

**”TOMORROW I’LL BE HAPPY AGAIN, TOMORROW I’LL BE PRETTY AGAIN”**

Naissubjektin kontekstit ja modernismi Jean Rhysin romaanissa *Good Morning, Midnight*

Eleonoora Riihinen

Pro gradu -tutkielma  
Humanistinen tiedekunta  
Kirjallisuus  
Oulun yliopisto  
Toukokuu 2022

## SISÄLLYS

1 JOHDANTO	4
1.1 Alkusanat	4
1.2 Teoreettiset kiinnittymiset kulttuurilliseen kontekstiin	8
1.3 Kirjailija Jean Rhys	11
2 TEOREETTISIA JA KONTEKSTUAALISIA LÄHTÖKOHTIA	16
2.1 Modernin käsitteitä	16
2.2 Modernismin tyylipiirteitä	18
2.3 Suhde modernismin kaanoniin	24
2.4 Maailmansotien välinen aika	27
2.5 Kulutuskulttuuri	30
2.6 Kognitiivinen kartoitus	32
2.7 Intersektionaalinen luenta	36
3 ROMAANIN MODERNISTISET PIIRTEET	39
3.1 Kerronnan tyyli	39
3.2 Toistuvat aiheet	44
3.3 Melankolinen subjekti	47
4 ROMAANIN MODERNISMIN SOSIAALINEN KONTEKSTI	50
4.1 Moderniteetin konteksti	51
4.2 Kapitalismin konteksti	54
4.3 Intersektionaalisuuden konteksti	64
5 PÄÄTÄNTÖ	71
LÄHTEET	75

Pro gradu -työn tekemiseen on saatu tukea Journalistisen kulttuurin edistämissäätiöltä.

## 1 JOHDANTO

Just the sensation of spending, that's the point.

– Sasha Jensen (*Good Morning, Midnight* 1939, 119).

### 1.1 Alkusanat

Tässä tutkielmassa tarkastelen Jean Rhysin romaanin *Good Morning, Midnight* (1939) kiinnostumista kirjallisuudenhistoriallisiin ja yhteiskunnallisiin konteksteihin. Pohdin, miten päähenkilön kokeva minä sekä romaanin kerronta suhteutuvat modernismiin tyylipiirteensä sekä toisaalta erilaisiin sosiaalisiin konteksteihin, kapitalistiseen arvonmuodostusjärjestelmään ja sukupuolittuneeseen valtarakenteeseen. Keskeisin tutkimuskysymykseni on: Miten modernistiset tyylipiirteet ja yhteiskunnalliset kontekstit määrittelevät päähenkilön kokevan minän esitystä? Tätä kysymystä hahmotan seuraavilla alakysymyksillä: Miksi romaani on tyyliiltään modernistinen? Entä millaista kriittistä kartoitusta teoksen subjektin esitys tekee sukupuolittuneesta kulutuskulttuurista?

*Good Morning, Midnight* on viimeinen brittiläis-dominicalaisen kirjailijan Jean Rhysin (1890–1979) varhaisen kauden teoksista. Tekijän varhaiskauden teoksiksi luen 1900-luvun alun Euroopan suurkaupunkien, Lontoon ja Pariisin, boheemielämään sijoittuvat romaanit *Postures* (1928), *After Leaving Mr. Mackenzie* (1931), *Voyage in the Dark* (1934) ja *Good Morning, Midnight* (1939). Näistä neljästä on suomennettu kolme: *Kvartetti* (2000), *Herra Mackenzien jälkeen* (2001) ja *Huomenta, keskiyö* (2002). Teokset on suomentanut Hanna Tarkka ja kustantanut Otava. Suomentamatta on *Voyage in the Dark*.

*Good Morning, Midnight* -teoksen (tästä eteenpäin viitteissä GMM) jälkeen Jean Rhys lopetti vuosikymmeniksi kirjoittamisen, kunnes ilmestyi hänen varsinainen kirjallinen läpimurtonsa, Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaania* (*Jane Eyre*, 1847) postkolonialistisesta näkökulmasta versioiva *Wide Sargasso Sea* (1966). Teos julkaistiin pian myös suomeksi nimellä *Siintää Sargassomeri* Eva Siikarlan kääntämänä vuonna 1968 (WSOY).

