallinen konteksti eivät ole lapselle aivan tuttuja. Lottana olosta kerrotaankin ikään kuin ulkopuolisen tarkkailijan silmin, jolle toiminta ei ole entuudestaan tuttua, ja joka siksi pystyy kuvailemaan sitä vain ulkokohtaisesti ja isommasta kontekstista irrotettuna. Lottien toive siitä, että ”kotimaamme eläisi ja

naapurimaa kuolisi”, kuulostaa lakonisesti ilmaistuna kammottavalta. Se luo talvi- ja jatkosotadiskurssissa esiintyvään auliin ja alati reippaan lotan kuvaan särön: lottien hyvyys on kontekstisidonnaista, sillä he eivät auta kaikkia vaan suorastaan rukoilevat Jumalalta vihollisen kuolemaa.

Tässä Turusen käyttämä vieraannuttamisen tapa käy melkein pä yksi yhteen Tolstoin käyttämän vieraannuttamisen kanssa: kummatkin kuvaavat tapahtumia kontekstistaan irrallaan ja kiinnittäen huomiota ennemmin tapahtumiseen kuin merkitsemiseen. Asioiden ja henkilöiden nimeämättä jättäminen toimii vieraannuttavasti, sillä nimiin liittyy herkästi merkityksiä. Juuri mitään tai ketään ei olekaan Turusen romaaneissa nimetty, mikä on tyylikeinon lisäksi selvä vieraannuttamisen, ja toki epämääräistämisen ja yleistämisenkin, keino.

Turunen käyttää vieraannuttamista eritoten Suomesta puhuessaan, mutta myös esimerkiksi Saksan tapahtumia toisen maailmansodan aikana tarkastellaan vieraannuttavasti:

Suuren johtajan maa pärjää erinomaisesti olympiakisoissa ja sen kansa on tarmokkaassa maineessa. [...] Mutta lopulta käy kuitenkin niin, että suuri johtaja syyllistyy hirvittävään ylilyöntiin. Hän kerää kasaan kaikki ne, joilla on ruma nenä, vääränlaiset vaatteet tai liikaa ylipainoa, sekä kaikki muutkin muuten vaan joukosta poikkeavat. Erikoiset ihmiset eivät ole suuren johtajan mieleen ja hän polttaa heidät uuneissa. Savu nousee taivaalle kuin musta hirviö, mutta tavalliset ihmiset eivät sitä hätkähdä. Ehkä hän polttaa oksia, he miettivät, menevät takaisin töihin ja reippailevat tiehensä. (R 13)

Karun toteavassa Saksa-katkelmassa historialliset tapahtumat on tiivistetty muutamaan kontekstistaan irrotettuun yksityiskohtaan, jotka lakonisesti esitettyinä näyttäytyvät absurdeina. Pelkistämisen ja lakonisuuden avulla toteutettu vieraannuttaminen toimii myös huumorin keinona, kun Saksan kansalaiset kuittaavat Hitlerin ”salaiset” hirmuteot risujen polttona ja reippailevat matkoihinsa. Kohdassa alleviivataan mustalla huumorilla sitä, miten tietoista silmien sulkeminen Saksassa oli, ja toisaalta vihjataan, että kansa hyväksyisi juutalaisten, orgaanisen jätteen, ”oksien”, polttamisen.

Kun Saksa-kohtaa suhteutetaan *Rakkaudenhirviön* kokonaistematiikkaan, muodostuu irvokas yhteys vähemmistöryhmien tuhoamiselle omistautuneen Hitlerin ja erikoisuutta karsastavan äidin (tai kokonaisuudessaan suomalaisen kulttuurin) välille. Kummatkin ovat – tosin eri syistä – valmiit menemään äärimmäisyyksiin erilaisuuden aiheuttaman uhan poistamiseksi. Kohta on muistutus siitä, mihin yksioikoinen, hierarkkinen, arvottava ja ”erilaisia” ihmisiä toiseuttava ajattelutapa voi pahimmillaan johtaa.



Kertoessaan lakonisia versioitaan sukunsa, maansa ja koko Euroopan historiasta kertoja esittää historian pienoiskoossa. Monimutkaiset syy-seuraussuhteet pelkistyvät anekdooteiksi, jotka ovat monille peruskoulusta tuttuja. Näistä tunnetuin lienee käsitys siitä, että juutalaisvainot johtuivat Hitlerin henkilökohtaisista kaunoista juutalaisia, ja erityisesti erästä taidekoulun opettajaa, kohtaan. Toisen maailmansodan syitä on yritetty ymmärtää tuhansien tietokirjojen verran ja tapahtuneita kauheuksia ei vielä kukaan pystytä täysin käsittämään, mutta tästä huolimatta koko sota tuntuu tiivistyvän yhteen mieheen ja hänen antipatioihinsa. Jättimäisen monimutkainen tapahtuma halutaan kuvata ymmärrettävästi ja yksiselitteisesti pienoiskoossa sen sijaan, että otettaisiin huomioon esimerkiksi Euroopassa tuhansia vuosia vallinnut antisemitismi tai vuoden 1929 pörssiromahduksen vaikutukset Saksan talouteen.

Käsitän kertojan tiivistelmänomaiset historiikit humoristisesti värittyneiksi kuvauksiksi syy-seuraussuhteita oikovasta historiakäsityksestä ja kritiikiksi sellaista anekdoottimaista historiankirjoitusta kohtaan, jossa diktaattorit henkilökohtaisine mielipiteineen nostetaan yksinoikeudella tapahtumien keskiöön. Vieraannuttavalla kerronnan tekniikalla ja yksinkertaisella, jopa naiivilla kielellä kiinnitetään lukijan huomio niihin narratiiveihin, joilla sotien syitä ja seurauksia selitetään. Naljaillevan sävyiset katsaukset sotahistoriaan luovat *Rakkaudenhirviössä* perustaa sille, miten suomalaisten perusluonne ja tavallisimmat käsitykset esimerkiksi venäläisistä tai hiihtämisen ja ampumataidon tärkeydestä selitetään. Näillä pienillä ja ironisilla historiakatsauksilla tuodaan esiin sitä, millaisilla tarinoilla rakennetaan näennäisen yhtenäistä kansallista identiteettiä. Kotikylästä pois muuttaessaan päähenkilö huomaa näiden tarinoiden keinotekoisuuden: helsinkiläinen Laura ei ole elässään hiihtänyt, eikä sota tunnu kiinnostavan Helsingissä enää ketään. Kuva siitä, mikä kaikkia suomalaisia yhdistää, kyseenalaistuu.

Teoksen loppupuolella päähenkilö on jälleen paennut kotimaastaan. Pariisissa taidemuuseossa hän harmikseen näkee suomalaisia turisteja, joiden lapsi itkee hillittömästi, kun italialaiset miehet yrittävät hassutella hänen kanssaan. Kohtauksen nähdessään päähenkilö ajattelee: ”Suomalaisuus on kuin jokin inhottava sairaus, joka imetään jo äidinmaidosta, minä mietin ja haluaisin olla kotoisin jostain muualta.” (R 423) Se, että lapsen itku vieraiden miesten edessä saa päähenkilön ajattelemaan näin, on dramaattisuudessaan huvittavaa. Lukijan tekee mieli sanoa, että etköhän sinä nyt liioittele. Toisaalta kohtaus on suomalaiselle lukijalle vieraannuttava. Päähenkilö on itse suomalainen, mutta vaikuttaisi vihaavan suomalaisia. Tavallaan hän siis inhoaa myös (suomalaista) lukijaa. Miksi

hän on edes vaivautunut kirjoittamaan tämän teoksen meille tunnekylmille ja ahdistuneille tavallisuudentavoittelijoille, jotka jo lapsena opetetaan karttamaan muita ihmisiä niin visusti, että he alkavat itkemään toivottomasti jonkun yrittäessä huvittaa heitä?

### 3.1.2 Mielikuvitusmaailma ja vieraannuttava väkivalta

Vieraannuttaminen ei tarkoita yksinomaan Šklovskin kuvailemaa kerronnan tapaa, jolla pyritään asioiden näyttämiseen uudessa valossa, vaan sillä tarkoitetaan myös lukijan kokemusta kerrotun maailman tai tekstin outoudesta. *Rakkaudenhirviössä* outoina voi pitää esimerkiksi kohtia, joissa päähenkilö kohtaa Jumalan tai paholaisen ja kohtia, joissa arkitodellisuuteen ilmestyy jotain todella väkivaltaista ja groteskia. Kohtaukset pomppaavat jopa häiritsevästi esiin siitä melko tavallisesta todellisuudesta, jota *Rakkaudenhirviö* kuvaa.

Heta Marttinen tutkii väitöskirjassaan (2015) autofiktioiden epäluonnollisuutta eli sitä, miten autofiktiot rikkovat ja venyttävät luonnollista tai konventionaalista kerrontaa. Epäluonnolliset elementit poikkeavat mimeettisten eli todellisuutta realistisesti kuvaavien esitystapojen konventioista ja saavat aikaan vieraannuttavan vaikutelman. (Richardson 2013, 16; 2011, 34, teoksessa Marttinen 2015, 55). Epäluonnollisuus voi ilmetä kertomuksen maailmassa tai kerronnan tasolla. Kertomuksen maailmassa epäluonnollisuus tarkoittaa juonen ja tapahtumien tasolla ilmeneviä mahdottomuuksia, kuten todella outoja tai yliluonnollisia tapahtumia. Kertomuksen tasolla epäluonnollisuus ilmenee antimimeettisyytenä eli pyrkimyksenä todellisuusillusion rikkomiseen. (Marttinen 2015, 9, 15, 19.) Esimerkiksi metafiktio on antimimeettistä, sillä se ei niinkään pyri kuvaamaan todellisuutta kuin itse kirjallisuutta.

Se, mikä milloinkin käsitetään epäluonnolliseksi, on teoskohtaista. Yliluonnollisuus on luonteenomaista esimerkiksi fantasiakirjallisuudelle, joten fantasiamaailman sisällä tapahtuvat ”mahdottomuudet” eivät aiheuta vieraannuttavaa vaikutusta, sillä lukija tunnistaa yliluonnolliset tapahtumat fantasiagenren konventioksi. Sen sijaan realismiin pyrkivän teoksen sivuille putkahtanut yliluonnollinen tapahtuma tuntuu teoksen kontekstissa mahdottomalta, joten se luetaan epäluonnollisena ja vieraannuttavana. (Richardson 2011, 31–32; Alber 2012, 185; Alber & Heinze 2011, 2, teoksessa Marttinen 2015, 64.)

*Rakkautenhirviön* maailma on meidän maailmamme kaltainen. Ei ole vahvoja viitteitä siitä, että siellä olisi esimerkiksi taikuutta tai muuta yliluonnollista. Tarinan tasolla kuitenkin tapahtuu asioita, joiden ei pitäisi tosimaailmassa olla mahdollisia. Lapsena päähenkilö esimerkiksi näkee Jumalan kotipihallaan. Päähenkilö katselee Jumalaa eteisen ikkunan läpi ja kuvailee tilannetta näin:

Kasvimaan vieressä istuu Jumala. Tiedän kyllä, että Jumala asuu taivaassa, mutta sen lisäksi hän istuu myös pihallamme. [...] Jumala istuu puutarhatuolissa ja polttaa tupakkaa. [...] Jumalalla on viikset ja kiiltävät mustat kenkät. Vanhanaikainen kävelykeppi nojaa tuoliin hänen vieressään. [...] Äitini ei näe sitä Jumalaa, joka istuu puutarhatuolissa. Jos äitini näkisi hänet, menisi hän kysymään, että kuka te oikein olette ja miksi tupakoitte täällä, ja ajaisi hänet sitten tiehensä. [...] Minä pidän Jumalasta. Hän on rauhallinen. Hän vain istuu ja tupakoi eikä tee mitään sen kummempaa. (R 31)

Katkelmassa kuvaillaan tarkasti Jumalan ulkonäköä ja toimintaa. Hänet kuvataan ihmisen näköiseksi ja oloiseksi. Päähenkilö tiedostaa olevansa kenties ainoa, joka näkee puutarhatuolissa istuskelevan Jumalan: hänen mukaansa ainakaan äiti ei näe Jumalaa, ja jos näkisi, niin ajaisi tämän tiehensä.

Koska *Rakkautenhirviön* maailma on reaalimaailman kaltainen, tulkitaan Jumalan näkeminen kotipihalla herkästi epäluonnolliseksi elementiksi. Ei toki ole tavatonta, että ihmiset kokevat olevansa tekemisissä yliluonnollisten olentojen kanssa ja jopa näkevänsä niitä/heitä, mutta harvinaisesta ilmiöstä on joka tapauksessa kyse – eikä henkiolentojen näkemistä useinkaan pidetä hyvänä asiana, vaan osoituksena todellisuudentajun hämärtymisestä. Mistä Jumalan näkemisessä siis on *Rakkautenhirviössä* kyse?

Yksinkertaisin selitys lienee, että kyseessä on vertauskuva. Päähenkilön perhe on varsin uskonnollinen, kirkossa ja pyhäkoulussa käydään usein ja perhe pyrkii äidin johdolla elämään kunnollisten kristittyjen elämää, johon ei kuulu esimerkiksi tanssiminen tai pröystäily. Uskonasioista puhutaan paljon, mutta päähenkilö ei välttämättä aina ymmärrä, mistä niissä on kyse. Lapsilla on taipumus käsittää asiat hyvin kirjaimellisesti, joten on ymmärrettävää, että lapsen mielikuvituksessa abstrakti Jumala konkretisoituu vanhaksi mieheksi. Jumalan näkeminen kotipihalla kuvaa päähenkilön henkilökohtaista jumalasuhdetta ja kuvastaa Jumalan hyvin konkreettista läsnäoloa päähenkilön elämässä.

On huomioitava, että jo *Rakkautenhirviön* ensimmäisillä sivuilla teoksen kuvataan olevan päähenkilönsä muistelua. Lapsuudesta kertoessaan päähenkilö siis eläytyy omaan lapsuuteensa ja pyrkii lähestymään elämää lapsen näkökulmasta. Hän ei siis kuvaa

lapsuuden tapahtumia samaan aikaan kuin elää niitä, vaan kertoo kymmenien vuosien takaisista ajatuksista ja kokemuksista. Kokeminen ja kertominen eivät tapahdu samassa hetkessä. Tekstistä onkin mahdotonta päätellä, onko Jumalan näkeminen päähenkilön todellinen muisto lapsuudesta vai muistelevan päähenkilön kehittämä vertauskuva lapsuusaajan uskonnollisuudesta. Olennaista kuitenkin lienee, ettei lukijan ole tarkoitus ymmärtää kohtaa siten, että päähenkilö hallusinoi pihalleen tupakkaa polttelevan Jumalan (joskaan tämäkään tulkinta ei ole järjetön), vaan Jumalan näkeminen tulee ymmärtää osaksi lapsuuden uskonnollisuutta.

Kuten Jumala-esimerkki osoittaa, *Rakkaudenhirviössä* todellisuutta, unta, kuvitelmaa ja vertauskuvaa ei yleensä tekstin tasolla eroteta toisistaan, vaan uskomattoman kuuloiset tapahtumat kuvataan samalla lakonisella tyylillä kuin kaikki muukin teoksessa. Teoksessa onkin varsin paljon vertauskuvallisuutta. Usein vertauskuvat liittyvät tunteisiin ja mielen-tiloihin. Kun päähenkilö kuvaa mustan pilven seuraavan äitiään, lukija ymmärtää tämän ahdistuksen vertauskuvaksi, päähenkilön vajoamisen mustaan kuoppaan taas voi tulkita masennukseksi. Rungas vertauskuvallisuus aiheuttaa sen, ettei lukija ota kirjaimellisesti kaikkea päähenkilön näkemää ja kokemaa, vaan ymmärtää vertauskuvallisuuden kuvaavan todellisen maailman sijaan päähenkilön sisäistä kokemusta.

Erityisen paljon mielikuvitusmaailman ja todellisuuden sekoittumista tapahtuu päähenkilön lapsuudessa. Sitä tapahtuu esimerkiksi tilanteissa, jotka ovat päähenkilölle emotionaalisesti vaikeita. Äidin ja mummon riidellessä päähenkilö näkee seuraavaa:

Mummo itkee. Tummat pilvet vyöryvät läpi talon ja kerääntyvät keittiöön. Ne pimentävät tienoon. Huoneissa ukkostaa ja salamoii. Salama osuu telkkariin ja telkkari räjähtää. Sen sisään sataa vettä ja kipinöitä sinkoilee joihin seasta. (R 93)

Äidin ja mummon riitely on päähenkilöstä ahdistavaa, joten riita vertautuu tavaroita särkevään myrskyyn. Kohtauksessa päähenkilön sisäiset kokemukset ikään kuin aineellistuvat lukijan nähtäviksi. Mielikuvien ja todellisuuden sekoittuminen jatkuu myös päähenkilön varttuessa ja jatkuu aivan teoksen viimeisille sivuille saakka: teos päättyykin siihen, kun päähenkilö jälleen vuosien tauon jälkeen näkee Jumalan pihamaalla.

*Rakkaudenhirviössä* on todella paljon yllä kuvaillun tyyppistä vertauskuvallisuutta, jossa päähenkilön psyykkiset kokemukset värittävätkin teoksen todellisuutta. Toden ja kuvitelman sekoittuminen voi aiheuttaa vieraantumisen tunnetta, mutta toisaalta todellisuuden tasojen sekoittumista voi pitää tietyllä tapaa realistisena kuvauksena päähenkilön

sisäisyydestä. Ne kuvaavat hänen tunteitaan ja kokemuksiaan siten, että lukija todella näkee päähenkilön kokemusmaailman sisään. Päähenkilön näkökulma ikään kuin täyttää romaanin kokonaan jopa valuu havaittavaan todellisuuteen.

Toden ja kuvitelman sekoittuminen muuttuu kuitenkin välillä häiritseväksi ja jopa luotaantyöntäväksi. Tilanne on tämä erityisesti kohtauksissa, joissa kuvataan väkivaltaa. Osa *Rakkaudenhirviössä* kuvatusta väkivallasta tapahtuu teoksen todellisuudessa, osa yksinomaan päähenkilön mielikuvissa ja osa kenties sekä että. Väkivallan kohteena ovat teoksessa naiset ja eläimet ja väkivallan tekijöinä yleensä miehet, mutta mielikuvissaan päähenkilö on itsekkin väkivaltainen. *Rakkaudenhirviössä* kuvattu väkivalta on yllättävyydessään ja ällöttävyydessään vieraannuttavaa ja voi aiheuttaa lukijassa torjuntaa: miksi ”nuoren naisen kasvukertomuksessa” on näin järkyttävää materiaalia? Ja miksi ihmeessä myös väkivaltaa kuvataan lakonisen tunnekylmästi?

Päähenkilö kertoo lapsuudestaan, että perheen lapset tappelivat paljon keskenään ja että päähenkilö ajatteli pitkään lyömisen olevan kiintymyksen osoitus (R 149). Koulussa päähenkilö tulee kerran ylemmydentunnetta saavuttaakseen tönäisseeksi erästä tyttöä niin, että tämän pää osuu patteriin ja alkaa vuotaa hurjasti verta. Päähenkilön oma väkivaltaisuus ilmenee kuitenkin enimmäkseen mielikuvien tasolla. Kun äiti kieltää päähenkilöltä tanssiharrastuksen, tämä purkaa harmistustaan television balettitanssijoihin:

Mutta minä otan käteeni sellaisen samanlaisen kojeen, jolla lehmänainen tapettiin. Olen pahoillani, minä mutisen ja ammun balettitanssijoita. Koje napsahtelee ja balettitanssijat kaatuvat kuolleina maahan. Yksi retkottaa kiikkutuolimme päällä, toinen makaa pöydän alla ja kolmas olohuoneen kynnyksellä. Heidän verensä valuu kaikkialle ja värjää olohuoneemme kolattiamaton punaiseksi. (R 124)

Balettitanssijoiden lahtaaminen kuvastaa päähenkilön pettymystä siihen, että tanssikielion vuoksi hänestä ei ikinä voi tulla balettitanssijaa. Viha ja pettymys saavat väkivaltafantasian muodon. Päähenkilö vaikuttaa säikähtävän fantasiaansa, sillä heti kuvitelmansa jälkeen hän kuuraa kotitalon lattiasta kattoon.

Väkivaltafantasiat lisääntyvät päähenkilön varttuessa. Erityisen huomiota herättävä on fantasia, jossa päähenkilö murjoo häntä romanttisessa mielessä lähestyneen vaaleansinisilmäisen miehen hengiltä:

Kirjoitan tekstin, jossa hakkaan vaaleansinisilmäistä miestä ruosteisella lapiolla. Hakkaan ja hakkaan niin kauan, että mies on veristä mössöä jalkojeni juuressa. Lopuksi heitän vaaleansinisilmäisen miehen kallionkielekkeeltä

alas ja hänen vetelä ruumiinsa mätkähtelee rotkon teräviin reunamiin. Rotkon pohjalla kulkukoira kaluaa vaaleansinisilmäisen miehen lihat ja suolet niin, että jäljelle jää vain luita. (R 284–285)

Päähenkilö antaa tekstille nimeksi ”Rakkaus”. Päähenkilön ystävä Laura kommentoi tekstistä, ettei se ole mitään muuta kuin vihaa ja kostonhalua. Päähenkilö raivostuu tästä, mutta lukija voi olla Lauran kanssa samaa mieltä. Väkivaltafantasian voi käsittää osoituksena siitä, ettei päähenkilö osaa käsitellä tunteitaan. Hän menee pois tolaltaan siitä, että joku voisi olla kiinnostunut hänestä. Vaaleansinisilmäisen miehen kiinnostus herättää hänessä lähinnä raivoa.

Päähenkilön kummallinen suhtautuminen vastakkaiseen sukupuoleen ja romanttisiin tunteisiin kumpuaa siitä, miten paljon pahaa hän näkee seksiin ja miehiin liittyvän. Uskonnollisessa kodissa hän omaksuu ajatuksen siitä, että seksi on likaista ja pahaa, eikä hän halua olla sen kanssa missään tekemisissä. Hän joutuu pienenä tyttönä näkemään erittäin brutaalia seksuaalista väkivaltaa, kun hän ajautuu katsomaan snuff-videota ystävänsä kanssa. Videolla nainen pahoinpidellään, raiskataan, tapetaan ja lopulta ilmeisesti paloitellaan moottorisahalla. Nuorena aikuisena Lontoossa päähenkilö näkee bussin ikkunasta miesjoukon pahoinpitelevän naista, mutta bussikuski ei matkustajien pyynnöistä ja käskyistä huolimatta pysähdy naisen kohdalle, jotta matkustajat voisivat auttaa naista. *Rakkaudenhirviössä* kuvataan usein, miten miehet katsovat naisia kiiluvain silmin tai tuppautuvat näiden seuraan, mikä ällöttää päähenkilöä. Seksiin ja miehiin liittyy päähenkilön ajatuksissa niin paljon kaikkea pahaa ja väkivaltaista, ettei hän pysty suhtautumaan ystävällisen vaaleansinisilmäisen miehen lähestymisyritykseen ilolla tai edes neutraalisti, vaan hänessä herää sairas halu tuhota koko mies. Hän ei halua olla miehen mielenkiinnon kohde.

Päähenkilö joutuu itse väkivallan uhriksi Espanjassa. Vertauskuvallisessa kohtauksessa tuntematon mies tappaa, paloittelee ja syö lehmäksi muuttuneen päähenkilön ja viskaa ruhon jäänteet kaatopaikalle. Päähenkilö katselee tapahtumia kuin itsensä ulkopuolelta ja palaa vasta kaatopaikalla kehoonsa. Kohtaus tulee tulkituksi seksuaalisen väkivallan, raiskauksen, kuvaukseksi. Käsittelen tätä kohtausta tarkemmin luvussa 3.3.

*Rakkaudenhirviössä* kuvattu väkivalta on järkyttävää. Se loikkaa lukijan silmille yllättäen ja se on huomiota herättävän groteskia sekä kohtauksissa, joissa kuvataan kuvitteellista väkivaltaa, että kohtauksissa, joissa väkivalta on todellista. Siksi on perin kummallista, ettei väkivaltaa ole *Rakkaudenhirviön* vastaanotossa juurikaan käsitelty. Petra Vainio

(2020) kysyykin aiheellisesti, miksei väkivalta ole noussut keskustelunaiheeksi edes tapauksissa, joissa lukija tulee *Rakkaudenhirviössä* samaistaneeksi kirjailijan ja päähenkilön toisiinsa: ”*Rakkaudenhirviön* omaelämäkerrallisista luennoista ja yleisön tirkistelynhalusta huolimatta vastaanotto ei ole osoittanut kiinnostusta teoksen sisältämää väkivaltaa kohtaan. Sitä ei ole nostettu esille suoraan eikä epäsuorasti.” (Vainio 2020, 77.) Yleisöä luulisi mietityttävän, onko teoksessa kuvattu seksuaalinen väkivalta tapahtunut Turuselle oikeasti. Vainio tulkitsee, ettei seksuaalinen väkivalta ole *Rakkaudenhirviön* kohdalla noussut keskustelunaiheeksi, sillä aihe on tabu (mt. 77).

Vainion havaintojen mukaan myöskään päähenkilön väkivaltafantasiat eivät ole nousseet *Rakkaudenhirviön* vastaanotossa esille. Hän tulkitsee tämän johtuvan päähenkilön ja kirjailijan naissukupuolesta. Vainio pohtii, että ”jos teoksen kirjoittaja olisi mies ja sitä luettaisiin omaelämäkerrallisena, millaisena ihmisenä kirjailijaa pidettäisiin?” (mt. 76). Hän tulkitsee, ettei päähenkilön väkivaltafantasioita pidetä uhkaavina tai keskustelua herättävinä, sillä kulttuurissamme ei ole vakiintunutta kuvaa väkivaltaisesta naisesta – sen sijaan treffikumppaneitaan murhaava mies on sekä fiktiossa että todellisuudessa esiintyvä hahmo. Väkivallasta fantasiaivaan naiseen ei osata poikkeavuutensa vuoksi suhtautua oikein mitenkään, joten aihe ohitetaan. (mt. 76–77.)