Rhysin varhaiskauden teosten päähenkilöitä luonnehditaan usein versioiksi samasta masentuneesta, yksinäisestä ja monella tapaa sivullisesta hahmosta: naisesta, joka ajelehtii

päämäärättömästi juottolasta toiseen ja yrittää hukuttaa tyhjyyden tunnettaan giniin. Kohdeteoksen päähenkilö Sasha Jansen on iältään vanhin versio tästä hahmosta. Hän on palannut Lontoosta kipeitä muistoja tulvivaan Pariisiin ja flaneeraa sen katuja tehden satunnaisesti tuttavuutta tielleen sattuneiden miesten kanssa. Hän hukuttaa menetyksen tunteitaan alkoholiin ja shoppailuun. Hän on syvästi irrallinen, eksistentiaalista ahdistusta poteva hahmo, joka toisaalta janoaa ulkopuolista hyväksyntää ja samalla tuntee katkeruutta ja inhoa kanssaihmissä kohtaan.

Menetyksiä kokenut Sasha elää hahmottomassa arvotyhjiössä ja etsii epätoivoisesti tapoja löytää merkityksellisyttä. Yksi pysyvä ja toistuva arvon mittari Sashalle tuntuu olevan raha, sen kuluttaminen tai sen kuluttamisesta haaveilu. ”Tuhlaamisen elämys” on pysyvä päämäärä, johon tukeutua: ”That’s the point”, kuten Sasha toteaa (GMM, 119). Hän on suorastaan neuroottinen suhtautumisessaan ulkonäköönsä ja itsensä muokkaamiseen. Hän haaveilee seuraavasta hattuostoksesta tai kampaamokäynnistä, jolla voisi olla maaginen, elämää mullistava vaikutus. Sashan sisäinen puhe ja miesten kanssa käydyt dialogit jäsentävät hänen paikkaansa yksin elävänä naisena, modernina ajattelevana ja elävänä uuden ajan yksilönä 1900-luvun alun boheemissa suurkaupungissa.

Valitsin tutkimuskohteekseni *Good Morning Midnight* -teoksen ja sen päähenkilön Sashan kokevan minän moniperspektiivisen tarkastelun, koska tiiviystään ja julkaisuajankohdastaan huolimatta kohdeteos tuntuu kartoittavan jotain olennaista ja kiehtovaa, tässä ajassa puhuttelevaa kokemusta itsereflektioivasta ja itseään manageroivasta minästä. Se on kuvas myös eksistentiaalisesta ahdistuksesta, sosiaalisista ja yhteiskunnallisista sukupuoliasetelmista sekä markkinoiden luomista tavaramuodossa myydyistä fantasioista. Teos on kertomus ydinperheen ulkopuolella elävän naisen intellektuellista melankoliasta. Sen päähenkilö sanoittaa feminiinistä kärsimystä, jolla on poliittista ja normeista irtisanoutuvaa voimaa. Toisaalta päähenkilön sisäistämät neuroottiset ulkonäköajatukset tuntuvat hahmottavan sitä tilaa, jossa nainen ehdollistuu erilaisiin ulkoa tuleviin pakotteisiin: vanhenemisen pelkoon ja miesten hyväksynnän menettämiseen.

*Good Morning, Midnight* kiehtoo minua myös tavassa, jolla se suhteutuu niihin kanonisoituihin teoksiin, jotka myös kuvaavat Pariisin kulta-aikaa maailmansotien välissä. Rhysin teoksia on luonnehdittu osin omaelämäkerrallisiksi. Hän vieraili ja asui Pariisissa 1920–1930-luvun tienoilla, eli samaan aikaan, kun sinne kerääntyivät taiteilijoita kaikkialta Euroopasta ja Yhdysvalloista kokemaan uuden ajan virtauksia ja taidesuuntauksia (Emery