Vainion tulkinnassa on epäilemättä perää, mutta oma tulkintani on toisenlainen. En näe seksuaalisen väkivallan olevan tabu, sillä sitä käsitellään mediassa ja taiteessa runsaasti. Se on kieltämättä vaikea ja kivulias aihe, muttei tabu, sillä tabuista ei kerta kaikkiaan puhuta. Sen sijaan tulkitsen, että *Rakkaudenhirviössä* väkivallan vieraannuttava vaikutus on osasyynä siihen, ettei sitä olla esimerkiksi arvosteluissa käsitelty. Turusen kuvaama väkivalta on niin luotaantyöntävää, että se tulee tavallaan sysätyksi sivuun tulkinnassa, se koetaan liian vaikeaksi ja pelottavaksi aiheeksi käsitellä. Väkivalta halutaan tulkita fiktiiviseksi, jottei sitä tarvitsisi käsitellä, ja varsinkin jottei sitä tarvitsisi liittää Turuseen itseensä. Se halutaan toden sijaan tulkita fiktiiviseksi. Lisäksi *Rakkaudenhirviössä* kuvattu raiskaus on helppo sivuuttaa siksi, koska siihen ei enää teoksessa palata: kenties sitä ei tapahtunutkaan, kun siitä ei sen enempää puhuta. Tarkka lukija voi tulkita puhumattomuuden päähenkilön tarpeena tukahduttaa vaikea muisto, ja asian käsittelemättä jättämisen voi tulkita myös kritiikiksi vaikenemisen kulttuuria kohtaan. Tällaisiin tulkintoihin ei kuitenkaan välttämättä ollenkaan päädytä, jos kohta siviilitetaan ikään kuin ylimääräisenä fiktiivisenä materiaalina omaelämäkerrallisessa teoksessa.

Päähenkilön fantasioima väkivalta taas on helppo sivuuttaa, koska se on teoksen sisäisessä todellisuudessa kuviteltua. Vaaleansinisilmäinen mies ei ole koskaan ollut todellisessa vaarassa, vaan vain kuvitteellisen väkivallan kohteena. Se, ettei päähenkilön väkivaltafantasioita ole vastaanotossa käsitelty, selittyy varmasti Vainion tulkinnan mukaisesti väkivaltaisen naisen norminvastaisuudella. Itse tulkitseen, että päähenkilön kuvittelemaa väkivaltaa ei ole osattu yhdistää teoksen laajempiin teemoihin, kuten päähenkilön vaikeaan suhtautumiseen miehiin ja omaan seksuaalisuuteensa. Väkivaltakuvitelmien ja päähenkilön identiteettiin liittyvää yhteyttä ei ole tunnustettu, joten yllättävät väkivaltakuvitelmat on sivuutettu ikään kuin teokseen kuulumattomina.

### 3.2 Minuus hukassa

*Rakkaudenhirviön* päähenkilöllä on ongelma. Hänen sydämeensä on jäänyt tyhjä kohta, jota hän yrittää täyttää etsimällä paikkaa, jonne hän kuuluisi ja ihmistä, joka häntä rakastaisi. Etsiminen ja pakeneminen eivät kuitenkaan auta, tyhjä kohta on ja pysyy. Kirjoittaminen tuntuu ainoalta keinolta käsitellä ja purkaa itseen liittyviä ongelmia, joten päähenkilö kirjoittaa elämäntarinansa auki. *Rakkaudenhirviö* on kertomus siitä, miksi päähenkilö on sellainen kuin on: miksi hän ei pysty sanomaan rakastavansa kotimaataan ja äitiään, vaikka haluaisi?

*Rakkaudenhirviön* päähenkilö-kertoja on ”minä”. Kuka tuo nimeämättä jätetty minäkertoja oikeastaan on? Onko päähenkilö Saara Turunen, fiktiivinen hahmo vai jotain siltä väliltä? Minämuodon käyttäminen kerronnassa ei paljasta, puhuuko tarinassa itse kirjailija vai hänen luomansa henkilöahmo, sillä minämuotoinen kerronta on mielletty sekä omaelämäkertojen ja omaelämäkerrallista muotoa mukailevien romaanien piirteeksi (Cohn 1999, 42). Näin ollen päähenkilön nimettömyys voi tuntua mysteeriltä, joka vaatii ratkaisua.

Roman Ingarden kutsuu määrittämättömyyskohdiksi niitä asioita, joita tekstissä ei ole sanottu mutta joita lukija voi mielessään täydentää. Näitä voivat olla esimerkiksi hahmojen ilmeet, eleet ja ulkonäkö. (Ingarden 1972&1968, teoksessa Mäkikalli & Steinby 2013, 69.) Turusen romaaneissa määrittämättömyyskohtana on päähenkilön nimi. Lukijan ei autofiktiivisten romaanien kohdalla välttämättä tule turvauduttua yksinomaan



mielikuvitukseensa määrittämättömyyskohtia täydentäessään, vaan niitä voidaan tietoisesti tai vahingossa alkaa täyttää tiedoilla kirjailijasta ja tämän elämästä.

Erilaiset paratekstit luovat Turusen ja *Rakkaudenhirviön* päähenkilön välille yhteyksiä. Turusen elämästä on saatavilla tietoa esimerkiksi artikkelien ja haastattelujen muodossa. Näitä paratekstejä voi verrata Turusen romaaneihin ja löytää runsaasti yhtäläisyyksiä. Vertailu ja pieni salapoliisityö on internet-aikana houkuttelevaa, sillä tietoa on saatavilla helposti ja runsaasti. Lisäksi aikamme julkkiskulttuuri ja paljastusten janoaminen voivat ohjata lukijoita teoskeskeisyydestä henkilökeskeisyyteen, kuten Kässä ja Seppänen esseeassään huomauttavat (Kässä & Seppänen 2017, 26). Päähenkilön identiteettiä miettivä lukija saattaakin lähteä etsimään tulkinnan avainta netistä.

Jo yksi haastattelu luo valtavasti linkkejä Turusen ja päähenkilön välille. *Imagen* artikkelissa ”Auteur” (Saarikoski 2018) Turunen ja haastattelija Sonja Saarikoski kulkevat ja keskustelevat Turusen lapsuuden kotiseudulla Kontiolahdella ja Joensuussa. Artikkelista selviää, että päähenkilönsä tapaan Turunen on kotoisin Itä-Suomesta pieneltä paikkakunnalta, jossa kotina oli valkotiilinen talo. Heillä kummallakin on monta sisarta ja isoveljiä, ja kummankin äiti on ravitsemusterapeutti ja isä rakennusalalla. Päähenkilönsä tavoin Turunen on muuttanut Helsinkiin taidelukion vuoksi, jatkanut opintojaan teatterikorkeakoulussa dramaturgijoinjalla ja asunut muun muassa Espanjassa. Sekä päähenkilö että Turunen lähettävät taidelukioon hakupaperien kylkiäisenä kanaverkosta muotoillun ihmis-hahmon, kumpikin käy Meksikossa ennustajalla ja kummallakin on eräs kuuluisa ystävä (Holma), joka ”tuli kuuluisaksi sillä tavalla, että pukeutui television lauantailähetyksessä naiseksi ja esitteli lihaksiaan kansalaisille.” (S 62) Enempiä yhtäläisyyksiä listaamatta voidaan todeta, että Turusen ja päähenkilön elämässä ja tuttavapiirissä on paljon samaa. Tämä voi johdattaa lukijan tulkitsemaan päähenkilön Turuseksi.

Toisaalta päähenkilön nimeksi voitaisiin määrittää ”Saara Turunen”, vaikka lukijalla ei olisi entuudestaan mitään tietoa hänestä, sillä *Rakkaudenhirviön* sisällä viitataan itse kirjailijaan. *Rakkaudenhirviö* alkaa kuvauksella siitä, miten minäkertoja aloittaa tarinansa. Hän tarttuu kynään ja kirjoittaa: ”Kauan sitten sydämeeni jäi tyhjä kohta ja niin minusta tuli rakkaudenhirviö.” (R 6) Teoksen lopussa päähenkilö on saanut tarinansa valmiiksi ja sanoo: ”Tässä lopetan. Annan kirjoitukselle nimen, / Rakkaudenhirviö.” (R 438) Nämä kohdat luovat yhteyden päähenkilön ja kirjailijan välille. Lukija tietää lukevansa *Rakkaudenhirviö*-nimistä teosta, ja teoksen sisällä päähenkilö ilmoittaa kirjoittaneensa tuon

teoksen. Näin ollen *Rakkautenhirviön* kannesta löytyvän kirjailijan nimen voi ajatella olevan myös päähenkilön nimi. Ajatus on houkutteleva varsinkin siksi, koska teos ei ole tarjonnut toista nimeä päähenkilölle, vaan nimen paikka on jätetty tyhjäksi, kuin odottamaan täyttämistään.

On kuitenkin myös selvää, että Turusen ja päähenkilön välillä on eroja, näistä merkittävimpanä se, ettei *Rakkautenhirviön* päähenkilö Turusen tavoin ole kansainvälisestikin menestynyt näytelmäkirjailija. Turusen ja päähenkilön välistä etäisyyttä kasvattaa myös se, että *Rakkautenhirviö* on romaani, ei omaelämäkerta. Lukijalla ei teosta lukiessaan ole keinoa selvittää, onko päähenkilön kokemus ollut myös Turusen kokemus ja onko päähenkilön ”minuus” sama kuin Turusen minuus. Päivi Koiviston mukaan ”koska autofiktio lukija ei voi tietää, mikä on totta ja mikä fiktiota, ei lukija voi jähmettää kirjan päähenkilöä omien käsitystensä mukaisesti” (Koivisto 2011). Tämä on yksi *Rakkautenhirviön* tavoista vieraannuttaa lukijaansa: lukija ei koskaan voi olla varma päähenkilön identiteetistä. Lukija voi toisaalta kokea tarvetta samastaa päähenkilön Turuseen, mutta toisaalta lukija voi hyvinkin toivoa, että Turunen on itse säästynyt joiltain kokemuksilta, joita hän laittaa päähenkilönsä kokemaan.

Nähdäkseni päähenkilö voidaan käsittää ironisoiduksi versioksi Turusesta. Hän on luonut osin itseensä perustuvan henkilöhahmon, eli tietyllä tapaa fiktionalisoinut itsensä. Näin ollen *Rakkautenhirviötä* voi ajatella teoksena, jossa Turunen tarkastelee itseään vieraannutetusti. Autofiktiona teoksen voi myös tulkita olevan kertomus siitä, miksi Turunen on sellainen kuin on. Tämä onkin ollut yksi *Rakkautenhirviön* yleisimmistä tulkinnoista, ja siihen päädytään myös yhdessä *Rakkautenhirviön* tunnetuimmista parateksteistä, eli Majanderin kirjoittamassa arvostelussa. Majanderin mukaan ”[k]aikkein tavanomaisimpien debyyttien tapaan *Rakkautenhirviö* kuvaa, miten minusta tuli minä” (Majander 26.4.2015). Majanderin mukaan *Rakkautenhirviö* on ”kaavamaisesti rakennettu kasvutarina”, jossa ”päähenkilö etsii omaa paikkaansa maailmassa” ja jonka lopuksi ”minuuden selitys on valmis” (mt.).

Omassa luennassani kyseenalaistan *Rakkautenhirviön* tulkinnan Turusen minuuden selityksenä. Pidän selvänä, että Turunen on kirjoittanut läheltä itseään, mutta tarkastelen teoksessa minuutta ennemminkin teeman tasolla. Romaani kuvaa toisaalta minuuden muodostumista ja toisaalta minuuden muodostumisen mahdottomuutta. En siis ole niinkään kiinnostunut Turusen minuudesta, vaan minuuden muodostumisesta yleensä.

Lea Rojolan mukaan omaelämäkerrallisten kirjoitusten ytimessä on aina tavalla tai toisella kyse ihmisen identiteetistä, ja omaelämäkerrallisten tekstien suosion syytä on paikannettu juuri identiteettiin liittyviin ongelmiin (Rojola 2002, 78). Identiteettiongelmat voivat johtua maailman muuttumisesta. On tulkittu, että niin sanottujen perinteisten arvojen menettäessä merkitystään ihmiset ovat toisaalta vapautuneet etsimään uusia identiteettejä, mutta toisaalta menettäneet vanhassa olleen turvallisuuden. Tämä prosessi on lisännyt tarvetta itserefleksisyydelle, jonka kautta kysytään, miten identiteetin muotoutuminen voi muuttuvissa olosuhteissa toteutua. (mt. 78–79.) Muuttuvien arvojen ja elämäntapojen lisäksi minuuden muodostukseen vaikuttavat myös esimerkiksi medioiden välittämät mallit siitä, millaisia meidän pitäisi hyvää elämää elääksemme olla (mt. 79). Omaelämäkerralliset tekstit pyrkivätkin usein tutkimaan tätä jopa kollektiiviseksi kokemukseksi mielleltävää identiteettien problematiikkaa. Näin ollen ”[v]oisi siis olettaa, että [omaelämäkerrallisten] tekstien nykyisellä suosiolla on jotain tekemistä nykyihmistä vaivaavan identiteetin problematisoitumisen kanssa” (mts. 78). Rojola käsittelee artikkelissaan 2000-luvun alun tilannetta, mutta on nähdäkseni selvää, että erilaisten identiteettien tarjoaminen eri suunnista ei suinkaan ole nykypäivänä vähentynyt, vaan on erilaisten sosiaalisten medioiden yleistyessä peräti lisääntynyt, kuten analysoin luvussa 2.2.

Minuuden ongelmat koskettavat *Rakkautenhirviön* päähenkilöä, joka on jatkuvasti erilaisien itsensä sisä- ja ulkopuolelta tulevien identiteettivaatimusten ristipaineessa. Tämän vuoksi vahvan itsenäisen minuuden kehittyminen ei onnistu, vaan päähenkilön elämästä tulee jatkuvaa rooliodotusten vastustamista ja toisaalta niihin pyrkimistä. Hän ei löydä itseään, vaan kokee ristiriitojen jakavan häntä kahtia.

Päivi Koiviston mukaan autofiktion poetiikkaan kuuluu jakautumisten kuvaaminen. Sitä kuvasi jo Serge Doubrovsky:

Usein autofiktion kertoja kuvaa itseään sekä minänä että hänenä [...]. Serge Doubrovskyn autofiktioiden identiteetiltään monin tavoin jakautunut Serge vieraantuu itsestään osaltaan juutalaisuutensa vuoksi, toisaalta siksi, että on perimältään sekä venäläinen että ranskalainen. Autofiktiossa minä on yhtä aikaa minä ja hän, subjekti ja ulkopuolelta tarkasteltu objekti. (Koivisto 2011.)

Myös *Rakkautenhirviön* päähenkilö kokee identiteettinsä tietyllä tapaa jakautuneeksi, ristiriitaiseksi. Päähenkilön kokema ristiriita itsen kohdistuvien vaatimusten ja minuuden välillä juontuu lapsuudesta. Lapsuudenkodissaan hän oppii, että tärkeää ei ole olla oma itsensä, vaan ”normaali”. Päähenkilön äiti on kasvatettu karttelemaan erikoisuutta ja

vaalimaan tavallisuutta. Hän pyrkii sekä omassa että perheenjäsentensä toiminnassa tavallisuuteen, sillä hän pelkää kuollakseen joukosta erottumisen aiheuttamaa häpeää.

Joukosta erottuu herkimmin, jos luulee itsestään liikoja ja alkaa pröystäillä, tai jos päinvastoin ei välitä velvollisuuksistaan vaan makoilee sohvalla lihapiirakoita syöden. Tavallisuus on hyvin kapea tie, jolta lipsuminen aiheuttaa äidille silmitöntä häpeää: ”Taas sai hävetä silmät päästään, toistelee äitini kauhun vallassa, jos jotakin erikoista tapahtuu [...]” (R 35) Äidin pyrkimys tavallisuuden ideaaliin näyttäytyy pakkomiellehenä, joka määrittää hänen kaikkea toimintaansa. Tavallisuuden takia talon on oltava joka hetki kiltisevän puhdas ja pihan haravoitu, eikä perheelle sovi hankkia Mersua, sillä se olisi ilmi-selvää pröystäilyä – mitä naapuritkin ajattelisivat?

Kotona päähenkilöä pyritään sosiaalistamaan perinteisten arvojen piiriin. Äiti haluaa kasvattaa päähenkilöstä kaltaisensa tavallisen naisen. Ikävä kyllä päähenkilö on äidin mielestä erikoinen, eikä siitä tule seuraamaan hänelle mitään hyvää:

Kyllä osaa olla erikoinen tyttö. Noin erikoista tyttöä ei kukaan huoli, sanoo äitini. Sinä jäät yksin, sen verran erikoinen olet, hän sanoo kerta toisensa jälkeen. [...] Äitini sanat jäävät kaikumaan mieleeni kuin kirous. Ne nousevat esiin yhä uudelleen ja uudelleen. (R 57)

Vaikka päähenkilö yrittääkin jatkuvasti vastustaa äitiään, ei hän pysty torjumaan tämän sanoja. Sanat jäävät kaikumaan hänen mieleensä ja vaivaamaan häntä, ne alkavat määrittää häntä ja hänen elämäänsä. Kamala tunne omasta vääränlaisuudesta toistuu päähenkilön kokemuksissa elämänvaiheesta toiseen.

Päähenkilö kuvaa äidin sanoja kiroukseksi: hän kiroaa päähenkilön erikoiseksi ja yksin jääväksi. Kirous on kuin itseään toteuttava ennustus, sillä päähenkilön voi tulkita identifioidun erikoiseksi ihmiseksi juuri äidin sanojen takia. Päähenkilö alkaa mieltää itsensä erikoiseksi, eli vääränlaiseksi. Tavallinen nainen taas muodostuu ihanteelliseksi identiteetiksi, johon päähenkilön pitäisi pyrkiä, vaikka tavallisuus tuntuukin saavuttamattomalta ja myös melko älyttömältä – eihän itse tavallisuuden perikuvana esiintyvä äitikään vaikuta onnelliselta. Typeryydestään ja mahdottomuudestaan huolimatta tavalliseksi naiseksi ryhtyminen näyttää ainoana vaihtoehtona, jos haluaa tulla hyväksytyksi ja rakastetuksi.

Päähenkilön minuutta jakaa siis jo lapsuudessa kokemus oman identiteetin ja toivotun identiteetin ristiriidasta. Päähenkilön äiti pyrkii väkipakolla muokkaamaan päähenkilöstä sopivanlaista ja onnistuu näin juurruttamaan päähenkilön mieleen käsityksen päähenkilön

aidon identiteetin kelpaamattomuudesta. Päähenkilön ja äidin suhdetta tarkasteltaessa on vaikeaa välttyä psykoanalyttiselta tulkinnalta. Psykoanalyttisessä teoriassa ihmismieli jakautuu kolmeen tasoon, superegoon, egoon ja idiin. Superegolla tarkoitetaan lapsuudessa omaksuttuja normeja ja moraalिसääntöjä, egolla tietoista minäkokemusta ja idillä minään vaikuttavia viettejä ja haluja (Tieteen termipankki: psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus). Vaativa, määräävä ja tuomitseva äiti asettuu superegon asemaan. Hän pyrkii hallitsemaan tyttärtään, jonka on rangaistuksen uhalla alistuttava äitinsä tahtoon.

Vaikka tytär irtaantuukin jo teini-iässä lapsuudenkodistaan ja pyristelee eroon äitinsä vaikutuspiiristä, ei hän pysty heittämään äidin opetuksia romukoppaan, vaikka kovasti haluaisikin. Pois muuttaessaan hän sanoo: ”Ennen lähtöä heitän kaiken pois. [...] Heitän pois muistoni ja kotini. Heitän pois itseni. [...] Ainoa mitä en saa heitetyksi pois on äitini.” (R 171) Vaikka päähenkilö lähtee kotoa, ei äiti lähde hänestä. Päähenkilö sisäistää äitinsä eli superegonsa vaatimukset ja väitteen siitä, ettei koskaan ole tarpeeksi hyvä, ja alkaa äidin poissa ollessa itse tarkkailla ja tuomita itseään. Äidin tuomitseva katse muuttuu hänen omaksi tuomitsevaksi katseekseen.

Erikoisuuden kiroukseen voi kuitenkin olla vastalääke, lahjakkuus. Pyhäkoulussa päähenkilö oppii, että Jumala jakaa kaikille ihmisille armonlahjoja. Kaikki ovat hyviä jossain, ja oman lahjakkuutensa löydettyään ihminen löytää myös paikkansa maailmassa ja tulee onnelliseksi. Päähenkilö innostuu armonlahjoista: ”Mitä sitten, jos olenkin niin erikoinen tyttö, ettei minua kukaan huoli, voinhan silti olla Jumalalle avuksi ja tehdä jotain ihmiskunnan hyväksi.” (R 105) Päähenkilö alkaa nähdä lahjakkuuden pelastusrenkaana, jonka turvin ei olisikaan niin kamalaa olla erikoinen ihminen. Jopa päähenkilön äiti ihaillee lahjakkuutta ja toivookin, että hänen lapsensa olisivat yhtä lahjakkaita kuin äidin veljen tyttäret, jotka osaavat muun muassa soittaa huilua ja puhua ranskaa.

Ikävä kyllä näyttää siltä, ettei päähenkilöllä ole minkäänlaista lahjakkuutta. Äidille asian todistaa päähenkilön epäonnistuminen konservatorion pääsykokeessa. Epäonnistuminen ei poikkeuksellisesti olekaan äidin mielestä päähenkilön vika, vaan verenperintönä saatu taakka: ”Ei se ole sinun vikasi. Meidän perheellämme ei nyt vain satu olemaan lahjakkuutta [...]” (R 111) Lahjattomuutensa vuoksi päähenkilön ei äidin mielestä kannattaisikaan odottaa elämältä suuria, vaan hän voisi kouluttautua esimerkiksi siivoojaksi, joka on hyvä ammatti vaatimattomalle ja tavalliselle naiselle.

Äidin ja tyttären välistä valtataistelua kuvataan myös ruuan kautta, ja *Rakkaudenhirviössä* ruoka nouseekin symboliseen asemaan toisaalta kontrollin ja toisaalta uhman välineenä. Ravitsemusterapeuttiäidin periaatteisiin kuuluu, että epäterveellistä ruokaa kartetaan kuin ruttoa, joten päähenkilö sisaruksineen pääsee harvoin herkkujen, tai edes maukkaan arki-ruuan, pariin. Jatkuva kieltäytyksessä eläminen saa päähenkilön himoitsemaan herkkuja, eikä hän pysty vastustamaan kiusausta silloin harvoin, kun niitä on tarjolla. Päähenkilö esimerkiksi ujuttautuu äitinsä mukana raamattukerhoon herkkujen toivossa:

Käytän tilaisuutta hyväkseni ja syön viisi pullaa ja kaksitoista kakkupalaa. Vieraiden ihmisten edessä äiti ei kehtaa kieltää minua ottamasta lisää. En koskaan saa syötyä kyllikseni. Voisin syödä pullia ja kakkuja niin kauan, kunnes halkeaisin, niin kauan, että kaikkialla olisi aivan hiljaista. (R 67)

Ylenpalttinen herkuttelu muodostuu jo lapsena päähenkilön tavaksi uhmata äitiä. Hän ei saa tästä kielletystä nautinnosta tarpeekseen.

Päähenkilön muuttaessa teini-ikäisenä Helsinkiin herkut ovatkin ensimmäinen asia, jonka pariin hän aktiivisesti hakeutuu. Hän heittää äitinsä opit terveellisestä ruokavaliosta menemään ja syö tätinsä tarjoamia rasvaisia herkkuja mielin määrin. Koulussa hän syö 70 pinaattilettua ja suunnistaa tämän jälkeen vielä pitsapuffettiin, jossa hän kokee päässeensä suorastaan elämän lähteelle. Kotimatalla hän syö kilon karkkia ja kotiin saavuttuaan vielä tädin kanssa suklaakakkua. ”Ahdan kakkua suuhuni. Kerma ja sokeri luovat lohdullisen tunnelman. Ahmin niin kauan, että tulee aivan hiljaista.” (R 177) Herkut ja rasvainen ruoka edustavat päähenkilölle vapautta ja täyttä elämää, joista hän on aiemmin katkerasti jäänyt paitsi. Hän pyrkii paikkaamaan sitä henkistä ja kenties fyysistäkin vajaustilaa, jonka äidin puritaanisuus on aiheuttanut. Ahmiessaan päähenkilö vastustaa äidin valtaa ja ottaa kehonsa omaan haltuunsa.

Kuten edellä kuvailusta ilmenee, päähenkilö menee herkuttelussaan äärimmäisyyksiin. Hän päästää superegon vastavoiman, idin, valloilleen. Id pyrkii kumoamaan superegon, sen halu syödä on voimakkaampi kuin superegon halu toimia oikein. Syömisen nautintoon kuitenkin sekoittuu surua, sillä päähenkilö kuvaa herkkujen tuovan lohdullisen tunnelman ja hiljaisuuden. Ahmimalla päähenkilö hiljentää syyttävän superegonsa ääntä ja pääsee kenties hetkeksi eroon tunteesta, jonka mukaan hän on vääränlainen.

Päähenkilön muutto 15-vuotiaana Helsinkiin motivoituu hänen halullaan paeta kaikkea vanhaa. Hän haluaa eroon perheestään ja pikkukylän ahdistavuudesta, ja taidelukio näyttäytyy ainoana ulospääsynä kurjuudesta. Lukion loppuessa päähenkilö on kuitenkin

jälleen hukassa. Hän ei oikein tiedä mikä häntä kiinnostaisi eikä siksi osaa suunnitella tulevaisuuttaan. Pakeneminen tuntuu jälleen parhaalta vaihtoehdolta: ”Oikeastaan haluaisin taas vain paeta. En tiedä minne menisin, mutta jonnekin kauas pois täältä. Ehkäpä johonkin suurkaupunkiin, minä mietin.” (R 214) Päähenkilö päättää Lontoon olevan sopiva pakopaikka ja muuttaa sinne.