1990, xv). Hän eleli Pariisissa samoihin aikoihin kuin esimerkiksi Henry Miller, jonka omaelämäkerrallinen boheemielämän kuvaus *Kravun kääntöpiiri* (*Tropic of Cancer*, 1934) on kuuluisa Pariisi-kuvaus. Aikalaiset ottivat Rhysin Pariisi-teokset vastaan nuivasti. Ne eivät ole myöhemminkään nousseet Millerin ohella esimerkiksi Ernest Hemingwayn, F. Scott Fitzgeraldin, Gertrude Steinin ja Ezra Poundin rinnalle dekadentin juhlivan sukupolven teosten kaanoniin. Kolme vuotta ennen Albert Camus's *Sivullista* (*L'Étranger*) ilmestynyttä *Good Morning, Midnight* -teosta ei myöskään ole luettu universaalina eksistentiaalisen ahdistuksen ja vieraantumisen kuvauksena.

Päädyin tähän teokseen myös tietoisesti siksi, että halusin tehdä tutkimusta feministisestä kirjallisuudentutkimuksen intresseistä käsin, eli nostaa esiin naisen kirjoittaman romaanin, jonka oletan osallistuvan universaalilla tavalla kertomukseen ulkopuolisuuden kokemuksista. Oletan romaanin myös tarkastelevan niitä sukupuolitettuja valtahierarkioita, jotka määrittävät naissubjektin toimijuutta yhteiskunnassa usein piilotetuillakin ideologisilla tavoilla – esimerkiksi kulutuskulttuurin keinoin.

*Good Morning, Midnight* on kiinnostava tutkimuskohde, sillä se sisältää elementtejä, joiden myötä sitä on luontevaa lähestyä yhteiskunnan, kulttuurin, sosiaalisten ja taloudellisten rakenteiden analyysin kautta – ei vain pelkkänä yksilön masennusta ja ahdistusta patologisoivana esityksenä (ks. myös Mickalities 2012, 173). Massatuotannon ja siihen kietoutuvan kulutuselämäntavan synty ajoitetaan yleensä 1880–1930-luvuille (Slater 1997, 13). On mielenkiintoista havaita tekstistä niitä tapoja, joilla Rhysin vuonna 1939 ilmestynyt romaani tekee jo näkyväksi niitä tavarakapitalismin ympärille kytkeytyviä ilmiöitä, jotka monin tavoin määrittelevät ja läpäisevät länsimaisen elämäntavan ja yksilökeskeisen kulttuurin tänä päivänä. Kuten Carey James Mickalities (2012, 23–24) kirjoittaa, Rhysin syvällinen ja jännitteinen representaatio myöhäismodernismin porvarillisesta taloudesta (*bourgeois economics*) sosiaalisena totaliteettina ikään kuin ennakoii meille jo tutuksi tulleita markkinamekanismeja, ”jotka ruokkivat kyltymättömyyttä, tyhjiä arvoja ja keinotekoisia kriisejä”.

Jean Rhysiä on luettu osana postkolonialistista ja feminististä kirjallisuuden historiaa. Esimerkiksi Mary Lou Emery (1990) on nostanut Rhysin teoksista esiin teemoja, jotka kommentoivat karibialaisen kulttuurin ja eurooppalaisen modernismin välistä dialogia ja marginalisoitujen naishahmojen sosioekonomista asemaa (ks. Emery 1990). Vastaavasti Carol Dell'Amico (2005) on tarkastellut Jean Rhysin varhaisten romaanien moderniteetin ja

kolonialismin välistä suhdetta; maahanmuuttajaväestön marginalisoitumista urbaaneissa ympäristöissä. Postkolonialistisesta näkökulmasta etenkin myöhempiä Rhysia ovat lukeneet myös Cristina-Georgiana Voicu (2014) sekä Veronica Marie Gregg (2017).

Vuonna 2022 on ilmestynyt kirjallisuudentutkija Sue Thomasin teos *Jean Rhys's Modernist Bearings and Experimental Aesthetics*, joka käsittelee Jean Rhysin kokeellista muotoa ja estetiikkaa, tekstuaalisia kompositioita, intertekstuaalisuutta ja muita rakenteen elementtejä suhteessa kulttuurihistorialliseen kontekstiin.

Tutkijat ovat olleet viime vuosina myös kiinnostuneita siitä, miksi Jean Rhysin teokset tuntuvat monilta osin ajankohtaisilta 2020-luvulla, lähes sata vuotta niiden ilmestymisen jälkeen. Sorbonnen yliopiston kirjallisuuden tutkijat Juliana Lopoukhine, Frédéric Regard, Kerry-Jane Wallart ovat koonneet esseekokoelman *Transnational Jean Rhys. Lines of Transmission, Lines of Flight* (2020), jossa Jean Rhysin tuotantoa luetaan nykyisten kriisien ja kulttuuristen ilmiöiden, globalisaation ja maahanmuuton, ilmastonmuutoksen ja #MeToo-liikkeen kautta.

Rhysin ansiot modernistina sekä kapitalistisen kulttuurin ja konsumerisen eetoksen kuvaajana ovat jääneet vähemmälle huomiolle, kuten Mickalities (2012, 171) kirjoittaa teoksessaan *Modernism and Market Fantasy. British Fictions of Capital 1910–1939*. Cathleen Maslen käsittelee Rhysin naisen kärsimystä patriarkaatin ja kapitalismin kontekstissa teoksessa *Ferocious Things. Jean Rhys and the Politics of Women's Melancholia* (2009).

Koska Suomessa Rhysin varhaiset teokset eivät ole kovinkaan tunnettuja ja ne suomennettiin vasta 2000-luvulla, yllätyin esitutkimusta tehdessäni, että kohdeteoksestani on tehty jo jonkin verran esimerkiksi kulttuurintutkimuksen ja kapitalismikriittisen tutkimuksen lähtökohdista tarkastelevaa tutkimusta. Kuten edellä esitin, sekä Maslen että Mickalities ovat 2000-luvulla nostaneet esiin Rhysin ansioita materialistisen todellisuuden kuvaajana ja sukupuolittuneen kulutuskulttuurin satiirisena kriitikkona. Tämän vuoksi valitsin tarkan ja rajatun tutkimuslähtökohdan sijaan erilaisia konteksteja kartoittavan ja aiemman tutkimuksen kanssa dialogiin asettuvan, moniperspektiivisen lähestymisen kohdetekstiin. Tavoitteenani on, että tutkimuskäsitteeni ja lähilukuni tuottaa vuoropuhelussa aiemman Rhys-tutkimuksen kanssa kootusti tietoa kohdeteoksesta. Tekemäni teoreettinen ja aineistollinen koonti on myös osa tutkimustulosta. Tällaisen monimetodisen tutkielman haasteena on luoviminen laajojen aineistopiirien

kentällä, johdonmukainen eteneminen ja tutkielmani laajuuteen nähden vaadittavan työn rajaaminen.

## 1.2 Teoreettiset kiinnittymiset kulttuuriseen kontekstiin

Seuraavaksi esittelen tiiviisti niitä teoreettisia lähtökohtia ja käsitteitä, joita käytän tässä tutkielmassa. Jäsenän tutkimusta moniperspektiivisen kulttuurintutkimuksen metodin avulla. Moniperspektiivinen metodi lähestyy kulttuurintutkimusta yhteiskuntateorioiden kautta. Moniperspektiivistä mallia kehittäneen mediakulttuurin tutkija Douglas Kellnerin (1998, 12–13) mukaan kulttuuria ei voi tutkia ilman yhteiskuntateoriaa. Kulttuuriset tekstit esiintyvät aina monimutkaisina vyyhteinä, joihin nivoutuu erilaisia talouteen, yhteiskunnallisiin suhteisiin ja poliittiseen ympäristöön kietoutuvia diskursseja. Käytännössä moniperspektiivinen kulttuurintutkimus ”käyttää monia tekstuaalisia ja kriittisiä strategioita tulkitsaan, kritisoidessaan ja dekonstruoidessaan tutkittavaa ilmiötä” (Kellner 1998, 113).