Päähenkilön yllättävä päätös muuttaa ulkomaille näyttäytyy samanlaisena pakenemisena kuin hänen lähtönsä kotikylästä. Hän ei tiedä mitä tehdä, joten pois lähteminen ja puhtaalta pöydältä aloittaminen näyttää parhaalta vaihtoehdolta. Pois lähteminen on myös askel kauemmas äidin tyrkyttämästä siivoojan urasta ja tavallisuudesta. Spontaanit pako päätökset voi tulkita päähenkilön impulsiivisen idin tekemiksi paniikkiratkaisuuksi, joilla vastustetaan superegon käskyä tulla tavalliseksi ja tehdä elämällä jotain järkevää.

Kun päähenkilö tarkastelee omia valintojaan kertomuksen nykyhetkestä käsin, hän ymmärtää miksi oikeastaan halusi paeta Lontooseen:

Haluan kävellä suurkaupungin katuja. [...] Kukaan ei tunne minua. Olen vapaa. Ulkomaalaiset ihmiset kääntyvät katsomaan minua ihailien. He tulevat kysymään nimeäni ja ajaudumme juttusille. Meistä tulee ystäviä. Menemme juhlimaan. Kaikki hymyilevät. [...] Minusta on tuleva toisenlainen, ehkä kokonaan joku toinen. En sano kenellekään, että haluan tällaisia asioita, sillä enhän edes itse tiedä haluavani niitä. (R 215)

Alitajuisesti päähenkilö haluaa muuttua toisenlaiseksi, joksikuksi toiseksi. Ehkä ulkomailla hän voisi unohtaa turhamaiseksi syyttelevän superegon äänen ja olla ihailtu ja vapaa.

Päähenkilön halun tulla joksikin toiseksi voi tulkita myös haluksi tulla edes joksikuksi. Päähenkilö on tähänastisen elämänsä viettänyt superegon ja idin ristipaineessa, joten voisi sanoa, että hänen minuutensa ei ole voinut rauhassa kehittyä. Hän on pääasiassa keskittynyt pelkäämään ja toisaalta uhmaamaan äidin hänelle kiroamaa kohtaloa yksin jäävänä erikoisena tyyppinä. Helsinkiin muutto ei karistanut äidin oppeja hänen mielestään. Lontooseen muuttaminen ja etäisyyden ottaminen takapajuiseen koti-Suomeen voisi sen sijaan tepsyä, ulkomailla päähenkilö voisi viimein keksiä itselleen mieluisan identiteetin ja alkaa toteuttaa sitä porukassa, jossa hänet hyväksyttäisiin ja jossa häntä arvostettaisiin.

Ikävä kyllä Lontooseen muutto ei muuta mitään. Päähenkilö on yhä sama vanha itsensä, erona vain on, että hän joutuu ulkomaalaisena työskentelemään huonolla palkalla epämieluisissa paikoissa ja asumaan homeisessa hostellissa. Lopulta hänen on palattava

kotiin, eikä hän vieläkään tiedä, mitä elämällään tekisi. Hänelle alkaa kuitenkin aavistuksenomaisesti avautua, mitä hän mahdollisesti haluaisi elämällään tehdä: ”Jos saisin valita, haluaisin vain tuijotella lintuja ja kirjoittaa runoja, mutta ei kai sellaisella elä?” (R 255) Päähenkilö uskoo vielä tässä vaiheessa, ettei tällainen elämäntapa ole hänelle tai kenties kenellekään muullekaan mahdollinen, mutta lukija voi tässä vaiheessa ymmärtää, että päähenkilö on teoksen nykyhetkessä juuri päähenkilön kuvailemassa tilanteessa. Alkaa-han teos kuvauksella siitä, miten päähenkilö katsoo puussa hyppivää lintua, sitten valokuvaa suvustaan ja ymmärtää, että hänen on kirjoitettava juuri siitä.

Lopulta päähenkilö päätyy ystäviensä Lauran ja Antin tavoin hakemaan teatterikorkeakouluun. Häntä vetää sinne hänen ihailemansa Laura, mutta vielä enemmän hän haluaa sinne oman itsensä vuoksi: ”Mutta kaikkein eniten haluan sinne, koska minäkin haluan olla joku. Haluan olla joku muu kuin Lauran pikkuystävä ja tähden perävaunu. Haluan olla minä. Haluan, että minut nähdään ja kuullaan. Ehkäpä silloin heräisin henkiin ja tuntisin olevani elossa.” (R 264) Päähenkilö on kyllästynyt olemaan hännystelijä ja haluaa itse tulla joksikuksi, ehkä jopa Lauran veroiseksi. Hän haluaa saada itselleen nimeä, tulla kenties joksikuksi tunnetuksi.

Päähenkilö ”haluaa olla minä”. Kuka hän on aiemmin ollut? Aiemmin olen argumentoinut, että päähenkilön minuus ei ole päässyt erilaisten pelkojen, velvoitteiden ja näitä vastustavien impulssien ristipaineessa kehittymään. Hänestä ei ole tullut kokonaista persoonaa, vaan hän on heijastellut tai torjunut muiden edustamia ja tarjoamia identiteettejä. Nyt hän on viimein päättänyt tosissaan löytää itsensä, oman identiteettinsä, jota ulkopuoliset voimat eivät määrittele.

Toisaalta päähenkilön halu olla minä tarkoittaa myös halua olla aidosti oma itsensä. Sitä hän ei ainakaan lapsuudenkodissaan ole päässyt olemaan, sillä äiti on kontrolloinut häntä niin vahvasti. Myöhemmin päähenkilö on ollut hukassa, koska ei ole tiennyt, millainen ”minä” kaiken kontrollin alle oikein on jäänyt – lapsuudessa näkyviin pääsivät lähinnä vain itsepäisyys ja kapinahenki, joita voi pitää idin puolustusreaktioina äidin sorrolle. Lapsuudessa päähenkilön minuus määrittyi äidistä käsin, mutta nyt päähenkilö haluaa ottaa identiteettinsä omiin käsiinsä. Tämän mahdollistaa osaltaan se, että teatterikorkeakouluun pääsy on viimein vedenpitävä todiste siitä, että päähenkilöllä on kuin onkin lahjakkuutta: ”Tuntematon komitea suljetussa huoneessa on päättänyt, että minulla on taiteellista lahjakkuutta ja nyt sitä ei voi kieltää enää kukaan, ei edes äitini, sillä



Teatterikorkeakoulu on sama kuin Jumalan sana ja sillä siisti.” (R 266–267) Päähenkilö on viimein todistanut kaikille, että hän ei ole vain mitätön ja lahjaton tyttönen, vaan *minä*.

Vaikka toive minuuden löytymisestä herää, kestää päähenkilöllä vielä kauan saavuttaa edes jonkinlainen välirauha itsensä kanssa. Erinäisten ulkomaille pakenemisten ja onnettomasti päättyneen rakkauden jälkeen päähenkilö huomaa, ettei maailmalla harhailu tai edes rakkaus muuta mitään. Ne eivät saa päähenkilön sisään pesiytynyttä vihaa, surua ja ennen kaikkea häpeää poistumaan. Ainoa ratkaisu on kotiinpaluu, kirjoittaminen ja anteeksi antaminen. Vasta silloin valo voi tulla huoneeseen.

*Rakkaudenhirviö* kuvaa päähenkilön elämää superegon ja idin ristipaineessa. Id pyristelee superegoa vastaan, eikä ego/minuus pääse tässä paineessa kehittymään. Päähenkilön tarve todistaa oma lahjakkuus ei kumpua minästä, vaan tarpeesta todistaa äidille eli superegolle tämän olevan väärässä. Päähenkilön nimettömyyden voi käsittää vertauskuvana kaikesta tästä. Hän ei pääse kehittymään minäksi, vaan jää epämääräiseksi odotusten ristipaineessa olevaksi nimettömäksi henkilöahmoksi, ei keneksikään. Hahmolla ei ole nimeä, sillä hänellä ei ole ehjää minuutta. Koko yllä oleva nimettömyyden tematiikka jää lukijalta huomaamatta, jos hän lukee teosta kuvauksena Saara Turusen elämästä ja nimeää hahmon Saara Turuseksi.

*Rakkaudenhirviössä* päähenkilön äidin omaksuma ihanne tavallisuudesta liittyy olennaisesti suomalaisuuteen. Äiti on oppinut, että ”on tärkeää olla tavallinen, siis ihan vain normaali, sillä joukosta erottuminen ei ole kotimaassani kovinkaan suosittua” (R 17). Äidin pakkomielleisyys kumpuaa hänen omasta kasvatuksestaan, käsityksestä siitä, että Suomessa ei pärjää, jos ei ole ”ihan vain normaali”. Hän on siis itse omaksunut ulkopuolelta tulleen käskyn olla tavallinen ja siirtää nyt tätä samaa oppia tyttärelleen. Tässä mielessä *Rakkaudenhirviössä* on myös kyse ylisukupolvisesta traumasta, tai peräti kansallisesta traumasta – annetaanhan *Rakkaudenhirviössä* ymmärtää, että koko Suomi on muutamia erikoisuudentavoittelijoita lukuun ottamatta täynnä tavallisuuden muottiin itsensä pakottavia ihmisiä. Ihmisten ei anneta olla omia itsejään, vaan heidän on oltava tavallisia. Kun tavallisuuden tematiikka laajennetaan koko kansakuntaa koskevaksi, on entistä merkityksellisempää, kuka päähenkilö itse mahtaa olla. Hän on vain yksi tavallinen tavallisten joukossa.

### 3.3 Vieraantuminen naiseudesta

Edellisessä luvussa analysoin, miten päähenkilön minuus ei pääse liian vahvan superegon vuoksi kehittymään. Hän ajautuu peilaamaan itseään muiden odotuksiin ja oletuksiin, minkä vuoksi hänen identiteettinsä muodostuu kieroutuneeksi. On melkein kuin hän olisi ei-kukaan. Identiteetin tutkiminen on autofiktion ydinkysymyksiä, ja niiden kautta *Rakkautenhirviö* osoittaa, miten tuhoavia hyvinä ja tavallisina pidetyt rooliodotukset voivat olla. Päähenkilöön ne iskostavat syvän häpeän ja arvottomuuden tunteen.

Tässä luvussa paneudun siihen, miten ja miksi päähenkilön minuus suhteessa naiseuteen kehittyi ristiriitaiseksi ja kivuliaaksi. Ongelmat naiseuden kanssa ovat osa päähenkilön identiteettiongelmaa, sillä hän ei löydä naisen roolien seasta mitään itselleen sopivaa. Naiseuteen liittyvä problematiikka toimii *Rakkautenhirviössä* vieraannuttavasti ja yhteiskuntakriittisesti.

Päähenkilöllä on jo lapsena vaikeuksia hyväksyä omaa sukupuoltaan. Hän oppii pyhäkoulussa, että Jumala on määrännyt naiselle paljon ikävämmän roolin kuin miehelle, eikä siksi haluaisi kasvaa naiseksi. Pojat ja seksi lähinnä ällöttävät häntä, ja miehen ja naisen välinen läheisyys vertautuukin toistuvasti *Rakkautenhirviössä* syömiseen ja väkivaltaan. Päähenkilölle mieluisinta olisi, jos hänen ei tarvitsisi ottaa osaa mihinkään, mikä liittyy sukupuolisuuteen:

Kammottava aavistus siitä, että kohtaalo on määrännyt minut osaksi jotakin sukupuolta, inhottaa minua syvästi. Haluaisin oksentaa ja oksentaa niin kauan, että kohtalo poistuisi ruumiistani ja voisin olla jälleen neutraali. Haluaisin hakata ruumiini irti itsestäni ja polttaa sen nuotiossa. En haluaisi olla mies enkä nainen enkä mikään mukaan, mikä liittyy kaikkeen siihen likaiseen ja pahaan, joka sai Aatamin ja Eevankin häpeämään ja peittämään ruumiinsa. (R 156)

Päähenkilö ei kuitenkaan voi kohtalolle mitään. Hän ei voi irrottaa minuuttaan ruumiistaan. Hänen on vastentahtoisesti kasvettava naiseksi. Seksi ei kuitenkaan varsinaisesti tule tarinan tasolla missään vaiheessa kuvioihin, ei edes päähenkilön tavatessa unelmiensa miehen. *Rakkautenhirviön* kertoja pidättäytyy kuvaamasta oikeastaan minkäänlaista läheisyyttä. Tämä käy järkeen, sillä päähenkilö kertoo, ettei edes lapsena ole halannut perheenjäseniään, vaan tukistaminen ja lyöminen on ollut heidän perheessään ainoana kosketuksen tapana. On siis ymmärrettävää, ettei päähenkilö suhtaudu luontevasti myöskään seksuaaliseen läheisyyteen.

Päähenkilön ajattelusta hahmottuu käsitys, jonka mukaan naiset jakautuvat erilaisiin, melkein hierarkkisiin kategorioihin. Alimmalla portaalla on turhamainen nainen, joka peilailee ja meikkaa liikaa ja käyttää minihameasuja. Turhamaisten naisten kohtalo on ikävä kyllä palaa helvetin lieskoissa. Turhamaista naista hieman parempi vaihtoehto on yksinäinen nainen. Hän on epäonnistuja, joka ei ole syystä tai toisesta kelvannut kellekään miehelle, vaan joutuu elämään yksinäisyydessä. Sekä yksinäinen nainen että turhamainen nainen ovat erikoisia naisia, ja erikoisuudesta heidän kurja kohtalonsa pohjimmiltaan johdukin. Heidän yläpuolellaan on tavallinen nainen.

Tavallinen nainen ei saa erottua joukosta, hän ei saa häiritä muita, hänen pitää olla aina nöyrä ja vaatimaton ja siivota omansa ja muiden sotkut. Hänen pitää olla laiha, kaunis ja hieno, muttei turhamainen. Ainoastaan tavallinen nainen voi onnistua naisen elämän tärkeimmässä tehtävässä, eli aviomiehen löytämisessä.

Tavalliseksi naiseksi tullakseen päähenkilön tulisi monella tapaa muuttaa käyttäytymistään ja ulkonäköään. Hänen pitäisi oppia esiintymään tavallisena naisena, vaikei hän sitä sisäisesti olisikaan. Päähenkilön äitikin on oppinut muuttumaan tarpeen vaatiessa mallikelpoiseksi tavalliseksi naiseksi: ”Äitini on sellainen, siis kahdenlainen. Kodin ulkopuolella ja vieraiden seurassa hän on lempeä ja mukava nainen. Hän muuttuu vaatimattomaksi ja huomaamattomaksi eikä koskaan tee numeroa itsestään. Hän vain hymyilee ja nyökkäilee.” (R 107) Ihmisten ilmoilla äiti siis osaa olla tavallinen nainen, vaikka hän kotona onkin säälimätön tyranni. Tavallinen nainen on ensisijaisesti jotain, mitä näytetään itsestä ulospäin. Se on kuin naamio, jonka voi tarpeen tullen vetää päälle. Toisaalta se on myös pitkäaikaisempia asioita, kuten siviilisäätystä ja ammattia.

Feministiteoreetikko Judith Butlerin ajattelussa naiseus ei ole ensisijaisesti biologiaa, vaan tekoja. Se on esimerkiksi pukeutumista, eleitä, ilmeitä, elämäntapaa ja käyttäytymistä, jotka jossain paikassa ja ajassa mielletään naiseuteen kuuluviksi. Naiseksi tullaan performoimalla naiseutta, ja hyväksi naiseksi tullaan performoimalla oikeanlaisena pidettyä naiseutta. (Butler 1990/2006, passim.) *Rakkaudenhirviön* ”tavallinen nainen” on tietynlainen naiseuden performanssi, johon päähenkilön tulisi ryhtyä ollakseen normien mukainen ihminen. Tavallisen naisen malli annetaan päähenkilölle ulkoa päin. Se ei ole jotain mitä hän valitsee, vaan sääntö, johon on mukauduttava. Jos sääntöä ei noudata, on vääränlainen, eli erikoinen, mistä seuraa vääjäämättä jotain pahaa.

Päähenkilö pelkää päätyvänsä äitinsä kaverin tavoin yksinäiseksi naiseksi, joka elää hiljaiseloa tuhannen palan palapelien ja lukuisten kissojen kanssa. Yksinäisen naisen kohtalossa on muitakin huonoja puolia kuin yksinäisyys. Äidin kaveri joutuu hankaliin tilanteisiin, koska hänellä ei ole miestä apunaan ja turvanaan. Hän joutuu raahaamaan muovipusseja loskasäässä, koska miehen puutteen vuoksi ei ole autoakaan. Naapurin pojat häiriköivät häntä ja jopa tappavat julmasti yhden hänen kissoistaan. Päähenkilöstä tuntuu pahalta yksinäisen naisen puolesta, mutta hän tavallaan ymmärtää, miksi nainen joutuu ikäviin tilanteisiin: ”En tiedä, miksi he tekevät niin, eihän äitini kaveri tee kenellekään mitään pahaa, mutta ehkäpä siksi, että he voivat, sillä missään ei näy miestä, joka tulisi pelastamaan äitini kaverin pulasta.” (R 61) Yksinäisen naisen kuvataan olevan avuton ja puolustuskyvytön. Hän on muiden armoilla.

Yksinäisen naisen kohtalo liittyy päähenkilön ajatusmaailmassa eläimiin, tarkemmin miesten eläimiin kohdistamaan väkivaltaan. Jo naapurin pojat aistivat, että yksinäisessä naisessa on jotain, mikä kutsuu väkivaltaan. Siksi he tappavat naiselle rakkaan kissan. Teko kohdistuu symbolisesti myös yksinäiseen naiseen itseensä.<sup>13</sup> Se on viesti siitä, ettei häntä arvosteta ja että hänen on syytä pelätä häntä härnääviä nuoria miehiä.

Päähenkilö menee mielikuvituksessaan vielä pidemmälle yksinäisen naisen kohtalon kammottavuudessa. Mummonsa maatilalla päähenkilö näkee sattumalta lehmän teurasuksen. Piilopaikastaan traktorin alta päähenkilö katsoo, kuinka miehet piiskaavat maassa sätkivää avutonta lehmää. Yhtäkkiä lehmä muuttuu päähenkilön silmissä yksinäiseksi naiseksi: ”Katson lehmää tarkemmin ja yhtäkkiä se näyttää aivan äitini kaverilta. Lehmällä on ruskea villahame yllään, pienet sorkkakengät jalassaan ja paksut silmälasit silmillään.” (R 99) Päähenkilö ei yrityksestä huolimatta pääse eroon mielikuvasta ja katsoo kauhuissaan lehmänaisen hakkaamista. Lopulta miehet ampuvat lehmää päähän, valuttavat lehmästä veret ja sahaavat ruhon halki. Päähenkilö näkee lehmänaisen sielun astuvan ulos ruumiista ja leijailevan taivasiin. Lopulta jäljelle jää vain verestä täyttynyt ämpäri, jossa on viesti ”ruuanlaittoon” (R 100).

---

<sup>13</sup> Antti Nylén pohtii ”Johdatus lihan sukupuolipolitiikkaan” -esseessään (2007), miksi *Rakkaudenhirviön* yksinäisen naisen tapaiset kissanaiset herättävät inhoa: ”Nykyajan noitia ovat ”kissatantat” eli yksin elävät naiset, joilla on kissa tai mielellään monta. Kissatantta on sosiaalisista karikatyyreista halveksituimpia. Hän on ärsyttävämpi kuin esimerkiksi pultsari tai nörtti (tai sukulaishahmonsa moraalitantta), sillä kissatantta investoi tunteensa eläimiin. Kissatantta jos kuka on ”eläinrakas”, siis eräänlainen sodomiitti, eläimiinsekaantuja. Mitä hänen ihmisyydelleen ja seksuaalisuudelleen on tapahtunut?” (Nylén 2007, 40.) Kissatantta voi siis ajatella arvostavan kissoja yli ihmisten, eli hän on ikään kuin pettänyt oman lajinsa. *Rakkaudenhirviössä* yksinäisen naisen kissarakkaus näyttyy kuitenkin ennemminkin yksinäisen naisen keinona taistella yksinäisyyttä vastaan: jos ihmisistä ei löydy sielunkumppania tai edes ystäviä, ovat kissat aina tukena.

Väkivaltainen kohtaus ja lehmänainen jäävät päähenkilön mieleen kummittelemaan. *Rakkaudenhirviön* tematiikassa kohtaus yhdistyy naisten ja miesten väliseen problemaattiseen suhteeseen, jota käsittelen edempänä tässä luvussa. Tässä kohtaa olennaisinta on panna merkille päähenkilön assosioima yhteys teurastettavan lehmän ja yksinäisen naisen välillä.

Ennen teurastuskohtausta myös päähenkilön ja lehmien välille on rakennettu yhteyttä. Päähenkilön mummo rinnastaa päähenkilön suurine ruokahaluineen märehiviin lemiin:

Mummoni luona saan syödä niin paljon kuin haluan. [...] Syön kaikkea, mitä mummoni tarjoaa, enkä koskaan tule kylläiseksi. [...] Lihoat muodottomaksi, sanoisi äitini, mutta mummoni ei koskaan sano mitään sellaista. Siinähan olet vähän niin kuin lehmät, sanoo mummoni. Ai miten niin? minä kysyn. Ja mummoni kertoo, että lehmillä on monta eri mahaa, missä ne voivat säilyttää niitä ruokia, mitä ovat syöneet, ja siksi lehmät voivatkin syödä koko ajan, vähän niin kuin minä. (R 94)

Päähenkilö ei näytä loukkaantuvan siitä, että mummo vertaa häntä lemiin, sillä hän ei reagoi kommenttiin millään lailla. Lehmään vertautuminen ei ole samalla tavalla ikävä asia kuin äidin huoli siitä, että päähenkilö lihoo muodottomaksi. Lehmät ovat joka tapauksessa isoja ja monimahaisia, mutta lihavuus on aivan eri asia, sehän on ravitsemusterapeuttiäidin mielestä kenties pahinta mitä ihminen voi itselleen tehdä.

Mummolassa päähenkilö tarkkailee lehmien elämää. Hän pitää lehmistä, sillä ”ne antavat minun tehdä mitä huvittaa eivätkä tuomitse minua mistään” (R 97). Päähenkilö on kuitenkin huomannut, että lehmien elämä ei ole ruusuista. Välillä karjako soittaa siementäjän tunkemaan siemenet lehmän sisään, ja kun lehmä synnyttää vasikan, se otetaan emolta pois ja laitetaan yksinään ulvomaan toiseen karsinaan. Vasikka ei saa juoda emon maitoa utareista, vaan se juo sen mustasta ämpäristä. Maito lypsetään koneella lehmästä ja lopulta se päättyy maitotölkissä päähenkilönkin suuhun. Kun vasikoita ei enää synny ja maito loppuu, lehmä teurastetaan ja ihmiset syövät sen makkarana ”eivätkä ajattele mitään sen kummempaa” (R 98). Päähenkilön käy lemiä sääliksi: ”Miksi ne elävät? Senkö takia, että voisivat tulla makkarapaloiksi?” (R 98) Päähenkilöä suhtautuu kriittisesti lehmien kohteluun, niiden elämän kuvauksessa ei ole ilon häivähdystäkään. Lehmä kuvataan välineenä, objektina, jonka elämän tarkoituksena on tuottaa maitoa ja lihaa ihmisille, jotka eivät ajattele oikeastaan mitään lehmän lihaa syödessään. Päähenkilö kuitenkin on huomannut lehmien ikävän kohtelun ja säälii niitä.

Kaikki yllä mainittu linkittyy snuff-videoon, jonka päähenkilö on epäonnisesti lapsuusai-  
kanaan nähnyt. Äärimmäisen väkivaltaisessa videossa miesjoukko raiskaa naisen ja lo-  
pulta paloittelee hänet. Järkyttävyydessään kohtaus jää kummittelemaan lukijan mieleen,  
mutta päähenkilö ei siihen enää palaa. Lehmänpaloittelukohtauksessa on kuitenkin sel-  
vää, että video on jäänyt vaikuttamaan päähenkilön alitajuntaan. Lehmän paloittelu ni-  
mittäin varioi videon väkivaltaa. Sekä naista että lehmää hakataan ennen kuin heidät ta-  
petaan. Nainen ja lehmä eivät voi puolustautua, vaan ovat miesten armoilla. Tähän ku-  
vaan tiivistyy jotain siitä sairaasta asetelmasta, joka miesten ja naisten välillä tuntuu *Rak-  
kaudenhirviössä* vallitsevan: nainen on miehelle vain lihanpala, jolla ei ole arvoa sinänsä.  
Nainen on eläimen tavoin lihaa.

Naisten, eläinten, lihan, seksin, väkivallan ja syömisen välistä yhteyttä rakennetaan hie-  
novaraisesti pitkin *Rakkaudenhirviötä*. Päähenkilön mielestä varusmiehet nuolevat pus-  
suskopissa tyttöystäviään kuin nämä olisivat rasvaisia kanankoipia. Päähenkilö kiinnit-  
tää huomiota uimahallin saunassa naisten rintoihin, jotka ovat kuin utareet. Päähenkilö  
kannustaa kaunista serkkuaan osallistumaan *maitotyttökilpailuun*. *Rakkaudenhirviössä*  
miesten kuvataan kohdistavan naisiin ja eläimiin samanlaista himoa, naisen ruumiista  
nauttiminen rinnastuu lihan syömisestä saatavaan nautintoon.

Eläinten ja naisten rinnastamisella on lukijaa vieraannuttava vaikutus, sillä lukija joutuu  
ajattelemaan naisia eläiminä ja toisin päin. Naisten näkeminen tuotantoeläimiin rinnastu-  
vina lihanpaloina voi aiheuttaa lukijassa vastustusta: Suomihan on tasa-arvoinen maa,  
jossa naisilla ja miehillä on elämässä samat mahdollisuudet. Eivätkä miehet sitä paitsi  
ajattele naisten olevan mitään kinkkuja tai kyljyksiä! Naisten rinnastaminen nautoihin ja  
broilereihin toimii myös tehotuotannon kritiikkinä<sup>14</sup>, mikä sekin voi aiheuttaa lukijassa  
torjuntaa: eihän naisissa ja naudoissa ole mitään samaa, eihän?