Kohdeteoksen moniperspektiivisessä luennassa sovellan siis erilaisia näkökulmia ja konteksteja sekä tarkastelen niiden risteymäkohtia. Ensiksi analysoin kohdeteoksen kiinnittymistä kirjallisuushistorialliseen kontekstiin. Hahmotan niitä sisältöainesten ja kerronnan piirteitä ja kohosteisuuksia, joiden perusteella voidaan määritellä modernismin olevan teoksessa dominantti tyylipiirre. Dominantilla tarkoitetaan kirjallisuudentutkimuksessa vallitsevaa rakenteellista tyylipiirrettä taideteoksessa. Roman Jakobsonin mukaan dominantin käsitteellä voidaan hahmottaa taiteiden välisiä suhteita kunakin historiallisena aikakautena, jolloin jokin taiteenlaji on muodostanut joukon esteettisiä ja rakenteellisia piirteitä. (*Tieteen termipankki*, s.v. dominantti.)

Modernismi tyyliuuntauksena liittyy yhteiskunnan modernisaatiokehitykseen. Modernisoitumisen taustalla ovat tieteen, ajattelun ja teknologisen kehityksen myötä tapahtuneet muutokset, joiden seurauksena syntyivät muun muassa massakulttuuri, kaupungistuminen, teollistuminen ja yhteiskunnan demokratisoituminen. Modernisoitunut maailma edustaa perinteisen vanhan järjestyksen ja tradition hajoamisen jälkeistä pluralistista ja moniarvoista aikakautta. Taiteellisena suuntauksena modernismi hahmottaa yksilön kokemusta modernisoituneessa maailmassa. Modernismin synty tyylihistoriallisena suuntauksena sijoitetaan yleensä 1900-luvun ensimmäiselle vuosikymmenelle, jolloin



alettiin tuottaa kirjallisuutta, joka poikkesi realistisen kerronnan tavoitteista. (Vartiainen 2009, 15–16.)

Modernismiin liittyvä porvarillisen ja edellisten sukupolvien maailman vastustus levisi maailmalle Euroopan suurkaupungeista Lontoosta ja Pariisista. Tyyllisuuntana modernismia leimaa esteettinen moninaisuus, tyyllinen kakofonia ja erilaisten ismien synty. Modernismissa katse kääntyy maailmaa selittävästä tulkinnasta ihmisen mieleen ja ajatuksiin. Introspektiivisessä romaanissa korostuu subjektiivinen kokemusmaailma sekä ulkomaailman ja ihmisen sisäisen maailman ero. Psykologisen romaanin synty johti monenlaisiin kokeellisiin, juonettomiin ja allegorisiin kuvauksiin horjuvasta minuudesta vihamielisessä maailmassa. (Vartiainen 2009, 17–20.)

Kaunokirjallisuudellisen kontekstia vasten tarkastelen, mitkä minäkertojahahmon piirteistä voidaan määritellä yhteisiksi modernististen tyyppihahmojen piirteiden kanssa. Tarkastelen erilaisia subjektin kokemuksia hahmottavia ominaisuuksia: minän reflektioita ja mahdollisia hajoamisia ja vetäytymisiä. Erittelen myös teoksen miljöötä, paikkoja ja tiloja. Lisäksi hahmotan niitä kielellisiä kohosteisuksia, assosiativisia ja vihjeenomaisia piirteitä, joita on liitetty perinteisesti modernismin tyyliaineeksi.

Modernismin konteksti ei oletettavasti yksin riitä selittämään subjektin esiintymisen konteksteja kohdeteoksessa. Siksi kysyn, minkälaisiin konteksteihin modernismin piirteet teoksessa reagoivat. Modernismin piirteet nousevat moderniteetin kokemuksista, mitä tarkastelen ensimmäiseksi. Toisaalta moderniteettiin olennaisesti kuuluu myös kysymys kapitalismin ja kulutuskulttuurin ilmiöistä. Tutkielman neljännessä luvussa tarkastelenkin myös päähenkilön toimijuutta kapitalismin ilmiöitä teoretisoivan kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta. Pohdin, millaisiin konteksteihin yhteiskunnalliset piirteet kiinnittyvät teoksessa ja millaisia kokemuksia ne esittävät kapitalistisista päämomenteista: tuotannosta, työstä, kulutuksesta ja markkinavaihdosta.

Kapitalismi on arvonmuodostuksen järjestelmä. Käsitteenä se kuuluu sosiologian ja poliittisen taloustieteen teemoihin. Poliittinen taloustiede suhteuttaa taloutta muuhun yhteiskuntaan ja ottaa huomioon taloudelliseen toimintaan liittyvät arvot ja intressiristiriidat toisin kuin esimerkiksi uusklassinen taloustiede ja liiketaloustiede. Ne lähestyvät taloutta alueena, jossa vallitsevat yhteiskunnasta irrallaan olevat formaalis-matemaattiset lainalaisuudet. Kapitalismin ja kirjallisuuden välistä suhdetta on tarkasteltu marxilaisvaikutteisessa kirjallisuudentutkimuksessa. Kriittisen teorian edustajat ovat

ottaneet vaikutteita Karl Marxin (1886–1883) ja Max Weberin (1864–1920) ajattelusta. (Ojajärvi, Sevänen & Steinby 2018, 8, 15.)

Kapitalismin ja kirjallisuuden suhteita tarkasteleva tutkimus kiinnittää huomiota yhteiskuntaan ”läpikapitalisoituneena” tilana, jossa materiaalisen tuotannon piirissä tapahtuva hyödykkeiden ja vaihdon prosessit ovat siirtyneet myös muille elämänalueille esimerkiksi määrittämään sosiaalisia suhteita ja inhimillisen subjektiuden rakentumista. Tähän ilmiöön liittyvät *reifikaation* ja *kommodifikaation* (tavaraistumisen) sekä *vieraantumisen* käsitteet. (Ojajärvi ym. 2018, 16–17.)

Kohdeteoksen kapitalistisia suhteita tarkastelevassa osiossa hyödynnän teoreettisena lähtökohtana Fredric Jamesonin (1934–) kehittämiä käsitteitä *poliittisesta tiedostamattomasta* (*political unconscious*) ja *kognitiivisesta kartoituksesta* (*cognitive mapping*). Jameson on kirjallisiin teksteihin keskittyvässä tutkimuksessa kapitalismin problematiikan tunnetuimpia käsittelijöitä (Ojajärvi ym. 2018, 21). Jamesonilaisessa kehyksessä kaunokirjallisuuden teksteistä voidaan tarkastella sen mahdollisuuksia representoida kompleksisia sosiaalisia kokonaisuuksia, esimerkiksi pääoman tapoja muovata todellisuutta. Se myös kysyy, millä eri tavoin teksti on tietoinen siihen latautuneista poliittisista merkityksistä ja ideologisen piiloutumisen tavoista (Ojajärvi 2018, 325–326, 353.)

Koska kohdetekstini edustaa myöhäismodernia aikakautta, sen kapitalismin ilmiöiden kartoittamisessa piilee anakronismin vaara, sillä kuten Daniel Slater toteaa (1997, 9) kulutuskulttuurin ilmiöt toteutuvat täydellisesti vasta postmodernissa ajassa. Anakronismin vaara on aina olemassa, kun selitetään taloudellisia tai yhteiskunnallisia käännteitä jälkikäteen, ja tässä tutkielmassa minun on oltava varovainen hyödyntäessäni luennassani kriittistä teoriaa, joka kiinnittyy osin uusliberalistiseen ja myöhäiskapitalistiseen kontekstiin.

Oletan myös sukupuolen kontekstin vaikuttavan päähenkilön kokemukseen ja identiteettiin. Analyysini loppuvaiheessa syvennän *Good Morning, Midnightin* kriittistä luentaa intersektionaalisen analyysin kautta. Intersektionaalisuus on sukupuolentutkimuksen käsite, jota alettiin käyttää, kun havaittiin, että sukupuoli ei yksi riitä analyyttiseksi kategoriaksi tutkittaessa vallan hierarkioita yhteiskunnassa (McCall 2005, 1772). Intersektionaalinen tutkimusnäkökulma korostaa moniperusteisuutta, eli se tarkastelee useita samanaikaisesti vaikuttavia eronteon kategorioita, esimerkiksi etnisyyttä, sukupuolta, luokkaa,

seksuaalisuutta ja maantieteellistä sijaintia. Nämä luokittelut ymmärretään sosiaalisesti ja kulttuurisesti tuotetuiksi, ja ne leikkautuvat ja vaikuttavat toisiinsa riippuen tutkittavan ilmiön konteksteista. (Ilmonen 2011, 4–5; Harjunen ym. 2012, 16.) Intersektionaalisen lähestymisen kautta voin tehdä tarkempaa analyysia *Good Morning, Midnightin* naissubjektin toimijuuden rajautumisista sekä sukupuoleen kiinnittyvistä valtasuhteista.