Carol J. Adams käsittelee tätä naisen ja eläimen lihan yhteen kietoutuneisuuden tematiik-  
kaa teoksessaan *The Sexual Politics of Meat* (1990), josta Antti Nylén ammentaa essees-  
sänsä ”Johdatus lihan sukupuolipolitiikkaan” (2007). Nylén havainnoi, miten eläimen liha  
kantaa merkitystä naisen lihasta ja miten naisen lihassa toistuvat eläinten lihaan liittyvät

---

<sup>14</sup> Helinä Ääri on tutkinut broilereiden kaunokirjallisia kuvauksia ja broilereihin kohdistuvaa väkivaltaa  
gradussaan *Hunajamarinoitu kanallisuus. Piilotetun broilerin paljastaminen 2000-luvun kotimaisessa kau-  
nokirjallisuudessa* (2017). Työ toimii tehotuotannon kritiikkinä ja pyrkii parantamaan broilereiden oloja.

konnotaatiot (mt. 27), lähtien jo naisten kutsumisesta sanoilla nauta, kissa, narttu, kalkkuna, korppikotka, haahka, pupu, tipu, kana – ja ”vitun lehmä”.

Yksi kiinnostavimmista Nylénin ja Adamsin huomioista liittyy eläinten paloitteluun. Eläintähän ei sellaisenaan voi syödä, vaan eläimestä on ensin paloittelun avulla tehtävä lihaa (mt. 53), joten eläimet muuttuvat paisteiksi, rintapaloiksi, pihveiksi ja kinkkuiksi. Naisen rinnastaminen kinkkuun on tuttua esimerkiksi yökerhoissa, joita ”vitsikkäästi” kutsutaankin lihatiskeiksi. *Rakkaudenhirviön* päähenkilökin rinnastaa espanjalaisessa yökerhossa bilettävät minihameasuiset naiset broilereihin:

Broilereiden paljas liha vilkkuu kaikkialla, koivet, rinnat ja reidet. Broilerit tanssivat ja miehet katsovat. [...] Miehet arvioivat saalista, he vertailevat yksityiskohtia, rintoja, reisiä ja sisälmyksiä, kunnes uskaltavat juttusille. Miehet tanssivat broilereiden kanssa soidintanssin ja sitten he raahaavat aterian tiehensä raadellakseen lihan omassa rauhassaan sitä kenenkään kanssa jakamatta. (R 315)

Hyvin harvat ihmiset paloittelevat naisia eläinten tapaan, mutta naisen katsomisessa ja esittämisessä on usein jotain paloittelevaa. Yllä olevan katkelman mukaisesti naisen varalossa kiinnitetään usein eniten huomiota pakaroihin, reisiin ja rintoihin – sattumaltako samoihin osiin, joita maukkaassa kananpojassa arvostetaan? – , lihanpalat laitetaan paremmuusjärjestykseen ja yökerhon tanssilattialta valitaan itseä eniten miellyttävä suupala.

Paloittelu yhdistyy suoraan Nylénin ”Miehen kritiikki” -esseeseen (2007), jossa Nylén paneutuu pohtimaan, mikä miehiä oikein vaivaa. Mikä saa niin monet miehet raiskaamaan, kiduttamaan ja tappamaan toisiaan, naisia ja eläimiä? Nylénin (kärkevä) johtopäätös vaikuttaisi olevan, että miehiin on jo pienestä pitäen iskostettu inho kaikkea söpöä ja mahdollisesti sääliä herättävää kohtaan. Säälin ja surun tunteiden kohtaamisen sijaan miehen on tuhottava säälimänsä kohde. Niin ikään muiden ihmisten surun ja säälin tunteiden näkeminen on miehille liikaa, joten heidän on pilkattava niitä ja mitätöitävä ne. (mt. 177.) Ja mikä olisikaan tehokkaampi mitätöinnin tapa kuin paloittelu?

Paloittelun kautta tapahtuva mitätöinti liittyy sekä snuff-videon naiseen että yksinäiseen naiseen. Vaikka miehet eivät saa yksinäisestä naisesta seksuaalista nautintoa, kuvataan heidän silti käyttävän päähenkilön näkökulmasta valtaa häneen. Yksinäisen naisen kissan tappaminen on malliesimerkki Nylénin kuvailemasta inhosta, jota miehet kokevat söpöjä

ja sääliittäviä asioita kohtaan<sup>15</sup>. Myös yksinäinen nainen on epäonnisuudessaan sääliittävä. Päähenkilön miellelyhtymä, jossa teurastettava lehmä onkin yksinäinen nainen, yhdistää yksinäisen naisen kohtalon siihen väkivaltaan, jota miehet heikompiinsa käyttävät.

Päähenkilö näkee tietyissä tilanteissa itsensä peilistä lehmänä. Hän näkee peilikuvansa ensimmäistä kertaa lehmänä tultuaan serkkunsa meikkaamaksi. Meikkaaminen yhdistyy päähenkilön ajatuksissa turhamaiseen naiseen ja näin ollen helvetin lieskoihin, mutta toisaalta päähenkilö ajattelee, että ”[e]hkäpä naisen olisi näytettävä tältä, mikäli hän haluaisi poikaystävän [...]” (R 136) Päähenkilö kuitenkin kokee, etteivät meikit näytä hänellä yhtä hyvältä kuin serkulla, vaan ne näyttävän luonnottomilta, kuin valeasulta. Hän samastaa itsensä kauan sitten näkemäänsä transvestiittiin (joka on ollut pikkupaikkakunnalla erikoinen ja huomiota herättävä näky) korostaakseen, miten meikit eivät onnistu muuttamaan häntä serkun tavoin kauniiksi naiseksi. Sen sijaan meikit paljastavat päähenkilölle jotain kammottavaa:

Tuijotan kuvaani ja tajuan elämän kylmät tosiasiat. Jotkut syntyvät kauniiksi ja toiset rumiksi. Kaikki rakastavat kauniita naisia. Kauniit naiset ovat hyviä, toisin kuin rumat, rumat ovat inhottavia ja pahoja. Rumaksi syntynyt voi yrittää olla kiltti ja tehdä hyviä tekoja, siivota koko talon ja rukoilla Jumalaa, mutta ei se riitä. Mikään ei riitä, jos ei ole kaunis nainen, niin se vain on. Yksinäisen naisen kohtalo avautuu jälleen edessäni, hiljaiset iltapäivät, kissalauma ja mannalaput, joita hypistelen itsekseni. Ja samassa näen jotain inhottavaa. Peilin uumenista minua tuijottaa lehmä. Se on maalannut naamansa erilaisilla väreillä. Se seisoskelee huoneessa hajuvesipullojen keskellä ja sen huulet ovat irvokkaan punaiset. Lehmä on yrittänyt muuntautua joksikin muuksi, mutta turhaan, sillä meikkien alta sen rujo naama näkyy kuitenkin.

Haen tollon vessapaperia ja pursotan siihen mäntysuopaa. Pyyhin naamani ja helpotun, kun huomaan, että lehmä katoaa. (R 136)

Lehmän näkemisen laukaisee päähenkilön kokemus siitä, ettei hän ole kaunis nainen eikä osaa naamioitua sellaiseksi. Sen sijaan meikit tuovat entistä paremmin esille hänen ruumutensa, hän on vain inhottava lehmä. Hän pääättelee, että hänelle tulisi lankeamaan yksinäisen naisen osa, joten hänen peilikuvansa muuttuu lehmänaiseksi, samanlaiseksi kuin äidin kaveri.

---

<sup>15</sup> Nylén pohtii laajemminkin naisen ja kissan välistä yhteyttä, johon liittyvät esimerkiksi taiteilija Teemu Mäen ”kissantappovideo”, edellä mainittu kissatanttojen halveksiminen ja naisia, tyttöjä ja kissoja yhdistävä luoksepääsemättömyys ja kauneus, joka aiheuttaa miehissä kummallisia tunteita: ”Kissa ja tyttö ovat luoksepääsemättömiä. Ne herättävät halua mutta vastustavat paloittelua. Kissaa ja tyttöä ei voi nauttia, vaikka ne on selvästi luotu nautintoa varten. Ahdistavaa.” (Nylén 2007, 43.)



Samantyyppinen tilanne tapahtuu vuosia myöhemmin Lontoossa päähenkilön kokeillessa kauniin Lauran minihameasua. Lehmän peilissä nähdessään päähenkilö riisuu äkkiä asun pois ja tyytyy vanhoihin vaatteisiinsa. Tilanteen voi tulkita niin, että päähenkilö kokee olevansa vääränlainen, eli omasta mielestään liian vaatimattoman tai ruman näköinen performoidakseen ”viehättävää naista” tällaiseksi pukeutumalla. Kauniiksi naiseksi naamiotuminen saa vain entistä selvemmin esiin hänen huonot puolensa.

Lehmän näkemisessä yhdistyy siis monta asiaa. Naiseksi laittautuessaan päähenkilö kokeilee ”turhamaisen naisen” performanssia, mutta kokee sen itselleen epäluontevaksi. Laittautuminen saakin hänessä esiin säälittävän lehmän, joka yrittää esittää kaunista naista. Taustalla hämmöttävät kotikylässä opitut käsitykset laittautumisen vääryydestä. Lehmään tiivistyy päähenkilön ristiriitainen käsitys itsestään: hänet on tuomittu lehmäksi eli yksinäiseksi naiseksi, eikä hänen kannata muuta edes yrittää, sillä laittautuminen vain pahentaa asiaa. Päähenkilö on vääränlainen eikä voi muuta.

Ongelmallinen suhtautuminen omaan naiseuteen ja kokemus naiseuden performanssissa epäonnistumisessa aiheuttaa päähenkilölle sisäisen kriisin. Hän on roolien ristivedossa eikä löydä omaa rooliaan, minuuttaan. Lopulta rooliristiriidat ja mielenterveyden horjuminen johtavat minän hajoamisen kokemukseen päähenkilön ollessa Espanjassa. Hän on ottanut hatkat au pair -perheensä luota ja matkustanut toiseen kaupunkiin. Hän on yksin ja henkisesti eksyksissä. Päähenkilö ajattelee: ”En halua olla enää tällainen. Haluan olla samanlainen kuin se nainen, joka tanssii videolla kultaiset korkokengät jalassa.” (R 311) Päähenkilö haluaa muuttua, hän ei halua enää olla oma pliisu itsensä, vaan joku muu. Espanjassa hänellä on siihen mahdollisuus, sillä ”[t]äällä ei ole sellaista lakia, että rumat ne vaatteilla koreilevat. Täällä on sellainen laki, että pitää olla upea.” (R 312) Niinpä päähenkilö yrittää ensimmäistä kertaa elämässään olla upea. Hän pukeutuu itseinhon vallassa minihameasuun ja alkaa performoida kaunista naista. Hän ei anna periksi, vaikka lehmä ilmestyy peiliin eikä katoa sitten millään.

Lehmä seuraa päähenkilöä hänen käydessään solariumissa ja hänen ostaessaan meikkejä, kynsilakkaa, hiusväriä ja korkokengät. Motellissa hän katsoo hankintojaan ja toivoo, että ”niiden avulla minusta tulisi pian joku muu eikä mennyttä enää olisikaan” (R 313). Laittautumisen jälkeen hän arvioi lopputulosta:

Katselen lopputulosta sameasta peilistä ja näytän melko erilaiselta, aivan kuin olisin jälleen pukeutunut valeasuun, jonka alta lehmä näkyy kuitenkin. Lehmä ei osaa seisoa korkokengillä, kävelemisestä puhumattakaan, se vain

huojuu sinne tänne. Se haluaisi istua sängyn reunalla kulahtanut collegepaita yllään aina maailman loppuun saakka. Se haluaisi hautautua unohdukseen ja itseinhoon. Mutta puristan silmät kiinni, pudistan päätäni ja käännän peilin nurin päin. (R 314)

Kohdassa kuvataan päähenkilön kokemusta kahtiajakautumisesta. Hän on samanaikaisesti kauniiksi pynttäytynyt nainen ja sängynlaidalla jurottava lehmä. Hän jakautuu entiseen minään ja uuteen minään. Päähenkilö on päättänyt voittaa lehmän, hän ei jää istuskelemaan, vaan lähtee juhlimaan. Juhliessaan hän kokee olevansa nauti broilereiden joukossa, mutta yrittää silti pakonomaisesti pitää hauskaa.

Ilta saa kammottavan käänteeseen päähenkilön tullessa vieraiden miesten huumaamaksi. Päähenkilö herää ränsistyneestä huoneesta tuntemattoman miehen seurasta ja on pelossaan:

Halusin vain pitää hauskaa ja tuntea olevani elossa. En halunnut olla enää yksin, mutta nyt olen mykkä lehmä tässä inhottavassa huoneessa. Lehmä horjahtelee lattialla ja jauhaa vaaleanpunaista purkkaa, joka on unohtunut sen suuhun. Mies katselee lehmää ja polttaa tupakkaa. (R 317)

Fokalisaatio siirtyy äkillisesti päähenkilön ulkopuolelle, kerronta muuttuu hän-kerronaksi ja lehmä asettuu tapahtumien keskiöön. Tapahtumat kuvataan kuin päähenkilö olisi itsensä ulkopuolella, kuin sivustaseuraajana. Mies ja lehmä joutuvat käsirysyyn, jonka seurauksena lehmä törmää päin ikkunaa ja mätkähtää elottomana lattialle:

Lehmä haluaisi huutaa, mutta sen suusta ei tule ääntäkään. Mies repii lehmän raajat irti, hän hakkaa lehmän palasiksi ja leikkaa ruhon kahtia. [...] Lopulta mies syö lehmän. Hän imeskelee luita ja nuolee rasvaisia sormiaan. [...] Mies kaappii jätteet maasta muovipussiin ja heittää muovipussin auton ikkunasta kaatopaikan edustalle. Sen jälkeen hän ajaa tiehensä.

Kaatopaikan edustalla herään henkiin. Ensin luulen olevani kuollut, mutta maisema on liian arkinen ollakseen kuoleman jälkeinen. [...] Kerään luuni mudasta. Kaavin palaseni muovipussin pohjalta ja liimaan kaiken takaisin yhteen. (R 318)

Kohtauksessa yhdistyvät monet *Rakkaudenhirviössä* rakennellut naiseuteen liittyvät teemat. Kohtauksessa varioidaan snuff-videota ja naudan teurastusta. Päähenkilö on samanaikaisesti sekä turhamainen nainen että yksinäinen nainen, hän on minihameasuun pynttäytynyt lehmä. Päähenkilölle kävi niin kuin kotona varoiteltiin: turhamaisilla naisilla ei ole kaunista loppua.

Kuolema on kuitenkin vertauskuvallinen, sillä päähenkilö selviää siitä hengissä. Kohtaus tuleekin tulkituksi kuvauksena seksuaalisesta hyväksikäytöstä, pahoinpitelystä ja

raiskauksesta. Äärimmäisessä stressitilanteessa oleva päähenkilö kokee tilanteen kuin itsensä ulkopuolelta. Lehmästä tulee sijaiskärsijä päähenkilön leijaillessa jossain kehonsa ulkopuolella. Lehmälle tapahtuu hirveyksiä, jotka vertautuvat tappamiseen ja ruumiin häpäisyyn, minkä jälkeen rikoksen uhri dumpataan tienposkeen kuin säkillinen roskaa, kuin säkillinen teurasjätettä. Hänet on mitätöity täydellisesti.

Kohtauksen tulkintaa seksuaalirikoksen kuvauksena tukee päähenkilön kokemus siitä, että hän haisee pahalta kuin jätekasa ja että ihmiset katsovat häntä ”sellaisella tavalla, kuin nyt likaista huoraa yleensä katsotaan” (R 319). Hänet on häpäisty, hänen ihmisarvonsa on viety, hän on haiseva roskakasa, ja sen voivat nähdä kaikki. Hostelliin päästyään päähenkilö näkee vielä unen, jossa tulee ensin raitiovaunun yliajamaksi ja tämän jälkeen valaan syömäksi. Unessa hän on helpottunut siitä, että ”katoan kokonaan, eikä minua enää ole” (R 321). Tyhjyyteen katoaminen on traumaattisten kokemusten kohtaamista houkuttelevampi vaihtoehto.

Kohtaus on päähenkilön elämän aallonpohja ja monella tapaa käännteentekevä. Pitkäaikaisen itseinhon ja epävakauden myötä päähenkilön todellisuus pirstaloituu eikä lehmä enää pysyttele peilin sisällä. Kerronta irtautuu päähenkilöstä ja hän seuraa omaa teurasustaan. Päähenkilön minäkuva hajoaa ja hän ajautuu melkeinpsykoottiseen tilaan.

Päivi Koivisto kirjoittaa Anthony Giddensia lainaten minän hajoamisesta seuraavasti:

Ihminen, joka ei pysty enää kirjoittamaan minätarinaa tai uskomaan siihen vaan näkee itsensä vain toisten heijastamana, joutuu psykoosiin. Itseidentiteetin ja muille esitetyn identiteetin suuri ristiriitaisuus voi johtaa subjektin omakuvan hajoamiseen, ja sen kautta subjektin hajoamiseen myös toimijan merkityksessä. Tunne ruumiin ja itsen yhtenäisyydestä katoaa, ja ihminen voi tuntea, että hänen ruumiinsa toimii mielestä erillisenä. Identiteettitarinassaan ihminen tarkastelee silloin omaa toimintaansa kuin minkä tahansa vieraan toimia tuntien ironista huvittuneisuutta, kyynisyyttä tai jopa vihaa. (Giddens 1991, 46–52, 60–61, teoksessa Koivisto 2013, 84.)

Päähenkilön kokemukset vastaavat melkeinpsykoottisesti kuvausta omakuvan hajoamisesta. Minäkerronnan ja hän-kerronnan vaihtelu kuvaa itsen ja ruumiin yhteyden kaatoamista, lehmälle tehtävän väkivallan kuvaaminen on kylmänviileää. Päähenkilö ei näe itseään kokonaisena, vaan vain heijastaa sekavasti niin turhamaisen naisen kuin yksinäisenkin naisen identiteettejä. Päälle päätteeksi päähenkilön ihmisarvo viedään häneltä hänen joutuessaan raiskatuksi, mikä vertauskuvana rinnastuu paloitteluna tapahtuvaan mitätöintiin.

Raiskauskohtaus vie äärimmilleen *Rakkautenhirviössä* kehitellyn eläimen, naisen ja lihan välisen yhteyden ja paljastaa sen kaikessa sairaudessaan. Vieraannuttava kohtaus saa lukijan kysymään, onko miesten ja naisten välisessä suhteessa jotain näin tulehtunutta, väkivaltaista ja kieroutunutta. Se näyttää, kuinka omaan ulkonäköön liittyvät paineet ja kuvitelmat voivat alkaa hallita ja hajottaa minäkuvaa. Se toimii yhteiskuntakriittisesti osoittaessaan, miten objektimaisesti naisten kehot toisinaan nähdään ja osoittaa myös, miten seksuaalinen väkivalta hajottaa ihmisen psyykettä.

Naisen ja eläimen välisen yhteyden rakentaminen toimii teoksessa myös lihansyönnin ja eläinten objektimaisen kohtelun kritiikkinä. Eläinten ja naisten rinnastaminen rikkoo sitä raja-aitaa, joka ihmisten ja eläinten välille usein mielletään. Kammottava raiskauskohtaus herättää lukijassa tunteen siitä, ettei ketään ihmistä voi kohdella näin – miksi siis eläintä voisi? Miksi eläimen ruumiin tuhoaminen ja häpäiseminen on yhteiskunnassamme normaalia, jopa suotavaa? Eläimiin ja naisiin kohdistuvan väkivallan rinnastamisesta ja naisten ja eläimen lihan yhtenevyyden kuvaamisesta muodostuu *Rakkautenhirviössä* painava yhteiskunnallinen kritiikki: ”Niin kauan kuin eläinten syönti on täysin hyväksyttyä, on ihmisten raiskaaminen melkein hyväksyttyä” (Nylén 2007, 23).

### 3.4 Eheää minuutta tavoittelemassa

Olen sekä luvussa 3.2 että 3.3 analysoinut sitä, miten *Rakkautenhirviössä* kuvataan päähenkilön minuuteen liittyviä ongelmia. Teoksesta hahmottuu, kuinka päähenkilö ahdistuu kaikkien niiden keskenään ristiriitaisten roolien keskellä, joita hän ympäristöstään omaksuu. Kaikissa niissä on jotain väärää, joko valheellista tai vaarallista. Päähenkilön rooli-leikki johtaa väkivaltaan, jossa nainen rinnastuu eläimeen, lihanpalaan.

Teurastettavaan eläimeen rinnastuminen kuvaa sitä, ettei mikään naisen rooli kuitenkaan ole lopulta parempi kuin toinen, sillä miehelle nainen on kuitenkin vain lihaa. Itsensä mieltäminen lihanpalaksi on makaaberi vertauskuva päähenkilön sisäistetystä naisvihasta, kyvyttömyydestä arvostaa itseään naisena. Päähenkilön itseinho ja kärsimys on erityisen vavahduttavaa juuri *Rakkautenhirviön* autofiktiivisyyden takia. Lukija ei voi olla pohtimatta, onko Turusella itsellään ollut vastaavia tuntemuksia kuin päähenkilöllä. Kirjoittaako hän omasta kokemuksestaan? Päähenkilön kokemusta omasta arvottomuudesta on kuvattu niin vaikuttavasti, että tunnereaktio on taattu.

Vaikka miehet ovatkin päähenkilön mielikuvissa enimmäkseen ällöttäviä, vaarallisia tai vihattavia, kaipaa hän silti rinnalleen miestä. Yksin elämistä hän on jo kokeillut, eikä siitä ole seurannut mitään hyvää, joten kenties tavallisen naisen elämä toisi turvaa. Päähenkilö on haaveillut tummahiuksisesta etelänmiehestä, joka on kaikkea muuta kuin kotimaan hiljaiset perunansyöjät. Päähenkilö tapaakin espanjalaisen miehen, joka on kuin sadun prinssi. Hän on komea, kohtelias, hauska ja ystävällinen kaikille. Päähenkilö toivoo miehestä itselleen pelastajaa: ”Toivon, että hän pitäisi minusta ja pelastaisi minut.” (R 326) Näin käykin. Kaksikko rakastuu ja päähenkilön elämä muuttuu kertaheitolla.

Mies on hullaantunut päähenkilöstä ja kehuu häntä maasta taivaisiin. Aluksi se tuntuu päähenkilöstä kiusalliselta, mutta lopulta kehuminen alkaa vaikuttaa. Hän muuttuu aivan toisenlaiseksi kuin ennen: ”Yhtäkkiä olen kaunis nainen, joka kävelee kadulla, ja vastaan tulevat ihmiset katsovat minua aivan eri tavalla kuin silloin, kun olin yksin.” (R 328) Päähenkilö alkaa nähdä itsensä samalla tavalla kuin mies hänet näkee ja miten kuvittelee muiden ihmisten hänet näkevän. Ennen hän on nähnyt itsensä sääliittävänä yksinäisenä naisena, jota ei kahta kertaa tarvitse katsoa, mutta nyt häntä valaisevat miehen sanat. Kohtaus on jälleen osoitus siitä, miten hatara, suorastaan olematon, päähenkilön identiteetti on. Hän heijastelee muiden tiedettyjä tai oletettuja käsityksiä ja näkee itsensä niiden kautta.

Miehen tapaamisen myötä päähenkilöstä tuntuu kuin hän viimein todella heräisi henkiin ja kaikki menneisyyden paha katoaisi kokonaan:

Miehen seurassa herään henkiin ja menneisyys huuhtoutuu tuulen mukana tiehensä. Kaikki vanha katoaa ja niin minä luulen, ettei sitä enää ole olemassa. Luulen, ettei minun tarvitsisi enää koskaan olla yksin. Olen löytänyt paikkani tässä maailmassa ja vihdoin kuulun jonnekin. (R 331)

Päähenkilön vuosia kestänyt etsintä näyttää tuottaneen tulosta. Hänestä on tullut onnellinen, kun hän on viimein löytänyt jonkun, jota rakastaa ja joka rakastaa häntä.

Miehen myötä tarjoutuu tilaisuus, jota päähenkilöllä ei ole ikinä aikaisemmin ollut: hän pääsee tavalliseksi naiseksi. Päähenkilö lähettääkin mitä pikimmin äidille valokuvan itsestään ja miehestä: ”Haluan vain näyttää, että hän oli väärässä. Minä en olekaan erikoinen nainen, jota kukaan ei huoli. Kohtalo on sittenkin valinnut toisin.” (R 331) Tilanne on ristiriitainen, sillä päähenkilö kokee selvästi voittaneensa äidin todistaessaan, että hänestä on kuin onkin tullut tavallinen nainen, vaikka juuri päähenkilön kasvattaminen tavalliseksi naiseksi on ollut äidin korkein tavoite alusta alkaen. Päähenkilö viittaakin

ennemmin siihen, miten äiti on takonut hänen mieleensä, että päähenkilö on erikoinen eikä tule koskaan saamaan miestä. Tämän käsityksen hän haluaa todistaa vääräksi ja tulee samalla todistaneeksi, että hän onnistui sittenkin kasvamaan tavalliseksi.

Päähenkilö päättää omaksua roolinsa miehen tyttöystävänä ja luopuu menneisyydestä, hän luopuu vanhasta minuudestaan ja alkaa performoida uutta. Nyt hän on tavallinen nainen. Toisaalta ”tavallinen nainen” ei ole Espanjassa aivan samanlainen kuin Suomessa. Äidin opetukset siitä, että naisen tulee olla nöyrä, hiljainen ja näkymätön, eivät yhtäkkiä pädekään:

Sellaisella, että osaa istua hiljaa, syödä lautasensa tyhjäksi ja sanoa sitten kiitos varpaitaan tuijotellen, ei ole täällä paljoakaan arvoa. Ihmistä, jota kotimaassa sanottaisiin kohteliaaksi, sanotaan täällä sulkeutuneeksi. [...] Etunani on kuitenkin se, että olen miehen tyttöystävä. Tyttöystävän mykkyys ei ole niin vakavaa, jos hän on kaunis ja pysyttelee aina miehensä rinnalla. (R 346)

Se, mikä on Suomessa tavallista ja kohteliasta, onkin Espanjassa osoitus sulkeutuneisuudesta, eli toisin sanoen erikoisuudesta. Päähenkilön päähän taottu tavallisuuden määritelmä, jossa kaikenlainen persoonallisuus ja huomiota herättävyys on pahe, pätee vain Suomessa. Muualla se on outoa ja epäkohteliasta. Vaikka päähenkilö siis onkin löytänyt miehen, hänestä ei ole espanjalaisella mittapuulla tullut tavallista. Hän on ulkomaalainen ja käyttäytyy kuin sellainen. Onneksi hän sentään on miehen sukulaisten mielestä kaunis kuin posliininukke, sillä saa jo paljon anteeksi.

Koska mies on varakas, ei päähenkilön tarvitse maksaa mitään itse eikä käydä töissä. Häneltä ei odoteta yhtikäs mitään, vaan hän saa olla toimeettomana miehen käydessä töissä. Hänen kulttuurialan opintojaankin pidetään vain sivistyneenä harrastuksena, joka on hyvää ajanvietettä kotirouvalle. Hän ei enää kirjoita tai muuten kehitä itseään:

Aivan kuin olisin vajonnut takaisin lapsen tasolle. Kasvat alaspäin kuin lehmän häntä, olisi mummoni varmasti sanonut ja minulla on huono omatunto. Yritän tukahduttaa sen ajattelemalla, että enkö koko lapsuuteni kaivannutkin jotain sellaista, että saisin istua pienellä tuolilla röyhelömekko päällä ja syödä kermaleivoksia ja kaikki ihailisivat minua, vaikka en sanoisi mitään? (R 349)

Päähenkilö joutuu luopumaan itsenäisyydestään, mutta pääsee elämään syvälle sisimpäänsä painamaansa unelmaa, jossa häntä ihailaan.

Pian hänen elämänsä alkaakin muistuttaa posliininuken elämää. Miehen suvun naisten tavoin hän viettää aikansa kotona mitättömyyksiä puuhaillen ja miestänsä kotiin odottaen.

Odyseuksen vaimon Penelopen tavoin päähenkilö neuloo päivällä ja illan tullen purkaa työnsä. Yksinolon vaikutukset ovat jälleen minää hajottavia:

Sillä päivisin, kun olen yksin eikä mies näe minua, tapahtuu jotain perin kummaa, aivan kuin häviäisin kokonaan, aivan kuin minua ei olisikaan, on vain odotus, että mies palaisi pian takaisin, ja illalla, kun hän astelee ovesta sisään, herättää hän minut jälleen henkiin ja sitten minä taas olen. (R 349)

Päähenkilö kuvaa katoavansa, kun mies ei ole hänen rinnallaan. Hän on mitätön ilman miestä, hän ei edes ole olemassa ilman tätä. Kyse on osittain päähenkilön tylsistymisestä yksin kotona, hänellä ei yksinkertaisesti ole mitään järkevän tuntuista tekemistä. Toimettomuudessaan hän kokee katoavansa ja muuttuvansa merkityksettömäksi. Toisaalta päähenkilön kuvaus paljastaa jotain olennaista tavallisen naisen ihanteesta: hän ei ole mitään ilman miestä. Tavallinen nainen on tavallinen nainen vain, kun hän voi heijastaa miehen valoa. Päähenkilö kokee minuutensa katoavan, kun mies ei ole paikalla olemassa hänelle peilinä.

Tilanne alkaa lopulta muuttua epätoivoiseksi. Päähenkilö kokee kaiken vieraaksi ja itsensä ulkopuoliseksi, vaikka haluaisi kovasti kuulua Espanjaan miehensä suvun ja ystävien keskelle. Koti-ikävä alkaa kaihertaa päähenkilöä, ja hän muistelee omaksi hämmästykselleen lämmöllä kotimaata ja liittyy siihen suorastaan kansallisromanttisia kuvia kahisevasta kaislikosta ja avaralla taivaalla lentävistä pääskysistä: ”[...] ja minä olen siellä keskellä, jotenkin kokonainen, eikä kukaan kysy minulta, että mitä uskontoa te siellä harjoitatte, koska mitään sellaista ei tarvitse kysellä ihmiseltä, joka ei ole ulkomaalainen” (R 360). Pitkästä aikaa päähenkilöstä tuntuu siltä, että hän haluaisi kirjoittaa jotakin. Kirjoittaminen ei kuitenkaan onnistu: ”Jostain syystä kotimaa ja kirjoittaminen kietoutuvat yhteen, yhtä ei ole ilman toista. Olisi oltava siinä paikassa, joka on tehnyt minusta sen mikä olen.” (R 365.) Päähenkilö alkaa ymmärtää jotain ennennäkemätöntä itsestään. Hän todella haluaa kirjoittaa, se on hänelle oikeasti tärkeää ja kirjoittamatta oleminen näivettää hänet.

Lopulta on päätöksen aika. Päähenkilö kuuntelee ”järjenääntä” ja toteaa, että hänen on jätettävä mies ja palattava Suomeen, sillä Espanjassa hän on ”uhrannut kaiken mikä oli ennen tärkeää, muuttunut näkymättömäksi ja tullut elävältä haudatuksi” (R 367). Järjenäänen lisäksi päähenkilöön vaikuttaa myös toinen ääni. Se toinen ”itkee ja vaikertaa keittiön pöydän ääressä, ettei se voi elää ilman miestä” (R 367). Päähenkilö kokee jälleen jakautuneensa kahtia: ”[...] on aivan kuin olisin joutunut osaksi sitä sirkustemppua, jossa

nainen sahataan kahtia, ja nuo kaksi eri osaa harovat kumpikin omaan suuntaansa.” (R 367) Päähenkilö päättää kuunnella järjen ääntä ja raahaa väkisin ”sen toisen” mukaansa Suomeen. Mies ja rakkaus jäävät Espanjaan.

Espanjan kokemukset saavat päähenkilön heräämään siihen, mikä on hänelle tärkeää. Hän on aiemmin luullut, että kaikista ristiriidoistaan huolimatta tavallisen naisen kohtalo olisi paras mahdollinen, suorastaan autuaaksi tekevä elämänpolku. Espanjassa hän huomaa, ettei ainakaan espanjalaisena tavallisena naisena oleminen sovi hänelle, sillä hän ei kestä posliininuken elämää. Päähenkilö saa kaiken mistä on salaa haaveillut, mutta heittääkin kaiken menemään. Hän valitsee kylmän koti-Suomen ja yksinäisen naisen kohtalon.

Päätökseen vaikuttaa ennen kaikkea se, että hän haluaa kirjoittaa jotain Suomesta. Päähenkilön oivallus siitä, että hänen ”[o]lisi oltava siinä paikassa, joka on tehnyt minusta sen mikä olen” (R 365) osoittaa, että ulkomailla oleskelu on saanut hänet näkemään itsensä ja elämäänsä vaikuttaneet voimat paremmin. Hän on matkalla kohti taiteilijuutta.

Menee kuitenkin vielä pitkään ennen kuin päähenkilö saa kirjoitettua sen mitä haluaa ja hänestä tulee taiteilija. Rakkaudesta luopuminen on katkeroittanut hänet ja saanut elämän jälleen tuntumaan merkityksettömältä. Siskonsa häissä päähenkilö havahtuu ikävään tilanteeseensa:

Tarkastelen hetken itseäni ulkopuolelta ja totta tosiaan, minähän olen yksinäinen nainen juhlapaikan nurkkapöydässä. Olen katkera vanhapiika. Ja mitä olin oikein puhunut kirjoittamisesta? Enhän ole tehnyt muuta kuin polttanut sillat takanani ja tuijotellut tyhjää paperia. (R 406)

On siis jälleen aika paeta. Vasta Saksaan, Ranskaan ja Meksikoon suuntautuneen yksinäisen ja onnettoman pakoretkensä jälkeen päähenkilö hyväksyy, että hänen on todella palattava Suomeen ja pysyttävä siellä. Ympyrä sulkeutuu ja romaanin alussa ollut kohtausta toistuu: päähenkilö istuu alas ja kirjoittaa *Rakkaudenhirviön*. Hänestä tulee kirjailija.

Tietyllä tapaa *Rakkaudenhirviö* on romaani taiteilijaksi kasvamisesta, eli tietynlainen kehitysromaanin. Kehitysromaanin voi määritellä väljästi romaaniksi, joka kertoo tarinan yksilön kehityksestä (Koivisto 2011, 105). Maskuliinisessa kehitysromaanissa perusjännitteen on nähty muodostuvan isän ja pojan välisestä kilpailusta. Vastaavasti naiskirjailijoilla jännite muodostuu äidin ja tyttären välille. (Abel 1983, erit. s. 27, teoksessa Koivisto 2011. 127.) *Rakkaudenhirviössä* asia tosiaankin on näin, sillä päähenkilön suhde äitiin on hyvin kompleksinen. Samoin kuin isäkapinan on nähty toimivan innostuksena



kirjailijaksi kehittymiselle miehillä (Bloom 1973, teoksessa Koivisto 2011, 111), vaikuttaisi äitikapina ohjaavan *Rakkautenhirviön* päähenkilön taiteilijan uralle. Hän ei ole vain erikoisuudentavoittelija tai epäonnistunut yksinäinen nainen, vaan lahjakas taiteilija.

Vaikka *Rakkautenhirviössä* kuvataankin päähenkilön kasvua taiteilijaksi, ei hänen kuvata sellaiseksi identifioituvan. Hän ei pidä taiteilijaa oikeana ammattina eikä koe olevansa taiteilija: ”Taiteilija. En voisi sanoa sellaista ääneen. Tuntuisi, että valehtelisin. Eikö taiteilija ole joku sellainen, joka on kuollut ja kuopattu [...]?” (R 376) Päähenkilön sanojen taustalla kaikuvat kalkkiintuneet käsitykset entisaikojen (mies)taiteilijaineroista, joita voi kutsua taiteilijoiksi vasta näiden kuoleman jälkeen. Tulkitseen päähenkilön kykenemättömyyden mieltää itseään taiteilijaksi kumpuavan myös siitä, ettei hän juurikaan arvosta itseään. Päähenkilö kuvataan aivan romaanin loppumetreille saakka sääliä ja masentuneena naisena, jolla ei ole nimeksikään elämänhallinnan taitoja, saati sitten taiteellista visiota. Siitä huolimatta hänestä kuoriutuu romaanin viimeisillä sivuilla kirjailija. Voiko *Rakkautenhirviötä* siis kutsua taiteilijaromaaniksi, vaikkei päähenkilö kykenisi kutsumaan itseään taiteilijaksi?

Päähenkilön käsityksen siitä, ettei hän ole taiteilija, voi tulkita heijastelevan myös yhteiskunnan arvostuksia ja taiteen mieskeskeisyyttä. Vaikka taiteiden kenttä onkin viimeisen sadan vuoden aikana demokratisoitunut merkittävästi, mielletään taiteilijainero yhä mieheksi<sup>16</sup> ja naistaiteilija varsin usein outolinnuksi, jonka asema taiteilijana on lähtökohtaisesti kyseenalainen – eritoten, jos hänen taiteensa on omaelämäkerrallista, kuten osoitan seuraavissa luvuissa. Lea Rojola kirjoittaa naisten omaelämäkertoista seuraavasti:

Naiset ovat saapuneet omaelämäkerran piiriin varsin myöhään, ja kirjoittaminen on monille heistä ollut keino oman äänen esille tuomiseen, uuden ja toisenlaisen näkökulman esille tuomiseen patriarkaaliseen yhteiskuntaan. Kyse on siis yksityisen tuottamisesta julkiseksi asiaksi. (Rojola 2002, 86.)

*Rakkautenhirviö* ei ole omaelämäkerta, mutta se on omaelämäkerrallinen romaani. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen perinteisesti ollut miesten heiniä, ja siksi naisen kirjoittamaa omaelämäkerrallista romaania voi yhä pitää feministisenä tekona.

---

<sup>16</sup> Suvereenin miesneron myyttiä on murtautunut viime vuosina muun muassa #meetoo-liike, jonka vaikutuksista eritoten elokuvamaailmaan kertoo HS:n artikkeli ”Myytti murtui”: <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-200005569919.html>. Huhut miesneromyytin murtumisesta ovat kuitenkin vahvasti liioiteltuja, sillä ajoittaisista halkeilustaan huolimatta miesneron patsas seisoo yhä pystyssä. Tätä käsittelee esimerkiksi Samu Kuopan kirjoitus ”Miesneromyytin tarkastelua, osa 1”: <https://vita-nuovablogi.wordpress.com/2021/02/14/miesneromyytin-tarkastelua-osa-1/>.

*Rakkaudenhirviö* raivaa miestaiteilijoiden keskellä paikkaa naistaiteilijalle, oli tuo nais-taiteilija sitten kuinka sääliittävä ja katkeroitunut tahansa.

Turusen seuraavassa romaanissa *Sivuhenkilössä* kohtaamme paljolti *Rakkaudenhirviön* päähenkilöä muistuttavan päähenkilön, josta on tullut kirjailija. Mikäli teoksia tarkastel-laan jatkumon kahtena osana, voidaan sanoa, että *Rakkaudenhirviössä* päähenkilö etsii minuuttaan ja tarkoitustaan ja *Sivuhenkilössä* hän on löytänyt sen ja tullut kirjailijaksi. Oman paikan löytyminen ei kuitenkaan ole ratkaisu kaikkiin päähenkilön ongelmiin, sillä kirjallisuusmaailmasta löytynyt oma paikka ei välttämättä olekaan päähenkilölle mie-luisa. Kun *Rakkaudenhirviö* näytti, miten ja miksi päähenkilön on vaikeaa rakentaa mi-nuuttaan rooliorientoituneessa ja tavallisuuteen kahlitsevassa maailmassa, *Sivuhenkilö* näyttää, millaisia patriarkaalisia voimia kirjallisuusmaailmassa jyllää ja miten ne vaikut-tavat päähenkilöön.

## 4 *SIVUHENKIÖ* – PATRIARKAALISEN KIRJALLISUUS- MAAILMAN KRITIIKKI

*Sivuhenkilö* ilmestyi vuonna 2018, kolme vuotta *Rakkaudenhirviön* jälkeen. *Sivuhenkilö* tuntuu jatkuvan suunnilleen siitä, mihin *Rakkaudenhirviö* jäi. Päähenkilö on juuri kirjoittanut ja julkaissut esikoisromaaninsa, jonka pystyy teoksenulkoisten seikkojen (sekä *Sivuhenkilöön* läheisesti liittyvien peritekstien, kuten kansi- ja lievetekstien) valossa tunnistamaan *Rakkaudenhirviöksi*. *Sivuhenkilö* jakautuu neljään osaan, kevääseen, kesään, syksyyn ja talveen, joiden aikana päähenkilö elää elämäänsä esikoiskirjan julkaisun jälkimainingeissa. Uuden kevään tullen elämässä kääntyy jälleen uusi sivu ja on aika kirjoittaa: tuloksena on *Sivuhenkilö*.

*Sivuhenkilö* on jo lähtökohdiltaan tietyllä tapaa lajityypillisempi autofiktio kuin *Rakkaudenhirviö*. *Sivuhenkilössä* päähenkilön, kertojan ja kirjailijan välinen yhteys on alusta lähtien melko selvä – takakannessakin kerrotaan teoksen kertovan kirjoittajansa elämästä –, teos käsittelee muiden teemojen ohella ja kautta kirjailijuutta ja teoksessa viitataan toistuvasti kirjallisuusmaailmaan. Kun *Rakkaudenhirviössä* päähenkilö oli vasta etsimässä itseään, taiteilijuuttaan ja paikkaansa maailmassa, on *Sivuhenkilön* päähenkilö (tois-taiseksi) löytänyt ne kaikki. Hänestä on tullut yksinäinen nainen, joka on omistanut elämänsä rakkauden sijaan taiteelle. Nyt kun oma paikka on löytynyt, muodostuu uudenvaikeampi ongelma: miten saada nimeä tai yleensäkin tulla toimeen kirjallisuusmaailmassa, jossa miesten kirjoittamaa kirjallisuutta tunnutaan arvostavan enemmän kuin naisten?

Kun *Rakkaudenhirviön* kohdalla lukijoita pohdituttivat Lauran ja Antin henkilöhahmojen tosimaailman vastineet, on *Sivuhenkilön* vastaanotossa korostunut kriitikon hahmon analysointi. Pienimuotoinen mediakohu toi vuonna 2018 Turusen kummallekin teokselle tunnettua ja epäilemättä sai lukijoiden kiinnostuksen heräämään: onhan kohusta otettava selvää. Käsitellenkin tässä luvussa laajemmin *Sivuhenkilöä* osana mediaa ja toisaalta sitä, miten *Sivuhenkilössä* puhutaan mediasta. *Sivuhenkilön* kohdalla Turusen omat kannanotot hänen omista teoksistaan sekä kirjallisuudesta yleensä ovat olleet vahvasti esillä, joten ne ovat epäilemättä vaikuttaneet merkittävästi *Sivuhenkilön* vastaanottoon ja ohjanneet teoksen tulkintaa.

*Sivuhenkilön* päähenkilö on itsellinen naistaiteilija. Teoksessa kuvataan sitä, miten tämä rooli ajaa päähenkilöä eri tavoin sekä kirjallisuuden kentällä että muilla sosiaalisilla

kentillä sivuhenkilön rooliin. Tutkin sitä, miten *Sivuhenkilö* ja sen kirjoittaja asemoituvat kirjallisuuden kentälle, joka on perinteisesti ollut suurmiesten vallassa, ja miten tuo historia vieläkin heittää varjonsa naiskirjailijoiden päälle. Vaikka Worthingtonin huomioiden mukaisesti kirjallisuuden kenttä onkin demokratisoitunut, ei vanhoja käsityksiä hyvästä kirjallisuudesta ja oikeasta kirjailijasta vielä ole pyyhitty kokonaan pois.

#### 4.1 Ironinen katse esikoiskirjailijuuteen

*Sivuhenkilön* alkupuolella päähenkilö lukee esikoisteoksestaan kritiikin, jota hän pitää täysin kammottavana. Järkyttyneenä hän romahtaa sängylleen itkemään, mutta näkee samalla oman toimintansa itsensä ulkopuolelta: ”Samalla näen kaiken ulkopuolelta ja soimaan itseäni. Olla se taiteilija, joka ei kestä kritiikkejä vaan itkee nuhjuiseen peittoonsa kääriytyneenä.” (*Sivuhenkilö* = S 75) Päähenkilö näkee tilanteessa itsensä kritiikkiä kestävämmänä taiteilijana, tietynlaisena herkän taiteilijan arkkityypin edustajana. Hän soimaa itseään tästä – mutta miksi? Eikö esikoiskirjailijalla ole oikeutta harmistua arviosta, joka ei tee teokselle kunniaa?

*Sivuhenkilössä* päähenkilöä kuvataan tietynlaisena taiteilijana, jolla on ja ei ole tekemistä Saara Turusen kanssa. Hän kuvaa vuottaan esikoiskirjailijana tavalla, jossa sekä kirjallisuusmaailma että kirjailija itse ovat kriittisen katseen kohteena. Päähenkilö muodostuu satiiriseksi versioksi Turusesta. Marjorie Worthington nimeää juuri kirjoittavan minän fikionalisoinnin autofiktion lajityyppilliseksi piirteeksi. Kirjailijan ja päähenkilön välillä on ilmiselvä yhteys, mutta he eivät ole täysin identtisiä, vaan päähenkilöä voi monissa autofiktioissa pitää satiirisena versiona kirjailijasta. (Worthington 2018, 1.) Turusen päähenkilö osuu hyvin tähän määritelmään, sillä hänen ja päähenkilön välinen yhteys on selvä, mutta heitä ei voi pitää täsmälleen samana henkilönä. Tämän yhtäläisyyden ja erilaisuuden tunnistaminen ohjaisi lukijaa toden ja fiktion välimaastoon, eli autofiktiiviseen luentaan.

Turusella itsen ironisointi näkyy nähdäkseni sekä *Rakkaudenhirviössä* että *Sivuhenkilössä* omien heikkouksien tai kipukohtien korostamisena. Päähenkilö esimerkiksi kuvaa *Sivuhenkilössä* usein omaa avuttomuuttaan erilaisten arjen askareiden äärellä. Lisäksi usein kuvataan hänen epävarmuuttaan erilaisissa sosiaalisissa tilanteissa, jolloin

päähenkilö näyttäytyy lukijalle hiirulaismaisena ujostelijana, joka ei melkein pä ikinä uskalla sanoa, mitä haluaisi. Hän on itsenäinen nainen, joka ei kuitenkaan ole kovin itsenäinen.

Ironisointi välittyy myös leikittelynä ja liioitteluna. Niiltä tuntuvat *Sivuhenkilössä* esimerkiksi päähenkilön avuttomuus niin ruokavalion, raha-asioiden kuin tavaroista ja terveydestäkin huolehtimisen suhteen. Hän elää ilmeisesti isänsä rahoilla, syö vain pussinuudeleita, nukkuu vieläkin lapsuudenkodistaan peräisin olevalla pissaisella patjalla eikä osaa nostaa pyörän ketjuja paikoilleen. Hän ei ole kasvanut aikuiseksi, vaan on omien sanojensa mukaan kuin juuttunut teini-ikään (S 140).

Humoristista pohjavirettä luo myös pelkistämisen ja kärjistämisen käyttäminen tyylikeinoina. Päähenkilö esimerkiksi väittää, ettei ole vuosikausiin valmistanut mitään pussinuudeleita monimutkaisempaa ja että hän olisi säästänyt rahaa ulkomaanmatkaa varten syömällä kuukausikaupalla yksinomaan perunoita ja satunnaisen kananmunan (S 37). Kumpikin väite kuulostaa absurdilta, sillä tällainen ruokavalio ajaisi kenet tahansa ennen pitkää riisitaudin ja keripukin partaalle. Siksi kohdat tuleekin tulkittua liioitteluksi, jonka tarkoituksena on osoittaa, miten vähän päähenkilö välittää ruuanlaitosta ja terveellisestä ruokavaliosta, ja toisaalta osoittaa, miten tärkeää matkustaminen hänelle on. Äärimmäinen ruokavalio osoittaa siis tiettyä luonteenlujuutta, tai sitten se on vain välinpitämättömyyttä.

Myöskään sisustaminen tai maallinen omaisuus eivät päähenkilöä kiinnosta, mikä osoitetaan kertomalla, että hänen asunnossaan on vain kahvinkeitin, huonekasveja ja vanha pissainen patja – taitaapa tavaroita enemmänkin olla, mutta niiden mainitseminen ei palvele sitä kuvaa, jota päähenkilöstä tällä vähäisellä omaisuudella luodaan. Päähenkilö kuvataan askeetikoksi, jolla ei ole osaamista saati mielenkiintoa huolehtia itsestään tai vaatia itselleen mitään erikoista, edes kunnollista sänkyä tai ruuaksi muuta kuin nuudeleita.

Päähenkilöllä on hankaluuksia sellaisten asioiden kanssa, jotka eivät monille muille tuota minkäänlaisia vaikeuksia. Humoristisen hankalalta kuulostaa esimerkiksi päähenkilön taistelu hänen vanhempiansa tuomia pakastemarjoja vastaan. Päähenkilö tekee aimo annoksen smoothieta, pakastaa sen, yrittää syödä jäätynyttä soosia, kuumentaa sen kiehuvaan mikrossa, päätyy uudestaan sauvasekoittimen ääreen ja lopulta marjat ovat pitkin niin seiniä kuin mattoakin. (S 39–40) Marjafarssissa yhdistyvät päähenkilön taitamattomuus keittiössä ja toisaalta hänen (kenties syyllisyydentunteiden motivoima)

velvollisuudentuntonsa vanhempien tuomien marjojen syömisen suhteen. Päähenkilön kohtuuttomat vaikeudet smoothien äärellä korostavat hahmon epäaikuismaisuutta ja arkisten taitojen puutetta, yksinkertaisesti sanottuna uusavuttomuutta.

Petra Vainio (2020) on tulkinnut päähenkilön itseironiseksi kuvaukseksi sentimentaalista taiteilijasta. Kyseessä on tarkoituksellinen itsehäpäisy, jossa tunnustuskirjallisuuden tapaisesti paljastetaan omat heikot kohdat ja häpeänaiheet. (Vainio 2020, 23, 77.) Näin Turunen asettaa kirjailijahahmonsä sekä koomiseksi että kritiikille alttiiksi (mt. 51), ja kritiikkiä se onkin osakseen saanut. Hahmoa ja tätä kautta myös Turusta on arvosteltu siitä, ettei hän *Sivuhenkilössä* tunnista omaa etuoikeutettua asemaansa isän kukkarosta elelijänä, vaan heittäytyy traagiseksi taiteilijaksi (Akujärvi 2018). Tämän tyypisessä kritiikissä kirjoittajalta tuntuu menneen ohi Turusen satiirinen ote. Itseironia ja traagiseksi heittäytyminen ovat nähdäkseni enemminkin kirjallisia keinoja kuin Saara Turusen henkilökohtaisia ominaisuuksia, joskaan en Turusta tunne enkä voi asiasta olla varma. Kenties hahmo onkin realistinen kuvaus siitä, miten Turunen itse itsensä kokee, tai esikoiskirjailijavuonnaan koki. Jälkeenpäin omaa tuskailua voikin jo katsoa satiiristen lasien läpi.

Laajennankin Vainion analyysia siten, että *Sivuhenkilössä* kuvataan itseironisesti esikoiskirjailijuuutta. Teoksen alussa päähenkilö on iloinen ja ylpeä teoksestaan, ja tätä kautta kenties myös uudesta asemastaan kirjailijana. Esikoiskirjailijana päähenkilö ei vielä ole vakiinnuttanut asemaansa kirjallisuusmaailman toimijana, joten muiden sanat ja erityisesti negatiivinen kritiikki osuvat häneen kipeästi. Ne horjuttavat hänen jo valmiiksi hataraa asemaansa: ”Mietin tekikö arvostelija tämän vahingossa vai tarkoituksella [...]? Hänellähän ei ole mitään menetettävää. [...] Kun taas minulla on pelissä kaikki, koko elämäni.” (S 74) Päähenkilö kokee kirjan niin tiiviiksi osaksi itseään, että sen väheksyminen vaarantaa koko hänen elämänsä – mikä on toki siinä mielessä totta, että huono kritiikki ei siivitä kirjamyntejä ja syö näin kirjailijan toimeentuloa.