Tutkimusmetodini on kontekstuaalisilta lähtökohdiltaan feministinen ja kriittinen. Etsin tekstistä niitä risteymäkohtia, joissa tulee esiin vallankäytön moniperustaisuus: miten sosioekonominen asema, sukupuoli ja kapitalistisen yhteiskunnan ilmiöt yhdessä tuottavat tai rajaavat erilaista toimijuutta. Samalla keskustelen aiemman Rhys-tutkimuksen kanssa ja etsin lähiluvun kautta täydentäviä huomioita tutkittavasta teoksesta. Lopuksi pohdin tutkimustuloksia kokoavasti. Tarkastelen, mihin yhteyksiin teoksen kritiikki erityisesti tuntuu paikantuvan, millä keinoin se kerronnassa tulee esiin ja ovatko modernismiin, yhteiskuntaan ja sukupuoleen liittyvät kytkennät teoksen elementeissä avoimesti itsessään vai ovatko ne minun ja aiemman tutkimuksen tekijöiden luomaa kontekstia.

### 1.3 Kirjailija Jean Rhys

Jean Rhysin (1809–1979) elämä ja kokemukset sekä se, miten ne heijastuvat hänen taiteeseensa, ovat kiinnostaneet monia tutkijoita ja kirjoittajia. Hänestä on kirjoitettu useampi elämäkerraksi luokiteltava teos. Thomas S. Stanleyn *Jean Rhys: A Critical Study*, joka lähestyy kirjailijaa hänen teostensa kautta, ilmestyi vuonna 1979. Carole Angierin ytimekkäästi nimetty *Jean Rhys* (1990) taas on laaja ja yksityiskohtainen, dokumentteihin ja haastatteluihin perustuva elämäkerta. Tuorein elämäkerta on Lilian Pizzichinin *The Blue Hour*, joka ilmestyi vuonna 2009. Sitä pidetään aiempia subjektiivisempänä ja fiktiivisempänä kuvauksena Rhysin elämästä (ks. esim. Showalter 2009). Lisäksi Rhysin elämän ja teosten suhdetta on kartoitettu paljon kirjallisuuden tutkimuksissa ja tieteellisissä julkaisuissa. Rhys kirjoitti myös omaelämäkertaa, joka jäi kesken. Se julkaistiin vuonna 1979 nimellä *Smile Please*. Teoksen toimitti hänen kustannustoimittajansa Diana Athill ja se julkaistiin Rhysin kuolinvuonna.

Tässä alaluvussa kuvaan tiiviisti Jean Rhysin keskeisiä elämänvaiheita sekä valotan lähdeaineiston avulla hänen elinaikansa historialliskulttuurista kontekstia. Käytän pääsääntöisenä lähteenä Angierin teosta. Biografinen katsaus on tarpeellinen, sillä Rhysin tuotanto on monilta osin omaelämäkerrallista. Näin ollen yhteenveto elämäntapahtumista

toimii kohdetekstiä ja kontekstia sitovana liitoksena. Lisäksi katsaus kirjailijaan ja hänen elinaikaansa palvelee pro gradu -työni moniperspektiivistä lähestymistapaa. Moniperspektiivisen metodin myötä tulen myös palaamaan kirjailijan elinajan yhteiskunnalliseen ja sosiaaliseen kontekstiin myöhemmissä luvuissa. Painotan tässä katsauksessa Rhysin elämää nuorena aikuisena, eli aikaa, jota eletään tutkittavassa teoksessa. Lisäksi otan herkemmin esiin niitä elämäntapahtumia, joilla on merkitystä tutkielman tutkimusnäkökulman kannalta. Tällaisia ovat sukupuoleen ja sosiaaliseen asemaan liittyvät teemat. Tämä tiivistys on lähteisiin perustuvaa tulkintaa Rhysin elämästä, kokemuksista, tunteista ja niiden suhteesta hänen teoksiinsa. Se on valikoituna narratiivina väistämättömän subjektiivinen ja puutteellinen kuva Rhysin elämästä. Sellaisenaankin ajattelen, että Jean Rhysin menetyksiä täynnä oleva elämäntarina antaa yhdenlaisen käsityksen siitä, minkälaisia mahdollisuuksia rahattomilla ja heikossa sosiaalisessa asemassa olevilla naisilla oli Euroopassa 1900-luvun alussa.