Päähenkilö muodostaa kirjaan pakkomielteen, sillä kokee sen niin vahvasti osaksi itseään. Hänen ahdistava ajatuksensa siitä, että ”[m]itä jos kirjani on todellakin niin vähäpätöinen kuin hänen kynäilynsä antoi ymmärtää” (S 74), kohdistuu myös päähenkilöön itseensä taiteilijana. Tulkitsen kriitikon sanojen satuttavan päähenkilöä erityisen kipeästi siksi, että kyse on tosiaan hänen esikoisteoksestaan. Päähenkilö uskoo, että esikoiskirjan myötä ”alkaisi uusi aika, että jollakin tavalla kaikki muuttuisi” (S 23), eli hänen elämänsä muuttuisi

parempaan suuntaan. Kirjaan latautuu paljon odotuksia, jotka petetään kertaheitolla. Tämä tulkinta vahvistuu, jos *Sivuhenkilö* tulkitaan jatkoksi *Rakkaudenhirviön* tarinalle: oman minuuden ja paikan etsimiseen on mennyt koko elämä, joten kun paikka viimein löytyy, pettymys on valtava, kun tuo itselle löytynyt paikka ei olekaan mukava. On melkein pä kuin hän ei olisi tervetullut kirjailijoiden joukkoon.

Myöhemmin, esikoisteoksen voittaessa kirjallisuuspalkinnon ja päähenkilön kohdatessa kriitikon tämän haastattellessa häntä, kritiikki tuntuu asettuvan uusiin mittasuhteisiin:

Tajuan, että kriitikko oli vain töissä. Hän hoiti mitätöntä tehtäväänsä monen tärkeämmän ohessa. Minun kirjani oli hänelle vain pisara meressä, joitakin satoja sivuja tuhansien välissä. [...] Mutta oli miten oli, jollakin tavalla kaikki tuntuu asettuvan toisenlaisiin mittasuhteisiin kuin ennen. (S 199)

Tässä vaiheessa päähenkilö on saanut kritiikkiin ajallista etäisyyttä ja tullut jopa voittaneeksi palkinnon. Lisäksi hän on tavannut kriitikon henkilökohtaisesti, ja kenties nähnyt hänet sanomalehdessä olevan kuvan sijaan ihmisenä. Ehkä päähenkilö ei edes pidä arvostelua niin kammottavana kuin ennen, sillä hän kokee kaiken asettuvan toisenlaisiin mittasuhteisiin kuin aiemmin. Päähenkilö ei vähättele aiempia kokemuksiaan kriitikon epäreiludesta, mutta mahdollisesti havahtuu siihen, että kritiikki on vain yksi mielipide monien joukossa.

## 4.2 Naiskirjailija miesten pelikentällä

*Sivuhenkilössä* päähenkilöä hämmentää ja kismittää se, että hänen esikoisteoksensa lukijat ovat ensisijaisesti kiinnostuneita teoksen todenmukaisuudesta. Jopa kirjaentusiastien iltamassa hän törmää tähän omasta mielestään irrelevanttiin kysymykseen:

Onko kirjasi totta? Siis kertooko se sinun omasta elämästäsi? kysyy joku. Päädyn selittelemään. Päädyn sanomaan, että olen ammentanut kyllä läheltä itseäni, että eihän tämä nyt mistään ulkoavaruudestakaan kerro, mutta että tämä on kuitenkin tarinan muotoon kirjoitettu ja uskon, että tarinat aina jollakin tapaa fiktioivat asioita, niiden eteenpäin kuljettamiseksi täytyy jättää paljon sanomatta ja keksiä jotakin muuta, että asioilla olisi oma tolkkunsa, sillä elämä ei ole tarinaa, elämä on sillä tavalla niin monimutkaista. (S 71)

Kertoessaan romaanistaan päähenkilö määrittelee samalla, mitä hän ajattelee omaelämäkerrallisen fiktion olevan: se on itsen läheltä kirjoittamista, joka kirjoitettaessa väistämättä muuttuu fiktioksi. Elämä muuttuu tarinallistettaessa fiktioksi. Näkemys on

klassisen doubrovskylainen ja ohjaa lukemaan sekä *Rakkaudenhirviötä* että *Sivuhenkilöä* autofiktioina.

Päähenkilön selitys ei kuitenkaan uppoa yleisöön:

Mutta libristi-ihminen ei tyydy vastaukseeni. Hän jää hypistelemään serviättään mielteliään näköisenä. Mitä ihmiset oikein haluavat? Ehkä minun kannattaisi vain sanoa, että kyllä, jokainen sana on suoraan omasta elämästäni poimittu, että mieltikääpä sitä. Olisiko reaktio silloin päinvastainen? Ryhtyisivätkö lukijat epäilemään totuutta, kuten kirjailija Karl Ove Knausgårdin tapauksessa [...]. Mitä väliä on lopulta sillä, mikä osa taideteoksesta on poimittu todellisesta maailmasta, mikä henkiolennoilta ja mikä mielikuvituksesta? Eikö sellaisen tivaaminen ole sama kuin se, että hiillostaisi leipuria kertomaan, montako teelusikallista sokeria taikinassa oli? Onko sillä merkitystä, jos kakku kuitenkin maistuu hyvältä? (S 71–72)

Päähenkilö kokee kysymyksen esittäneen henkilön olevan tyytymätön päähenkilön antamaan vastaukseen, eikä ihme: kysymykseen ”onko kirjasi totta” halutaan vastaukseksi kyllä tai ei, joten päähenkilön selittelevä, suorastaan kirjallisuustieteellinen tai taideteoreettinen vastaus on kysyjälle liian ympäröörä. Kysyjä on halunnut tietää, valitako fiktiivisen vai omaelämäkerrallisen sopimuksen, eikä hän tyydy niiden välimuotoon.

Päähenkilön kokemus vastaa jopa huvittavan paljon 1990-luvun minän kirjoituksiin liittyvää ilmiötä, jossa omaelämäkerrallisten tekstien vastaanotossa suorastaan jumituttiin totuusvastaavuuden selvittämiseen:

Vaikka useat 1990-luvulla minän kirjoituksia julkaisseet kirjailijat pyrkivät kiinnittämään lukijoiden huomion lajin rakenteellisiin konventioihin ja niistä syntyviin totuutta purkaviin piirteisiin, julkisessa vastaanotossa ei näidenkään tekstien yhteydessä tähän kiinnitetty huomiota. Kirjailijoita kutsuttiin erilaisiin kirjallisiin tilaisuuksiin ja medioihin vahvistamaan tekstiensä totuus. Julkisen sanan halu totuuteen näyttää näiden tekstien yhteydessä olevan niin suuri, että kirjailijoiden vastusteluja ei kuunnella. (Rojola 2002, 77.)

Median haluttomuus kuunnella kirjailijan ”vastusteluja” kertoo siitä, kuinka vastaanotossa teosten monitulkintaisuutta, epäselvyyttä tai rajoja rikkovuutta on kenties pidetty vain savuverhona, jonka takaa totuus olisi kuitenkin ongittavissa esiin. Näin teosten kaunokirjalliset erityispiirteet näyttäytyvät sivuseikkoina, joita ei kannata kirjailijoiden pyrkimyksistä huolimatta huomioida.

Päähenkilö nostaa lainauksessa esiin Knausgårdin ja tämän teosten saaman vastaanoton, joka on ikään kuin käännteinen hänen esikoisensa vastaanottoon nähden: päähenkilön teoksen fiktiivisyyttä ei sulateta helpolla ja Knausgårdin teosten totuudenmukaisuutta



epäilläään. Tilanne käy hyvin yksin aiemmin esittelemäni Philippe Lejeunen huomion kanssa. Lejeunen mukaan lukijat toimivat välillä salapoliisimaisesti selvittäessään luku-sopimusten paikkansapitävyyttä, ja tämän takia he kiinnittävät fiktioteoksissa huomiota niiden mahdollisesti todenperäisiin kohtiin ja elämäkerroissa niiden mahdollisiin fiktiivisiin tai valheellisiin kohtiin. Näin lukijat testaavat, kuinka pitävä valittu lukusopimus on. (Lejeune 1989, 14.) Libristi-ihminen pyrkii kysymyksellään juuri tähän. Kysymyksestä päätellen hän on sopimuksesta epävarma ja haluaisikin itse kirjailijalta tyhjentävän vastauksen, jonka kautta ”oikea” sopimus selviäisi. Ehkä hän kyllä- tai ei-vastauksesta olisi-kin Behrendtin kaksoissopimuksen teorian mukaisesti vaihtanut lukusopimusta saatuaan teoksesta uutta tietoa. Nyt näin ei käynyt, vaan kysyjä jäi tyytymättömäksi.

Knausgårdin nimen esiintyminen *Sivuhenkilössä* liittyy teoksen osaksi autofiktiosta käytyä kirjallisuuskeskustelua. Nimi nousee esiin kohdassa, jossa puhutaan totuudesta ja teosten vastaanotosta. Nämä asiat ovat mietityttäneet yleisöä niin Turusen kuin Knausgårdinkin kohdalla, joskin eri tavalla ja eri syistä, sillä heidän autofiktionsa ovat hyvin erilaisia. Knausgård on korostanut, että hän on *Taisteluni*-romaanissaan pyrkinyt kertomaan asiat täsmälleen kuten ne tapahtuivat (esim. Itkonen 2012). Voidaankin aiheellisesti kysyä, onko tällöin edes kyse autofiktiosta, vai suoranaisestä omaelämäkerrasta. Autofiktioksi teos on kuitenkin määritelty, eikä asiasta taida oikein päästä yli eikä ympäri. Se on sementoitunut osaksi nykypäivän autofiktiokeskustelua ja vaikuttaa siihen, millainen odotushorisontti lajiin liittyy.

Knausgård kertoo *Taisteluni*-teoksen kummunneen tarpeesta purkaa silloiseen elämäntilanteeseensa ja menneisyyteensä liittyvää ahdistusta. Teos oli jollain tapaa pakko kirjoittaa. Se herätti valtavasti huomiota äärimmäisen avoimuutensa ja yksityiskohtaisuutensa, rehellisyytensä vuoksi. (Itkonen 2012.) Knausgårdista poiketen Turunen on korostanut, ettei ole pyrkinyt romaaneissaan kertomaan asioita täsmälleen kuten ne tosielämässä tapahtuivat (ks. mm. Nordin 2018). Hän kertoo käyttäneensä elämänsä materiaalina, mutta on aivan tietoisesti muokannut sitä tarinamuotoon. Turusen romaaneilla on siis selvä omaelämäkerrallinen pohja, mutta selvästi lievemmin kuin Knausgårdilla.

*Sivuhenkilön* päähenkilöstä kuitenkin tuntuu, että hänen esikoisteostaan vähätellään juuri sen henkilökohtaisuuden vuoksi. Tämä käy ilmi esimerkiksi seuraavassa kirjamesuhaastattelussa:

Haastattelija sanoo vielä, että kirjani on tyypillinen esikoisromaani, koska käsittelen siinä henkilökohtaisia aiheita, ja että vasta toisissa romaaneissaan kirjailijat pääsevät yli henkilökohtaisuudesta ja tajuavat nousta tärkeiden asioiden äärelle. Minä haluaisin sanoa jotakin, vain jonkin pienen ja yksinkertaisen lauseen, joka osoittaisi, etten ole haastattelijan kanssa samaa mieltä. Uskon, että taideteoksissa oikeastaan vain henkilökohtaisella on merkitystä. (S 176)

Haastattelijan mielestä henkilökohtaisista asioista tulisi päästä laatukirjallisuuden tuottamiseksi yli. Päähenkilö on kuitenkin eri mieltä ja ajattelee juuri henkilökohtaisen olevan merkityksellistä. Taustalta kuultaa feministien tunnuslause ”henkilökohtainen on poliittista”. Hän vierastaa ajatusta siitä, että henkilökohtaisuus pitäisi jotenkin minimoida tai piilottaa. Päähenkilön mielestä fiktio tarjoaa vain ”helpottavan kerroksen” oman elämän käsittelylle (S 153). *Sivuhenkilössä* Turunen on toiminut täysin päinvastoin kuin haastattelija neuvoo: henkilökohtaisuudesta luopumisen sijaan Turunen on entisestään korostanut sitä, ja näin päässyt lähemmäs *Sivuhenkilön* päähenkilön näkemystä siitä, että ainoastaan henkilökohtaisella on merkitystä.

Päähenkilö pohdiskelee suhdettaan fiktion ja toteaa, että hänellä on ongelma sen kanssa:

Haluaisin kirjoittaa tarinan, mutta en voi. / Se johtuu siitä, / että minulla on jokin ongelma fiktion kanssa. / Ongelma on se, etten voi keksiä roolihahmoa / ja antaa sille nimeksi Miia tai Roni. / Tuollaisia nimiä roolihahmoille joskus annetaan. / Mutta minä en voi. / Tuntuu, että valehtelisin ja tulee huono olo. / Siksi en tee sellaista. / Siksi joudun kirjoittamaan tätä listaa siitä, / mitä todella ajattelen. / Mutta samalla minusta tuntuu, ettei tällaista saisi tehdä, / että täytyisi kirjoittaa jostain erityisemmästä, / vaikkapa avaruudesta tai villistä lännestä. / Täytyisi vaihtaa paikkojen nimet / ja kaikki muutkin tunnistettavat ainekset / ja sijoittaa ne sitten linnunrataa kiertävään rakettiin, / tai saluunaan, jossa on heiluriovet. / Mutta minua väsyttää sellainen. / Mieluummin olen kirjoittamatta. (S 131)

Päähenkilön näkemys tuntuu ristiriitaiselta verrattuna Turusen kannanottoihin hänen romaaniensa fiktiivisyydestä. Miksi hän väittää kirjoittavansa fiktiota, mutta laittaakin romaanihenkilönsä sanomaan päinvastaista?

Kohdan voi tulkita niin, että päähenkilöllä on varsin rajoittunut käsitys fiktiosta. Hänelle se on sitä, että olisi kirjoitettava villistä lännestä tai avaruudesta, eli jostain mikä ei liity häneen itseensä. Vasta silloin yleisö mieltäisi sen fiktioksi. Päähenkilö on huomannut, että itseä läheltä kirjoittaminen on johtanut teoksen tulkittamiseen totena, joten hän viyllä olevassa katkelmassa ei-omaelämäkerrallisuuden äärimmilleen puhumalla avaruudesta ja heiluriovista. Ehkä ne kiinnostaisivat yleisöä enemmän kuin kertomus nuoren naisen elämästä.

Kuten edellä esitin, naisen kirjoittama autofiktiivinen teos on tietyllä tapaa feministinen teko, sillä sen avulla naistaiteilijuus saa näkyvyyttä vielä jokseenkin miehisessä kirjallisuusmaailmassa – miehisessä eritoten siinä mielessä, ettei naisten elämää välttämättä ole pidetty arvokkaana kirjoittamisen aiheena. Tästä on osoituksena esimerkiksi se, etteivät naisten autobiografiat ole jääneet samalla tavalla historian sivuille kuin miesten kertomukset (Kosonen 1995, 1). Myös Petra Vainion mukaan (2020, 4) taiteilijoiden omaelämäkerralliset elämäkuvaukset ovat perinteisesti olleet miehistä kirjallisuutta. Hänen mukaansa ”[k]yse on myös siitä, kuka saa kirjoittaa yksityiskohtaisesti ja jopa pitkäväteisesti omasta elämästään, johon ei kuulu suuria sankaruuden hetkiä tai merkittävää kehitystä” (mt. 4). Vainio argumentoikin gradussaan, että Turusen omaelämäkerrallisen teosten vastaanottoon on vaikuttanut merkittävästi juuri kirjailijan sukupuoli naisena, ja toisaalta joidenkin arvostelijoiden sukupuoli miehenä.

Myös Joosua Lehtinen havainnoi Rachel Sykesiin (2017, 151–162) nojaten, että anglo-amerikkalaisessa maailmassa autofiktioon liittyy sukupuolten epätasa-arvoa. Omaelämäkerrallisesti kirjoittavia naisia on syytetty oman navan tuijottamisesta, itseriittoaudesta ja liiallisesta avoimuudesta, kun taas miehiä, etunenässä Knausgårdia, ylistetään samoista asioista. Kyseessä on patriarkaattiin liittyvä kaksoisstandardi. (Lehtinen 2020, 53–54.) Vaikuttaa siis siltä, että yleisön mielipide omaelämäkerrallisesta kirjoittamisesta, sen merkittävydestä, nautittavuudesta ja vaikuttavuudesta vaihtelee kirjoittajan sukupuolen mukaan.

Tilanne ei ole näin vain Yhdysvalloissa, vaan samantyyppistä ajattelua on myös koti-Suomessa. Kirjailija Tommi Melender kirjoittaa Antiaikalainen-blogissaan, että hänen tuttavapiirissään on toisinaan noussut esiin kysymys ”entä jos Knausgård olisi nainen?”: ”Moni heistä [Melenderin tuttavista] on sitä mieltä, että jos nainen kirjoittaisi yhtä pitkästi ja perusteellisesti perhesuhteistaan ja arkisista huolistaan, häntä ei otettaisi vakavasti. Puhumattakaan, että hänet nostettaisiin kertomakirjallisuuden uudistajaksi.” (Melender 2017.)

Kärjistetysti voisi sanoa, että patriarkaatti määrää, kenen napa kiinnostaa. Se antaa ohje-  
nuoran myös siihen, tuleeko omaan napaan tuijottelu tulkita jaloksi maailmaa ja muilta ihmisiä kohti kurrottamiseksi vai joksikin paljon arkisemmaksi. Knausgårdin muun muassa pyykinpesua ja lapsiperhearjen murheita, mutta myös häpeän syövereissä kieriskelyä käsittelevästä autofiktiosta Juha Itkonen muotoileekin runollisesti, että ”[t]uijottaessaan

omaan napaansa kirjailija kurottaa samalla kohti” (Itkonen 2012). Itseen käpertyminen ja arkisuus ei siis jää vain itsekeskeiseksi projektiksi, vaan sillä halutaan kommunikoida jotain tärkeää koko maailmalle – tämä on mitä ilmeisimmin onnistunut, sillä Knausgård kertoo saavansa jatkuvasti lukijakirjeitä, joissa ihmiset kertovat Knausgårdin romaanien muuttaneen heidän elämänsä (Itkonen 2012). *Rakkaudenhirviön* paljon puhuttu arvostelu taas ei anna ymmärtää, että omaan napaan tuijottamisessa olisi jotain erityisen jaloa: ”Hauska esikoisromaani tavattoman tylsästä aiheesta, omasta kasvamisesta – Menestynyt teatterintekijä kaivelee omaa napaansa, riemukkaasti” (Majander 26.4.2015). Naisen kasvu on siis lähtökohtaisesti tylsä aihe, mutta voipa siitä sentään kirjoittaa hauskaasti. Arvostelu ei vihjaa, että Turusen napa olisi erityisen kiinnostava. Siitä ei synny vaikutelmaa siitä, että henkilökohtainen olisi poliittista, tai edes merkityksellistä. Joitakuita Turusen napa tai *Rakkaudenhirviö* kuitenkin kiinnosti, tuskinpa sitä muuten olisi palkittu.

*Rakkaudenhirviöstä* ja sen saamasta vastaanotosta puhuttaessa ei saa unohtaa, että teos tosiaanakin voitti *Helsingin Sanomien* kirjallisuuspalkinnon. Teoksen kirjalliset ansiot eivät jääneet palkintoraadilta huomaamatta ja tunnustamatta, vaikka teoksen vastaanotto kenties olikin paikoin kylmännihkeä. *Sivuhenkilössä* päähenkilön esikoisromaanin palkitseminen esitetään täytenä yllätyksenä. Suurimman osan teoksesta päähenkilö on harmissaan siitä, että häntä ja hänen teostaan ymmärretään väärin, kukaan ei kysy oikeita kysymyksiä tai oikeastaan ketään ei tunnu edes kiinnostavan. Palkinto tulee kuin tyhjästä.

Todellisuudessa Saara Turunen on välttämättä tiennyt olevansa ehdokkaana. Ensinnäkin kisaan on pitänyt hakeutua, eikä Turunen varmastikaan ole ollut siinä ilman omaa haluaan. Hän on valikoitunut kärkeen satojen ehdokkaiden joukosta. Häntä ja muita ehdokkaita on haastateltu kilvan tiimoilta, hän on saanut sijoittaa itsensä suomalaisen kirjallisuuden kentälle – Turunen kertoo kulkevänsä Minna Canthin ja Eeva-Liisa Mannerin jalanjäljissä (Majander 25.10.2015) – ja epäilemättä jännittää kisan tulosta viikkokausia. Voitto ei ole tullut tyhjästä eikä ilman kirjailijan omaa osallistumista asiaan.

Päähenkilö siis väittää palkinnon tulleen täytenä yllätyksenä, kun taas todellinen Saara Turunen on ollut täysin tietoinen mahdollisuudestaan voittaa palkinto. Tämä on osa romaanin autofiktiivisyyttä. Päähenkilön kokemuksella palkinnon yllättävyydestä luodaan veitsenterävä raja, jonka toisella puolella on teoksen laimea vastaanotto ja toisella puolella teoksen suitsuttaminen. Itse teos ei ole muuttunut, mutta yleisön suhtautuminen on. Tilanteen äkkinäisellä muuttumisella korostetaan sitä, miten teosten arvostus on monella

tapaa riippuvaista niiden saamista meriiteistä, ja toisaalta sitä, miten ohjailtavissa yleisön kiinnostus on. Voitto takaa teokselle ja päähenkilölle itselleen huomiota, josta hän on aiemmin jäänyt paitsi. Jättämällä kilpailuun osallistuminen mainitsematta ja kärjistämällä palkinnon saannin yllättävyyttä korostetaan siis teoksen sanomaa siitä, että useimmiten teoksen ”hyvyys” ei määriy teoksesta itsestään käsin, vaan ympäristöstä. Näin *Sivuhenkilö* kritisoi sitä kirjallista ympäristöä, mihin se itse on ilmestynyt.

Päähenkilö kokee, että kritiikin jälkeen ”oikea” tulkinta hänen teoksestaan sementoituu. Hänen mielestään HS:n kritiikin jälkeen muut arvostelut heijastelevat sitä tavalla tai toisella, siitä tulee myöhempien kritiikkien lähtökohta: ”[...] kaikki vaikuttaa jollakin tavalla tuon aikaisemman arvion lävitse suodatetulta. Myönteisiäkin kirjoituksia leimaavat anteeksipyytelevät lauserakenteet. Aiheen epäkiinnostavuudesta huolimatta kirja kykenee kuitenkin...” (S 78). Päähenkilön kokemuksessa arvioista tulee lukijoiden näkökulmasta totuus, johon oma arvio on sovitettava.

Päähenkilön ajatuksista hahmottuu kritiikki lukijoita kohtaan. Lukijoiden tulisi uskaltaa sanoa oma mielipide eikä vain heijastella sanomalehdissä julkaistuja kritiikkejä. Näin kritisoidaan myös lukijoiden kykyä lukea itsenäisesti. Voidaan ajatella, että lukijat ovat sillä tavalla auktoriteettiorientoituneita, että kiinnittyvät ylhäältä päin tarjottuun tulkintaan. Mieleen tulevat Saresman, Eskelisen ja Uschanovin huomiot siitä, että suomalaiset lukijat eivät ole vahvuusalueellaan itsenäisten tulkintojen tekemisessä, vaan tukeutuvat auktoriteetteihin ja ”helpoimpaan” tulkintaan.

Kun HS tai ”maamme huomattavin sanomalehti” myöhemmin palkitseekin teoksen huomattavalla kirjallisuuspalkinnolla, muuttuu päähenkilön mukaan yleinen mielipide kertaheitolla. Malliesimerkkinä tästä mielenmuutoksesta on päähenkilön äidin kaveri, joka on aiemmin paheksunut esikoisteosta ja tämän kirjoittajaa, mutta on muuttanut mieltään välittömästi kirjan saatua palkinnon: ”Myös ystävättäreltä on tullut tekstiviesti. Nähtyään lehtiartikkelin voitostani ystävätär on ilmeisesti muuttanut mielipidettään ja sen jälkeen äidinkin on ollut helpompi iloita.” (S 205) Päähenkilöstä ”tuntuu kuin palkinto olisi leimannut kirjani kelvollisemmaksi kuin se sitä ennen oli” (S 206). Hän lukee teoksen palkitsemisen jälkeen ilmestyneitä blogitekstejä ja huomaa, että niiden sävy on muuttunut:

Anteeksipyytelevät lauserakenteet ovat kadonneet. Kirjassa on alettu nähdä uudenlaisia asioita ja teksteissä käytetään sellaisia ilmauksia kuin ansiokas, vahva ja omalaatuinen. Olen tietenkin tyytyväinen, mutta iloni sekaan on

sotkeutunut jotakin karvasta. Olisin mielelläni lukenut nuo lauseet jo ennen kuin valtaapitävät olivat puhuneet. (S 208)

Päähenkilö siis kokee *Helsingin Sanomien* vaikuttavan sekä hyvässä että pahassa lukijoiden mielipiteisiin. Lehdessä esitetty näkemys teoksesta nousee totuuden asemaan ja kaikki muut tahot lähinnä kaiuttavat tätä totuutta ja pyytelevät anteeksi, mikäli ovat jostain eri mieltä. Kaikki ovat myös heti valmiita muuttamaan mieltään, jos HS siihen ohjaa.

Se, kuinka paljon tällä on tekemistä totuuden kanssa, ei ole *Sivuhenkilössä* oleellista, sillä keskiössä on kirjailijahahmon kokemus siitä, miten hänen teostensa vastaanotto muodostuu. Pohjalla on epäilemättä Turusen oma kokemus, jonka liioittelulla ja kärjistämällä kritisoidaan kirjallisuusmaailmaa ja havahdutetaan lukijaa huomaamaan auktoriteettien vaikutus käsityksiimme siitä, mitä on hyvä kirjallisuus.

Päähenkilön nousua kirjallisuusmaailman arvoasteikolla kuvataan eläinvertauksella. Päähenkilö kuvittelee palkinnon voitettuaan olevansa kuin luontodokumentissa näkemänsä eksoottinen apina, joka on päässyt parhaimmalle paikalle kuumen lähteen keskelle:

Unessa muutun apinaksi [...]. Jostain syystä olen päässyt lähteen keskelle, pörhistän turkkiani, katselen reunoilla värjötteleviä tovereitani ja nauran kammottavaa naurua niin, että punaiset ikeneni ja keltaiset hampaani välkkyvät. Herään hiestä märkänä ja kurkussa kuristava tunne. (S 195)

Unessa kirjallisuuden kenttä rinnastuu lähteeseen ja apinat kirjailijoihin. Päähenkilö on onnistunut, hän on saanut tunnustusta ja päässyt paraatipaikalle lähteen keskelle ja voi sieltä nauraa epäonnistuneille kollegoilleen.

Apinauni on painajainen, sillä päähenkilö kuvaa heräävänsä hiestä märkänä. Tulkintani on, että päähenkilö ei pidä kirjallisuuden kentän taistelukenttämäisyydestä, jossa jotkut ovat voittajia ja jotkut häviäjiä – varsinkaan, kun voittajat määrittelee esimerkiksi ”maamme huomattavin sanomalehti”. Päähenkilön teos on pysynyt samana, mutta muiden mielipiteiden muuttuessa hänen asemansa paranee. Tämä kuvastaa menestyksen arvaamattomuutta ja tietynlaista keinotekoisuutta. Kukaan ei pysty absoluuttisesti määrittelemään, onko jokin teos hyvä vai huono, joten lähteen keskelle pääseminen on melkein pä sattumanvaraista.

Menestyksen sattumanvaraisuutta kuvaa *Sivuhenkilössä* kohta, jossa päähenkilö kertoo Ecce Mono -tapauksesta, jossa espanjalainen eläkeläisnainen Cecilia restauroi omin päiden Jeesusta esittävän kirkkomaalauksen. Lopputulos oli kaamea ja naista syyteltiin, mutta tilanne kääntyikin yllättäen ylösalaisin teoksen noustessa netti-ilmiöksi ja turistien

alkaessa virrata kylään teosta katsomaan. Äkkiä Ceciliasta tulee julkkis ja pian hänellä on niin oma taidenäyttely kuin viinimerkkikin. ”Minähän sanoin, että osaan maalata” (S 117), Cecilia sanoo. Kohtauksessa irvailaan sille, miten Cecilian ”teos” itsessään ei ole muuttunut yhtään aiempaa paremmaksi, vaan ihmisten asenteet ovat rahavirtojen ja kuuluisuuden ansiosta muuttuneet. Olennaista ei ole itse teos, vaan sen mukanaan tuoma huomio.

*Sivuhenkilössä* ”maamme huomattavimman sanomalehden” ja sen kritiikin avulla kiinnitetään lukijan huomio siihen, millainen valta medialla on kirjallisuuskeskustelussa. *Helsingin Sanomat* on Suomen suurin ja laadukkaimpana pidetty lehti, joten lukijat antavat siellä esitetyille näkemyksille painoarvoa. Jo se, että jokin teos edes mainitaan *Helsingin sanomissa*, voi olla kirjalle ja kirjailijalle jättipotti – usein huomaakin, että Helmet-kirjastojen lainatuimpien kirjojen joukossa on juuri niitä teoksia, jotka on hiljattain nostettu *Helsingin Sanomissa* esiin. *Sivuhenkilössä* näytetään lehdistön vallan kääntöpuoli. Kriittillä ja sen jälkivaikutuksilla on valtava vaikutus itse kirjailijan elämään, ja päähenkilöstä tuntuu, ettei kriitikko laisinkaan tiedosta kriitikkinsä vaikutuksia ja valtansa mittasuhteita.

Kuten edellä on tullut ilmi, *Sivuhenkilö* herätti huomiota ja kohua mediassa. Esimerkiksi itselleni kriittikkoon liittyvä kohu oli ensikosketus sekä *Rakkaudenhirviöön* että *Sivuhenkilöön* ja ensimmäinen muistoni Saara Turuseen liittyen. Kohu on siis voinut monille muillekin lukijoille olla tie Turusen teosten äärelle. Tieto kohusta on myös saanut jotkut lukijat kiinnostumaan siitä, mistä Turusen ja kriitikon välisessä kalabaliikissa oli kyse. Tällöin ei välttämättä tyydytä yksin *Sivuhenkilöön*, vaan teosta aletaan tulkita sen paratekstien valossa. Eräs *Sivuhenkilön* lukija on hankkinut Digi-Hesarin ihan vain päästäkseen lukemaan *Rakkaudenhirviön* HS-arvostelun: ”Elikkä - nyt tuli minullekin harrastus maksamaan, kun piti päästä lukemaan, mitä ihmettä se Majander oikein kirjoittikaan, kun kirjailija noin mielensä pahoitti” (Mentula 9.4.2018). Arvosteluun perehtymällä lukija tavallaan täydentää *Sivuhenkilöä* rakentamalla linkkiä romaanin tapahtumien ja todellisten tapahtumien välille.

Koska kohu linkittää Turusen ja Majanderin tiivistii *Sivuhenkilöön*, on se voinut värittää *Sivuhenkilöstä* tehtävää tulkintaa mahdollisesti hyvinkin omaelämäkerralliseen suuntaan. Jo ennen *Sivuhenkilön* lukemista lukija on saattanut omaksua käsityksen, jonka mukaan teos käsittelee ensisijaisesti päähenkilön ja kriitikon välistä ristiriitaa, joka oikeastaan on

vain pieni osa koko romaania. Tieto kohun ja teoksen välisestä yhteydestä on herättänyt ajatuksia:

Kun olin kirjoittamassa bloggaustani kävin lukemassa tuon Majanderin kritiikin. En minäkään nähnyt sitä tyystin teilaavana. Toki sanoi alussa että *Rakkaudenhirviö* on tylsä ja tasapaksu, mutta oikeastaan koko loppupuolen kehu. Ymmärrän toki että esikoiskirjailija on herkillä; Turunen tarttui vaan siihen tylsään ja tasapaksuun. En tiedä, paljon melua tyhjästä? (”riitta k” 9.4.2021 Mentulan blogissa.)

Kirjoittaja vaikuttaisi ajattelevan, että Turunen on ylireagoinut Majanderin arvosteluun, sillä ”riitta k” itse on tulkinut arvostelun lähinnä kehuiksi. *Sivuhenkilössä* olisi siis ”paljon melua tyhjästä”, kun arvostelu ei kerran ollutkaan niin latistava kuin millaisena päähenkilö sen kuvaa.

Arvosteluun ja kritikkoon liittyvässä kohussa on *Sivuhenkilön* tulkinnan kannalta haitallista se, että kohu ohjaa kenties turhankin paljon teoksen tulkintaa. Kuten sanottu, teos ei enimmäkseen edes käsittele kritikkkoa ja kritiikkiä, vaan kaikenlaista vauvajuhlista miesten metsästysretkiin ja kirjallisuuskanooneista marjojen säilömiseen. Mikäli kohu otetaan tulkinnan lähtökohdaksi, voi jäädä huomaamatta, miten *Sivuhenkilössä* negatiivinen kritiikki liitetään osaksi laajempaa tarinan kaarta, jonka alkupiste on paljon kauempana kuin siinä hetkessä, kun päähenkilö ensi kertaa lukee teoksensa kritiikin. Lopulta olennaisinta ei olekaan päähenkilön reaktio kritiikkiin, vaan kaikki sitä edeltävä ja sen jälkeen tuleva. Koko teoksen tematiikka ei pelkisty kritiikkiin, vaan kritiikki on osa suurempaa kokonaisuutta.

Kohu on epäilemättä siivittänyt *Sivuhenkilön* menestystä samaan tapaan kuin Knausgårdin kohdalla koettu kirjallisuuskandaali. Juha Itkosen haastattelussa Knausgård kertoo kohun tulleen itselleen yllätyksenä mutta, että ”[t]ietysti riita lisäsi kirjan myyntiä, tällaista ilmiötä ei mitenkään olisi syntynyt ilman sitä. Ihmiset halusivat nähdä, mikä ihmeessä voi olla niin kiinnostavaa.” (Itkonen 2012.) Kohu oli siis omiaan edistämään teosten tunnettuutta ja myyntiä. Tulkinnanvaraiseksi jää, onko kohun nostattaminen ollut Turuselta tietoinen teko – tuskin hän ainakaan on olettanut, etteikö Majanderia vedettäisi mukaan *Sivuhenkilöstä* käytävään keskusteluun. Kyseessä saattaa olla myös tiedostettu riski siitä, että teoksen tulkinnassa voi korostua omaelämäkerrallisuus sen muun sisällön kustannuksella, mutta kirjailija on ottanut tämän riskin kaikesta huolimatta.

Kritikko-jupakan kautta *Sivuhenkilössä* nousee esille puoli, josta autofiktiota on kritisoitu. Päivi Koiviston mukaan ”[m]aailmalla autofiktioita kohtaan on esitetty syytöksiä



niiden epäeettisyydestä, niiden nähdään peittelevän näennäisen fiktiivisyytensä taakse kostoiskuja todellisille ihmisille” (Koivisto 2011, 264). Tämä tuo mieleen Gérard Genetten käsityksen, jossa autofiktiot ovat vain vääristeltyjä ja peiteltyjä omaelämäkertoja, jotka on nimetty fiktioksi oikeustoimien pelossa. (Genette 1993: 77, teoksessa Marttinen 2015, 71). Epäeettistä tällaisissa (oletetuissa ja joskus todellisissa) kostoiskuissa olisi nähdäkseni se, että kirjailija käyttää valtaansa esittämällä ja määrittelemällä toisen ihmisen omien intressiensä mukaan.

*Sivuhenkilössä* on tiettyä kostoiskumaisuutta. Majanderista annetaan kuva kalkkiksena, joka pitää suuria historiallisia aiheita omaelämäkerrallisuutta arvokkaampana ja joka ei siksi pidä päähenkilön teosta oikeana kirjallisuutena. ”Kirjailijat kirjoittavat liikaa oman elämänsä asioista [...]. Missä ovat suuret ja historialliset aiheet?” (S 122), kriitikko kirjoittaa. Kostoiskutulkinta olisi kuitenkin yksisilmäinen, sillä vaikka kriitikko onkin tietyllä tapaa *Sivuhenkilön* ”pahis”, ei hän jää sellaiseksi. Kuten edellä tulkitsin, teoksen loppupuolella päähenkilö alkaa nähdä kriitikon ja kritiikin uusin silmin ja ne asettuvat erilaisiin mittasuhteisiin. Kriitikko ei sittenkään ole niin paha. Kriitikki muodostuu *Sivuhenkilössä* vain yhdeksi osoitukseksi siitä, miten kirjallisuusmaailman on yhä miesten pelikenttä<sup>17</sup>, jossa naisten kirjoittamia kirjoja ei aina pidetä edes oikeana kirjallisuutena. Kriitikki ja kriitikko eivät ole teoksen keskiössä, vaan ne patriarkaaliset voimat, jotka kirjallisuusmaailmassa jylläävät. Vaikkei niin eksplisiittisesti sanota, niin tavallaan kriitikko saa anteeksi.

*Sivuhenkilössä* Saara Turunen käyttää omaa kokemustaan esikoisromaaninsa vastaanotosta luodakseen teoksen, jonka tarkoituksena on kiinnittää lukijan huomio kirjallisuusmaailman patriarkaalisuuteen ja sen eriarvoistavaan vaikutukseen. Hän liittää oman kokemuksensa osaksi laajempaa kontekstia, mikä ohjaa tulkitsemaan, ettei *Sivuhenkilössä* suinkaan ole kyse vain hänen teoksensa saamasta huolimattomasta arviosta, vaan siitä, millaisesta kulttuurista tuo arvio kumpuaa. Samalla teos pyrkii muuttamaan tuota kulttuuria sisältä päin. Teos osoittaa, millä tavalla henkilökohtainen on kirjallisuusmaailmasakin poliittista, ja millainen voima henkilökohtaisuudella voi olla.

---

<sup>17</sup> Tai jopa taistelukenttä, jossa naisista ei ole vastusta miehille, Knausgårdin sanoin ”no competition”. Tommi Melender kirjoittaa aiheesta Siri Hustvedtiin ja Knausgårdiin viitaten blogikirjoituksessaan ”Entä jos Knausgård olisi nainen?": <https://blogit.apu.fi/antiaikalainen/enta-jos-knausgard-olisi-nainen/>.

### 4.3 Metafiktio – huomio tekstiin ja kirjoittamiseen

*Sivuhenkilössä* päähenkilöstä on tullut kirjailija. Hän on julkaissut esikoisteoksensa, liikkuu kirjallisuusmaailmassa, pohtii kirjoittamista ja lukemista, kritiikkejä ja kirjallisuusmaailman valtapelejä. Hän tekee elämästään muistiinpanoja ja listoja, hän kirjoittaa kirjoittamisesta vaikkei kunniallisen kirjailijan kuulemma niin pitäisi tehdä. Näin ollen kirjoittaminen ja kirjailijuus ovat olennainen osa *Sivuhenkilöä*. Ne saavat lukijan tietoisiksi romaaneista kirjailijan kirjoittamana tekstinä, jolloin huomio kiinnittyy itse tekstiin: miten, mistä ja miksi se on kirjoitettu?

Metafiktiolla tarkoitetaan tekstin tietoisuutta luonteestaan fiktiona. Se on tekstiä, joka tavalla tai toisella kiinnittää itseensä huomiota tekstinä. Metafiktio on postmodernissa kirjallisuudessa yleistä, ja metafiktiota onkin tutkittu ja teoretisoitu runsaasti 1980-luvulta eteenpäin. Tunnettuja metafiktion teoretisoijia ovat Patricia Waugh ja Linda Hutcheon, joiden teorioihin melkein kaikki nykyinen metafiktion tutkimus nojaa (Hallila 2006, 114). Hutcheon määrittelee metafiktion fiktioksi fiktiosta. Se on fiktiota, joka kommentoi omaa kielellisyyttään ja kerronnallisuuttaan. (Hutcheon 1980, 1.) Waugh'n määritelmässä metafiktio on fiktiota, joka itsetietoisesti ja systemaattisesti kiinnittää lukijan huomion tekstin luonteeseen artefaktina. Tarkoituksena on esittää kysymyksiä fiktion ja todellisuuden suhteesta. (Waugh 1984, 2.) Suomessa metafiktiota on tutkinut laajasti Mika Hallila väitöskirjassaan *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus* (2006).

Sekä metafiktio että autofiktio ovat olennainen osa postmodernia kirjallisuutta. Kirjallisuuden lajeina tai kirjallisina keinoina ne ovat erilaisia, mutta ne tuntuisivat olevan kiinnostuneita samasta asiasta, eli todellisuudesta ja sen tekstuaalisesta esittämisestä. Itsetään tietoisena fiktiona metafiktio pystyy kiinnittämään lukijan huomion siihen, miten todellisuus konstruoidaan romaanissa sen sijaan, että romaanin todellisuus pyrittäisiin esittämään mimeettisenä tai ontologisesti totena. Metafiktiossa keskeistä onkin fiktiivisyyteen kohdistuva refleksiivisyys ja fiktion keinotekoisuutta korostavat piirteet (Hallila 2006, 14.) Metafiktio suhtautuu erityisen kriittisesti realismiin, jossa kirjailija uskoo ja uskottelee kuvaavansa todellisuutta juuri sellaisena kuin se on. Metafiktiossa yleensä kielletään realistisen kertomuksen mahdollisuus kuvata todellisuutta todenmukaisesti ja pyritään paljastamaan kielellisesti luodun todellisuusillusion keinotekoisuus (Hallila 2006, 93, 96). Näin ollen metafiktio ei pyri kuvaamaan todellisuutta, vaan fiktiota itseään.

Autofiktio kohdalla ei voida yhtä selkeästi sanoa, mitä se pyrkii kuvaamaan. Autofiktio saattaa olla haudanvakavaa itsetutkiskelua, jossa syvennyttään traumaattisiin kokemuksiin ja pyritään sanallistamaan ne, toisaalta autofiktio voi olla tekstuaalista ilottelua, jossa kirjailija viskaa itsensä mitä kummallisimpiin ja epäuskottavimpiin seikkailuihin. Kuitenkin voidaan sanoa, että autofiktio kiinnostuksen kohteena on yleensä kirjailija ja hänen elämänsä. Näin autofiktio luo linkkiä metafiktion suuntaan, sillä kirjailijuuden ja kirjoittamisen ollessa romaanien keskiössä tulee niihin mukaan myös metafiktiivisiä elementtejä, kirjoittamisesta kun kerran on puhe. Nähdäkseni metafiktiolla on *Sivuhenkilössä* kahtalainen tehtävä. Metafiktio toisaalta rikkoo todellisuusilluusiota, mutta toisaalta se myös hieman paradoksaalisesti vahvistaa sitä.

Tämän paradoksin tarkasteluun sopii *Sivuhenkilön* kohta, jossa päähenkilö kirjoittaa listan: ”Istun pöytäni ääressä. Kirjoitan listan siitä, mitä juuri nyt ajattelen. Yritän olla rehellinen, vaikka se ei olekaan helppoa.” (S 127) Päähenkilö listaa asioita elämäntilanteestaan, taidoistaan ja taitamattomuudestaan, yksinäisyydestään, kulmakarvojenraastamisongelmastaan ja suhteestaan fiktion. Välissä hän syö kaksi kirpeää ja kylmää nektariinia, jotka vihlovat hänen hampaitaan. Lukijan mieleen piirtyy kuva kirjoituspöytänsä ääressä istuvasta kirjailijasta, joka paraikaa kirjoittaa tekstiä, jota lukija lukee.

Lista tuottaa vaikutelman välittömyydestä. Lause ”[k]irjoitan listan siitä, mitä juuri nyt ajattelen”, saa lukijan tuntemaan, että hän lukee juuri sitä samaista listaa, jonka päähenkilö on tuona kyseisenä ajan hetkenä kirjoittanut. Välittömyyden vaikutelmaa lisää listan tietynlainen jäsentymättömyys, se on vain lista mieleen tulevista asioista, pienistä ja isoista. Ajatuksia ei ole suodatettu tai muokattu, vaan ne listataan paperille sitä mukaa kuin ne tulevat mieleen. Nektariinin syömiseen liittyvät fyysisten tuntemusten kuvailut lisäävät vaikutelmaa siitä, että nektariinia syödään juuri nyt.

Paradoksi syntyy siitä, ettei päähenkilö tietenkään syö nektariinia juuri samalla hetkellä, kun hän kirjoittaa sen syömisestä. Hän syö nektariinin ja kirjoittaa siitä sen jälkeen. Samaan tapaan kyseenalaistuu koko listan välittömyys, sen näennäinen autenttisuus. Lukijalla ei ole tietoa siitä, onko kirjailija tosiaan jonain päivänä istahtanut alas ja kirjoittanut tuon kyseisen listan sellaisena kuin se on, vai onko listan kirjoittamien tapahtunut jossain aivan muualla ja muuna aikana, tai kenties pätkissä.

Samoin lukija ei voi tietää, onko lista se alkuperäinen ja muokkaamaton. Romaani on ennen julkaisuaan käynyt läpi pitkän prosessin, jossa sitä on editoitu ja monella tapaa

viilattu. Onko lista säilynyt alkuperäisen käsikirjoituksen mukaisena, vai onko sitä muuteltu? Onko esimerkiksi kirjoitusvirheitä korjattu, tai onko lista aluksi kirjoitettu käsin paperille ja romaania varten näppäilty Wordiin? Onko tuollaista alkuperäistä listaa edes ollutkaan, vai onko lista kirjoitettu suoraan romaanin osaksi? Ensi lukemalla autenttiselta ja rehelliseltä vaikuttava listaus herättääkin monitasoista pohdintaa siitä, mitä teksti oikeastaan on.

*Sivuhenkilössä* käsitellään metafiktion keinoin myös kirjoittamisen prosessimaisuutta ja kerroksellisuutta. Teoksen alkupuolella päähenkilö saa esikoiskirjansa julkaisujuhliissa ystävänsä äidiltä vihon. Hän kirjoittaa siihen kotona:

[...] avaan ensimmäisen sivun ja kirjoitan siihen päivämäärän, seitsemäs huhtikuuta. Teen muutaman merkinnän viimeaikaisista tapahtumista. Postipaketti, kirjoja kaksikymmentä kappaletta. Julkaisujuhlat, jonkin verran vieraita, lopuivat kovin aikaisin ja sain lahjaksi tämän vihkon, johon juuri parhaillaan kirjoitan. (S 30)

Pitkin *Sivuhenkilöä* päähenkilö tekee vihkoonsa muistiinpanoja ajatuksistaan ja elämäntapahtumistaan. Hän kirjoittaa esimerkiksi lasten teatteriesityksen herättämistä ajatuksista, vauvajuhlista, vuosien takaisesta matkastaan Lontooseen ja esikoiskirjapalkinnon saamisesta. Kirjan viimeisillä sivuilla hän ottaa jälleen vihon esiin: ”Kaivan muistivihkoni patjan alta ja selailen sitä. Ymmärrän, että vuosi on kulunut siitä, kun kaikki tämä alkoi.” (S 232)

Vihko on kulkenut päähenkilön mukana melkein koko romaanin ajan, hän on kirjannut siihen niitä tapahtumia, joista lukija on *Sivuhenkilössä* lukenut. Lisäksi lukija on lukenut siitä, kun päähenkilö tekee muistiinpanoja. Muistiinpanot ja *Sivuhenkilön* sisältö ovat yhteneviä. Tästä syntyy vaikutelma, että vihko on ollut todelliselle Saara Turuselle *Sivuhenkilön* materiaalina. Muistiinpanot ovat kenties auttaneet häntä palaamaan tiettyihin tunnetiloihin ja ajatuksiin, vihko on ollut kuin raakaversio itse *Sivuhenkilöstä*.

Kuten yllä käsittelemäni lista, myös vihko toimii samanaikaisena autenttisuuden luojana ja sen kyseenalaistajana. Vihon olemassaolo lisää teoksesta välittyvää dokumentaarisuuden vaikutelmaa, sillä vihon avulla kirjailijan on voinut olla helpompaa muistaa esikoiskirjailijavuotensa yksityiskohdat ja kirjoittaa niistä todenmukaisesti. Toisaalta vihko herättää listan tavoin kysymyksen siitä, onko kyseessä jälleen vain tekstuaalinen keino: onko vihkoa todellisuudessa edes olemassa?

Vihko toimii teoksessa eräänlaisena tarina tarinan sisällä -rakenteen muodostajana. On kuin *Sivuhenkilön* sisällä olisi toinenkin kertomus, eli se, joka vihkosta löytyy. Se on tekstin kerroksellisuuden symboli. Oli todellista vihkoa olemassa tai ei, ohjaa vihko *Sivuhenkilössä* lukijan ajatukset siihen, miten tekstit syntyvät toisista teksteistä. Vihkoon kirjoitetaan jotain ja noita kirjoituksia muokataan ja editoidaan ennen kuin ne päätyvät kirjaksi. Mikä on lopputuloksen suhde alkuperäiseen kokemukseen ja totuuteen?

Lista ja vihko toimivat juuri kuten metafiktiolla on tapana. Ne irtaannuttavat lukijaa todellisuusilluusiosta ja saavat hänet tiedostamaan romaanin luonteen tekstinä (Hallila 2006: 14, 93, 96). Näen kuitenkin, että ne toimivat myös päinvastoin, eli lisäävät lukijan kokemusta tekstin autenttisuudesta ja välittömyydestä – eikä tämä tunne katoa, vaikka lukija tiedostaisikin tekstin tekstuaalisuuden. Syynä tähän on, etteivät Turusen romaanit ole yksiselitteisesti fiktiota, vaan autofiktiota. Varsinkin *Sivuhenkilössä* päähenkilö ja Turunen linkittyvät niin vahvasti toisiinsa, ettei lukijan melkein ole mahdollista kuvitella päähenkilöä muuna kuin Turusena. Tällöin tuntuu hyvinkin uskottavalta, että Turunen olisi tehnyt listoja ja vihkoon muistiinpanoja ennen *Sivuhenkilön* kirjoittamista, se tuntuu mitä todennäköisimmältä. Kun vielä muistaa Turusen *Sivuhenkilössä* korostaman fiktiivisyyden, joka itse asiassa tulee esille juuri käsittelemässäni listassa, tuntuu houkuttelevalta lukea lista ja vihko täytenä totena. Tämä ajatus yleistyy herkästi koko romaaniin, jolloin ollaan hyvin lähellä omaelämäkerrallisen sopimuksen valitsemista. Toisaalta mielessä häilyy tieto tekstin tekstuaalisuudesta, joka taas voi ohjata fiktiivisen sopimuksen valintaan.

*Sivuhenkilössä* kirjallisuusmaailma on tärkeänä osana koko teosta, ja päähenkilö pohdiskelee niin omaa kirjoittamistaan, kirjallisuuskritiikkejä, kirjabisnestä, lukijuutta kuin kaanonienkin muodostumista. Päähenkilö kirjoittaa oman pienen naisvaltaisen vastakaanoninsa ja vastustaa näin patriarkaattiin kytkeytyviä kirjallisuuskaanoneita. Puhe kirjallisuusmaailmasta toimii metafiktio keinona, sillä ne saa lukijan tiedostamaan *Sivuhenkilön* osana laajempaa kirjallisuusmaailmaa – ja kenties hahmottaa sen yhdeksi vastakaanonin osaksi.

Kaiken sanotun jälkeen on kuitenkin aiheellista kysyä, onko metafiktiivisyyttä järkevää tai edes mahdollista tutkia autofiktiossa. Mikäli metafiktio määritellään Hutcheonin mukaisesti fiktioksi fiktiosta, ei metafiktiota voi tutkia kaikissa autofiktioissa. Doubrovskylaiset autofiktiot eivät ole fiktiivisiä muuten kuin kielensä tasolla, joten ne eivät voi

olla fiktiota fiktiosta. Sen sijaan *Lunar Parkin* tapaisissa fiktiopainotteisissa autofiktioissa metafiktio tutkiminen voi olla hyvinkin mielekäästä, sillä ne ovat tavallaan fiktiota elämästä, kenties myös fiktiota fiktiosta. Turusen romaanit sisältävät niin selkeitä fiktiivisiä elementtejä, ettei niitä voi mitenkään pitää doubrovskylaisina autofiktioina, mutta ne eivät kurota aivan *Lunar Parkinkaan* suuntaan, vaan jäävät jonnekin näiden väliin.

*Sivuhenkilössä* metafiktio on nähdäkseni tekstuaalinen keino, jolla kiinnitetään lukijan huomio romaaneihin artefakteina, mikä vastaakin Waugh'n käsitystä metafiktiosta. Näkisinkin, että Turusen romaaneissa metafiktio tarkoitus ei niinkään ole kertoa jotain fiktiosta, vaan jotain elämästä ja kirjoittamisesta – siitä, miten romaania ei voi olla ilman että se on kirjoitettu, ilman että sitä on prosessoitu ja muokattu. Turusen romaanien metafiktioisuus pyrkiikin kiinnittämään lukijan huomion juuri kirjoittamiseen tekona. Tarinaa ei olisi, ellei sitä kirjoitettaisi – vai olisiko? Päivi Koivisto pohtiikin Saision autofiktivistä trilogiaa tutkiessaan, onko elämäntarinaa olemassa lainkaan: ”Voiko elämäntarina muodostua vain odottamalla, vai pitääkö jotain tehdäkin – alkaa kertoa sitä?” (Koivisto 2011, 73). Turunen on *Sivuhenkilössä* alkanut kertoa tarinaansa, ja niin tarina on muodostunut sellaiseksi kuin me sen voimme hänen romaaneistaan lukea.

Tästä päästään vielä jännittävään metafiktiiviseen kiemuraan, *Sivuhenkilö*-romaanin nimeen. Romaanissa päähenkilöstä tuntuu, että hän on päätenyt oman elämänsä sivuhenkilöksi ja että joku toinen ottaa hänestä ajoittain vallan. Lopussa päähenkilö pääsee kirjoittamisen avulla taas kontrolliin elämästään ja syntyy autofiktiivinen *Sivuhenkilö*-romaanin. Tällöin Turusesta tulee romaanissaan henkilöahmo, jonka elämästä voimme lukea romaanin sivuilta – hänestä tulee sivuhenkilö, sivuilta löytyvä henkilö. Näin metafiktioon ajatukset ohjaava teoksen nimi etäännyttää päähenkilöä ja kirjailijaa toisistaan entisestään. Romaanin nimen voikin ajatella tulkinnalliseksi avaimeksi, joka kertoo siitä, miten koko romaaniin pitäisi suhtautua. Tällöin *Sivuhenkilön* sivuilta löytyvä henkilöahmo ei tosiaan ole Turunen, vaan häntä läheisesti muistuttava henkilöahmo, jonka löytää vain kirjan sivuilta, eikä esimerkiksi Turusen asunnosta Helsingissä.

Tätä tulkintaa vahvistaa kohtaus, jossa päähenkilö kohtaa mystisen taideprofessorin autiolla teollisuusalueella: ”Tilanne tuntuu valovuosien pituiselta ja se saa minut tuntemaan, että olen joutunut osaksi jotakin kummallista kertomusta, jonka loppuratkaisuun en voisi itse vaikuttaa.” (S 226) Koska päähenkilö on henkilöahmo, hän ei voikaan vaikuttaa kertomuksensa kulkuun. Päähenkilö tekee mitä kirjailija käskee.

## 5 PÄÄTELMÄT

Tässä tutkielmassa olen tutkinut Saara Turusen romaanien *Rakkaudenhirviö* ja *Sivuhenkilö* autofiktiivisyyttä. Luvussa 2 suhteutin teoksia paraikaa käynnissä olevaan autofiktiobuumiin. Osoitin, että autofiktio voi fiktiota ja faktaa yhdistävän luonteensa vuoksi olla vaikeasti tulkittava laji sellaisille lukijoille, jotka ovat tottuneet siihen, että teokset ovat joko fiktiota tai faktaa. Tottumattomuus autofiktioiden lukemiseen on voinut vaikuttaa Turusen teosten vastaanottoon siten, ettei niitä ole osattu tulkita autofiktiona, vaan ne on rinnastettu elämäkertoihin. Tällöin teosten temaattinen taso on voinut jäädä tyystin tulkittamatta ja romaanien merkitys avautumatta. Sivusin myös sitä, miten Turusen romaanit itsessään ovat voineet vaikuttaa autofiktion lajin lukemiseen ja käsittämiseen Suomessa. *Sivuhenkilö* antaa vahvoja lukuohjeita omaelämäkerrallisen romaanin lukemiseen, ja voikin olla, että monet autofiktion lukijat ovat ottaneet neuvoista vaarin.

Luvussa 2 osoitin myös, miten sosiaalinen media on vaikuttanut lukijoiden käsitykseen siitä, millainen laji autofiktio on. Havaitsin, että sosiaalisesta mediasta on voitu omaksua tulkintatapa, jossa autofiktiota luetaan yksinomaan kirjoittajansa omakuvana. Tällöin tulkinnassa saatetaan sivuuttaa teoksen yhteiskunnallisuus ja unohtaa teoksen luonne romaanina, jossa omaelämäkerrallinen materiaali palvelee muitakin päämääriä kuin omasta elämästä kertomista.

Luvussa 3 tein autofiktiivisen tulkinnan *Rakkaudenhirviöstä*. Argumentoin, että romaani vieraannuttaa lakonisella tyyllillään lukijaa tavallisuudesta ja saa lukijan havahtumaan kummallisuuksiin ja ongelmiin, joita suomalaisessa kulttuurissa ja esimerkiksi sukupuolirooleissa piilee. Osoitin *Rakkaudenhirviön* käsittelevän laajasti minuuden kehittymiseen liittyviä ongelmia, jotka kumpuavat yksilöön kohdistetuista vaatimuksista, odotuksista ja oletuksista. Tulkinnassani osoitin, miten päähenkilön nimettömyys palvelee tätä tarkoitusta: hän ei ole päässyt kehittymään omaksi itsekseen identiteettien ristipaineessa, joten hän on jäänyt nimettömäksi, ei-keneksikään. Tulkintani osoitti, että *Rakkaudenhirviön* merkitykset eivät palaudu yksinomaan Saara Turuseen ja hänen elämäänsä, vaan että omaelämäkerrallisella materiaalilla käsitellään laajemmin minuuteen liittyviä solmukoh-  
tia sekä niitä vahingollisia odotuksia ja oletuksia, joita naiseuteen liitetään.

Luvussa 4 tutkin, miten *Sivuhenkilö* ironisoi Turuseen vertautuvaa kirjailijahahmoa ja kuvaa humoristisesti herkkää esikoiskirjailijaa. Tulkitsin teoksen kritisoivan

patriarkaalista kirjallisuusmaailmaa, jonne henkilökohtaisistakin asioista kirjoittava naiskirjailija ei välttämättä koe olevansa tervetullut. Avasin tulkinnassani sitä, miten media voi suoraan tai epäsuorasti ohjata teoksesta tehtävää tulkintaa ja jopa vääristää lukijoiden oletuksia siitä, mistä teoksessa on kyse. Osoitin, miten *Sivuhenkilön* metafiktiivisyys kiinnittää lukijan huomion kirjoitusprosessin kerroksellisuuteen ja saa näin lukijan tiedostamaan teoksen luonteen romaanina. Tulkinnassani *Sivuhenkilön* autofiktiivisyys muodostui yhteiskuntakritiikin muodoksi, jossa kirjailijan henkilökohtaisen kokemuksen avulla havainnoidaan ja toisaalta puretaan patriarkaatin valtaa.

Tutkimuksellani olen osoittanut, ettei romaanin laji autofiktiona vielä kerro paljoakaan siitä, miten teosta pitäisi tulkita. *Rakkaudenhirviö* ja *Sivuhenkilö* ovat autofiktioina hyvin erilaisia, joten niitä ei pidä tarkastella samoista lähtökohdista käsin, vaan teosten itsensä tarjoamista lähtökohdista. Siksi niiden tulkinnassa nousevat esiin eri kysymykset ja teemat, *Rakkaudenhirviössä* ulkoisten vaatimusten vaikutus minuuteen ja *Sivuhenkilössä* patriarkaalisen ja auktoriteettiorientoituneen kirjallisuusmaailman vaikutus naiskirjailijaan.

Turusen kolmas romaani ja niin ikään autofiktio *Järjettömiä asioita* ilmestyi maaliskuussa 2021. Teosta tituleerattiin jo ennen ilmestymistään kirjakevään tapaukseksi, ja äkkiä se huomiotiinkin: tällä kertaa kirjailija ei joutunut hermostuksissaan odottelemaan ”maamme huomattavimman päivälehdessä” arviota viikkoja, vaan se julkaistiin jo romaanin julkistamispäivänä 17.3.2021. Kirjoittaessani tätä lausetta *Järjettömillä asioilla* on 2107 varausta Helmet-kirjastoissa ja teoksesta on otettu jo kolme painosta. Turusta kutsutaan teoksen liepeissä yhdeksi nykykirjallisuuden suunnannäyttäjistä, mikä hän omasta mielestäni ehdottomasti onkin.

Ollessaan 29.3.2021 Ylen Puoli seitsemän -ohjelmassa haastateltavana uuden romaaninsa tiimoilta Turunen korosti jälleen omaelämäkerrallisuudesta puhuttaessa, ettei kirjoita omaelämäkertaa ja että *Järjettömissä asioissa* on asioita, jotka eivät ole totta (Turunen 29.3.2021). Kirjailija kokee siis edelleen tarpeelliseksi kertoa lukijoilleen, että hänen romaaninsa ovat romaaneja. Turusen tavassa kertoa itsestään toisaalta avoimesti ja toisaalta etäännytetysti lienee jotain, mikä yhä hämmentää lukijoita ja saa heidät kysymään, ”[o]nko kirjasi totta? Siis kertooko se sinun omasta elämästäsi?” (S 71)

Nähdäkseni autofiktio on keino tutkia itsen kautta maailmaa. Henkilökohtainen, yksityinen ja omakohtainen laajenevat Turusen autofiktiossa kokonaisuuksiksi, joissa



käsitellään tarkkanäköisesti ihmisyyden kipukohtia, elämän kauneutta ja rumuutta. Tarinoita ei tarvitse laittaa avaruuden halki syöksyvään rakettiin, kun kaikista mielenkiintoisimmat asiat löytyvätkin aivan läheltä. Saara Turunen pohtii, että omaan identiteettiin liittyvä epävarmuus saattaa olla hänelle perimmäinen syy taiteen tekemiseen. Tuntuukin hyvältä päättää tämä tutkielma näihin Turusen sanoihin, joilla hän luonnehtii kirjoittamistään näytelmänsä *Broken Heart Story* käsiohjelmassa:

On mahdollista, että omakuvien tekeminen on kohdallani vain vaihe, joka myöhemmin poistuu ja antaa tilaa jollekin muulle. Toisaalta voi olla, että identiteettiin liittyvä epävarmuus on se syy, joka pitää minua liikkeessä ja jonka takia ylipäätään haluan kirjoittaa tai tehdä taidetta. Voi olla, että jos jonakin päivänä identiteettini ratkeaa, suhteeni todellisuuteen selviää ja alan olla olemassa ilman jatkuvaa itseni representoimista, voin ryhtyä vaikkapa paimentamaan vuohia. (Turunen 2011/2019, 69.)

## LÄHTEET

Kaunokirjallisuus

R = Turunen, Saara 2015: *Rakkaudenhirviö*. Helsinki: Tammi.

S = Turunen, Saara 2018: *Sivuhenkilö*. Helsinki: Tammi.

Turunen, Saara 2019: *Tavallisuuden aave ja muita näytelmiä*. Helsinki: Into.

Teoriakirjallisuus, artikkelit, esseet ja lehtikirjoitukset

Abel, Elisabeth 1983. Narrative Structure(s) and Female Development: The Case of Mrs. Dalloway. In *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Hanover & London: University Press of New England, s. 161–185.

Adams, Carol J. 1990/2000: *The Sexual Politics of Meat. A Feminist-Vegetarian Critical Theory*. Tenth Anniversary Edition. London: Continuum.

Akujärvi, Pietari 2018: Eliittitaiteilija uhrina. Itä-Suomen ylioppilaslehti *Uljas*. <https://www.uljas.net/eliittitaiteilija-uhrina/> [Luettu 7.1.2021]

Alapuro, Risto 1988: *State and revolution in Finland*. Los Angeles: University of California Press.

Alber, Jan 2012: Unnatural Temporalities: Intergaces between Postmodernism, Science Fiction, and the Fantastic. Teoksessa *Narrative Interrupted. The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Toim. Markku Lehtimäki, Laura Karttunen & Maria Mäkelä. Berlin: de Gruyter, s. 174–191.

Alber, Jan & Rüdiger Heinze 2011: Introduction. Teoksessa *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Toim. Jan Alber & Rüdiger Heinze Berlin: de Gruyter, s. 1–19.

Behrendt, Poul 2006: *Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse*. København: Gyldendal.

Bloom, Harold 1973: *Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press.

Butler, Judith 1990/2006: *Hankala sukupuoli*. Suom. Tuija Pulkkinen ja Leena-Maija Rossi. Tampere: Gaudeamus.

Cohn, Dorrit 1999/2006. *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

Eskelinen, Markku 2017: Vaihtoehtoinen kirjallisuushistoria. Puhe. WSOY:n Kirjallisuussäätiön klassikkoluENTOSARJA, SKS:n juhlasali 9.11.2017. <https://www.wsoy-kirjallisuussaatio.fi/userassets/uploads/Klassikkoluennot-Markku-Eskelinen.pdf> [Luettu 25.2.2021]

- Eskola, Katarina 1979: *Suomalaiset kirjanlukijoina*. Helsinki: Tammi.
- Fowler, Alistair 1982: *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon.
- Genette, Gérard 1991/1993: *Fiction & Diction*. Kääntänyt Catherina Porter. Ithaca: Cornell UP.
- Giddens, Anthony 1991: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Oxford: Blackwell.
- Hallila, Mika 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuu: Joensuun yliopisto.
- Hutcheon, Linda 1980: *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Ingarden, Roman 1931/1972: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen: Niemeyer.
- Ingarden, Roman 1968: *Vom Erkennen das literarischen Kunstwerks*. Tübingen: Niemeyer.
- Itkonen, Juha 2012: Minun elämäni (ja vähän muidenkin) | Karl Ove Knausgård. <https://www.apu.fi/artikkelit/minun-elamani-ja-vahan-muidenkin-karl-ove-knausgard> [Luettu 22.3.2021]
- Jauss, Hans Robert 1982: *Toward an Aesthetic of Reception. Theory and History of Literature, Volume 2*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Jokinen, Kimmo 1997: *Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet*. Jyväskylä: SoPhi & Nykykulttuurin tutkimuskeskus.
- Kofman, Sarah 1976: *Autobiogrieffures*. Paris: Christian Bourgois.
- Koivisto, Päivi 2017: Lyhyt suomalaisen autofiktion historia. Helmet-artikkeli. [https://www.helmet.fi/fi-FI/Tapahtumat\\_ja\\_vinkit/Vinkit/Pienten\\_lajien\\_maailmat\\_Lyhyt\\_suomalaise\(129798\)](https://www.helmet.fi/fi-FI/Tapahtumat_ja_vinkit/Vinkit/Pienten_lajien_maailmat_Lyhyt_suomalaise(129798)) [Luettu 21.9.2019.]
- Koivisto, Päivi 2011: *Elämästä autofiktioksi. Lajitradition jäljillä Pirkko Saision romaanisarjassa Pienin yhteinen jaettava, Vastavallo ja Punainen erokirja*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Koivisto, Päivi 2011: Autofiktio protestina ja (identiteetti)poliittisen vaikuttamisen välineenä. <http://mustekala.info/teemanumerot/dokumentti-ja-totuus-4-11/autofiktio-protestina-ja-identiteettipoliittisen-vaikuttamisen-valineena/> [Luettu 4.1.2021]
- Kosonen, Päivi 2016: Moderni omaelämäkerrallisuus & itsen kertomisen muodot. Lehdessä *niin & näin* 3/2016, s. 43–49.
- Kosonen, Päivi 1995: Samuudesta eroon. Naistekijän osuus George Gusdorfin, Philippe Lejeunen, Paul de Manin ja Nancy K. Millerin autobiografiateorioissa. Lisensiaatintutkimus. Yleinen kirjallisuustiede. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Kässi, Paavo & Seppänen, Arttu 2017: Rakkautta ilman rakkautta. Essee lehdessä *Nuori Voima* 1/2017, s. 24–28.

Lehtinen, Joosua 2020: Totta, tarua vai jotain siltä väliltä? *The Argonauts, How Should A Person Be?* ja *Lunar Park* rajoja hämärtävinä autofiktioina. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Turku: Turun yliopisto.

Lejeune, Philippe 1989: *On Autobiography*. Edited with foreword by Paul John Eakin. Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Lilja, Iida 2020: Erehtyvä lapsi pyrkii totuuteen. Lapsinäkökulma romaaneissa *The Boy in the Striped Pajamas* ja *Room*. Pro gradu -tutkielma. Kertomus- ja tekstiteoria. Tampere: Tampereen yliopisto.

Lyytikäinen, Pirjo 2005: Esipuhe. Lajit kirjallisuudessa. Teoksessa *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koi-visto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Majander, Antti 30.3.2020: Suomalaisen pienkustantamon kirja nousi jättihitiksi, vaikka sille ei ollut ostettu ensimmäistäkään mainosta – Nyt kustantaja kertoo, mitkä kirjat kiinnostavat nuoria. *Helsingin Sanomat*. <https://www.hs.fi/paivanlehti/30032020/art-2000006457087.html> [Luettu 25.4.2021]

Majander, Antti 26.4.2015: Hauska esikoisromaani tavattoman tylsästä aiheesta, omasta kasvamisesta. *Helsingin Sanomat*. <https://www.hs.fi/kulttuuri/kirja-arvostelu/art-2000002819314.html> [Luettu 21.11.2020]

Majander, Antti 25.10.2015: He ovat HS:n esikoiskirjapalkinto-ehdokkaat – näin he vastasivat kolmeen kysymykseen. *Helsingin Sanomat*. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000002862209.html> [Luettu 3.4.2021]

Martinen, Heta 2015: *Rajan tiloja: luonnollisuus, luonnottomuus ja epäluonnottomuus 2000-luvun pohjoismaisissa autofiktioissa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

McDonough, Sarah 2011: *How to Read Autofiction*. A Thesis. Middletown: Wesleyan University. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.648.2641&rep=rep1&type=pdf>

Melender, Tommi 2017: Entä jos Knausgård olisi nainen? <https://blogit.apu.fi/antiaikalainen/enta-jos-knausgard-olisi-nainen/> [Luettu 4.2.2021]

Mäkikalli, Aino & Stenby, Liisa 2013: *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.

Niemi-Pynttari, Laura 2008: Maarit Verrosen Pimeästä maasta lajien risteyksessä. Pro gradu -tutkielma. Kotimainen kirjallisuus. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. [https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/18336/URN\\_NBN\\_fi\\_jyu-200805161485.pdf?sequence=1](https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/18336/URN_NBN_fi_jyu-200805161485.pdf?sequence=1) [Luettu 21.11.2020]

Nordin, Laura 2018: Minän käyttö avasi suoruuden kanavan. Lehdessä *Lumooja* 1/2018, s. 10–14.

Nylén, Antti 2007: *Vihan ja katkeruuden esseet*. 3. painos. Turku: Savukeidas.

Petäjä, Jukka 16.11.2019: Autofiktio nousi kirjallisuuden trendiksi, ja yksi syy siihen on tosi-tv:n suosio – Lajin isä on kuitenkin 50 vuotta sitten kuollut Jack Kerouac. *Helsingin Sanomat*. <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006308952.html> [Luettu 4.4.2020]

Pulkkinen, Riikka 2019: Tunnustamisesta. *Imagen* verkkojulkaisu. <https://www.apu.fi/artikkelit/tunnustamisesta> [Luettu 1.3.2021]

Richardson, Brian 2013: Unnatural Stories and Sequences. In Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (eds.): *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State UP, 16–30.

Richardson, Brian 2011: What Is Unnatural Narrative Theory? In Jan Alber & Rüdiger Heinze (eds.): *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. Berlin: de Gruyter, 23–40.

Riihinen, Eleonoora 25.3.2021: Katso kirjailijaa. *Helsingin Sanomat*.  
<https://www.hs.fi/kuukausiliite/art-2000007879275.html> [Luettu 29.3.2021]

Rojola, Lea 2002: Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi. Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Soikkeli, Markku. Turku: Turun yliopiston julkaisu.

Rossi, Riikka 2005: Vaaralla ja Elsa naturalistisina romaaneina. Laji arkkitekstuaalisena mallina. Teoksessa *Lajit yli rajojen. Suomalaisen kirjallisuuden lajeja*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi ja Päivi Koivisto. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saarikoski, Sonja 2018: Auteur. Saara Turusen esikoisromaani Rakkautenhirviö ei ensin kiinnostanut juuri ketään. Sitten Turusesta tuli hetkeksi kirjapiirien päähenkilö. Siitä kertoo Turusen romaani Sivuhenkilö. Lehdessä *Image 2/2018*. <https://www.apu.fi/artikkelit/auteur> [Luettu 16.4.2020]

Saariluoma, Liisa 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saresma, Tuija 2013: Suomalaiset lukemisen kulttuurit. Teoksessa *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Toim. Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä ja Jussi Ojajärvi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden seura.

Seppänen, Arttu & Kässi, Paavo 2017: Rakkautta ilman rakkautta. Lehdessä *Nuori Voima 1/2017*, s. 24–28.

Shields, David 2010: *Reality Hunger. A Manifesto*. London: Penguin Books / Hamish Hamilton.

Šklovski, Viktor 1917/2001: Taiteesta – keinona. Suom. Timo Suni. Teoksessa *Venäläisen formalismi. Antologia*. Toim. Pekka Pesonen & Timo Suni. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 2001, 29–49.

Sprinker, Michael 1980: Fictions of the Self. The End of Autobiography. Teoksessa *Autobiography. Essays Theoretical & Critical*. Toim. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 321–342.

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.

Tieteen termipankki, avainromaani: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:avainromaani> [Luettu 20.4.2021]

Tieteen termipankki, dokumenttiromaani: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:dokumenttiromaani> [Luettu 20.4.2021]

Tieteen termipankki, parateksti: <http://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:parateksti> [Luettu 16.4.2020]

Tieteen termipankki, psykoanalyttinen kirjallisuudentutkimus: [https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:psykoanalyttinen\\_kirjallisuudentutkimus](https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:psykoanalyttinen_kirjallisuudentutkimus) [Luettu 20.4.2021]

Tieteen termipankki, tekijä: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:tekij%C3%A4> [Luettu 29.4.2021]

Tieteen termipankki, vieraannuttaminen: <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Semiotiikka:vieraannuttaminen> [Luettu 30.4.2021]

Uschanov, Tommi 2012: *Miksi Suomi on Suomi*. Helsinki: Teos.

Vieno, Petri 2017: Häpeä Karl Ove Knausgårdin ensimmäisessä ja toisessa Taisteluni-romaanissa. Pro gradu -tutkielma. Yleinen kirjallisuustiede. Turku: Turun yliopisto.

Waugh, Patricia 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Methuen & Co. Ltd.

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

Blogikirjoitukset ja kommentit:

1001 kirjaa ja yksi pieni elämä 2016: Saara Turunen: Rakkaudenhirviö. <http://1001kirjaajayksipienielama.blogspot.com/2016/10/saara-turunen-rakkaudenhirvio.html> [Luettu 24.10.2020]

Lukutoukan kulttuuriblogi 2015: Saara Turunen: Rakkaudenhirviö. <http://kristankirjat.blogspot.com/2015/05/saara-turunen-rakkaudenhirvio.html> [Luettu 21.11.2020]

Marjatan kirjat ja mietteet -blogi 2018: Saara Turunen: Sivuhenkilö. [http://marjatankirjat.blogspot.com/2018/04/saara-turunen-sivuhenkilo\\_8.html](http://marjatankirjat.blogspot.com/2018/04/saara-turunen-sivuhenkilo_8.html) [Luettu 15.8.2020]

Marjatan kirjat ja mietteet -blogi 2016: Saara Turunen, Rakkaudenhirviö. <http://marjatankirjat.blogspot.com/2016/02/saara-turunen-rakkaudenhirvio.html> [Luettu 6.11.2020]

Nannan kirjakimara -blogi 2018: Saara Turunen: Sivuhenkilö. <http://nannankirjakimara.blogspot.com/2018/03/saara-turunen-sivuhenkilo.html> [Luettu 21.11.2020]

Tuijata-blogi 2015: Saara Turunen: Rakkaudenhirviö. <https://tuijata.com/2015/11/18/saara-turunen-rakkaudenhirvio/> [Luettu 21.11.2020]

Tuijata-blogi 2018: Saara Turunen: Sivuhenkilö. <https://tuijata.com/2018/03/05/saara-turunen-sivuhenkilo/> [Luettu 21.11.2020]

Periaatteen nainen -blogi, 2020: Kun autofiktio alkoi ärsyttää. Lainattu juttua kommentoineen ”marikanpolut”-nimimerkin kommenttia. <https://periaatteenainen.com/2020/01/16/kun-autofiktio-alkoi-arsytaa/> [Luettu 14.3.2021]

## Haastattelut:

Turunen, Saara 21.5.2015: Yle, Aamun kirjana Saara Turusen Rakkaudenhirviö. Haastattelijoina Seppo Puttonen ja Nadja Nowak. Osoitteessa <https://arenan.yle.fi/1-2820128> [Katsottu 25.9.2019]

Turunen, Saara 8.3.2018: Yle, Saara Turunen: Sivuhenkilö. Haastattelijana Anna Tullusto. Osoitteessa <https://areena.yle.fi/1-4377998> [Katsottu 25.9.2019]

Turunen, Saara 29.3.2021: Yle Areena, Puoli seitsemän: Saara Turunen. Haastattelijoina Ella Kanninen ja Mikko Kekäläinen. Osoitteessa <https://areena.yle.fi/1-50688815> [Katsottu 29.3.2021]