Jean Rhys (Ella Gwendolen Rees Williams) syntyi vuonna 1890 Dominicassa, joka on pieni saarivaltio Karibianmerellä. Yhdistynyt kuningaskunta hallinnoi maata pitkään. Britit valloittivat Dominican virallisesti vuonna 1805, mutta sitä edelsi satoja vuosia väkivaltaisuuksia ja paikallisten orjuuttamista, kun Ranska ja Yhdistynyt kuningaskunta kävivät maasta valtakamppailua. Dominica itsenäistyi vasta vuonna 1978. Rhys kuului perheineen saaren pieneen valkoiseen vähemmistöön. Hänen isänsä oli walesilainen lääkäri ja äiti plantaasinomistajan jälkeläinen, valkoinen kreoli. Kirjailija käytti muistojaan Dominicassa vietetystä lapsuudestaan teoksissa *Voyage in the Dark* ja *Wide Sargasso Sea*. (Angier 1990, 3–5, 7–8, 14.) Vuonna 1907 Rhys lähti Englantiin kouluttautumaan. Hän opiskeli ensin yksityisessä tyttökoulussa Cambridgessä ja sitten teatterikoulussa Lontoossa. Rhysin lapsuutta varjosti hänen etäinen ja viileä suhde äitiinsä. Nuorena Englannissa puolestaan hän koki itsensä vieraaksi ja ulkopuoliseksi kulttuurierojen takia. Hän koki myös ensimmäiset vastoinkäymisensä Karibia-taustansa vuoksi: hän jätti teatterikoulun ja haaveensa näyttelijyydestä, sillä koulussa ei muun muassa pidetty hänen aksentistaan. (Angier 1990, 12, 14, 18, 37, 41–42, 49–50, 53.)

Lukemissani biografioissa aikuisen Jean Rhysin elämää hallitsivat rahattomuus, onnettomat miessuhteet (esimerkiksi Carole Angier on nimennyt lukuja kirjailijan elämäkerrasta tämän puolisoiden ja rakastajien nimien mukaan) ja riippuvuussuhde alkoholiin. Nuorena naisena Rhys kierteli Englantia teatterikuoron kanssa ja kärsi kroonisesta rahapulasta. Tuolloin hän rakastui varakkaaseen ja aristokraattiseen Lancelot Hugh Smithiin, jonka kanssa hän alkoi

suhteeseen. Smithillä, tunnetulla naistenmiehellä, ei todennäköisesti ollut aikomustakaan naida alempiluokkaista ja rahatonta naista. Lopulta Smith jätti Rhysin. Rahattomana Rhys joutui ottamaan vastaan epämääräisiä töitä muun muassa mallina, hierojana ja elokuvaavustajana. Hän alkoi myös lievittää ikävänsä alkoholilla. Smith luultavasti välitti Rhysistä tai ainakin sääli tätä, sillä hän maksoi tälle säännöllisesti elatusrahaa eron jälkeen. (Angier 1990, 61–62, 64, 73–74). Samankaltaista järjestelyä rikkaan miehen ja köyhyyden kurjistaman naisen välillä kuvataan 1930 ilmestyneessä *After Leaving MacKenziessä*. Rakkauden ja rahan (sukupuolittunut) suhde on yksi teoksen keskeisistä teemoista.

Angier (1990, 77) lainaa Rhysin omaelämäkerrasta *Smile Please* kohtaa, jossa Rhys pohtii taloudellista riippuvuutta miehen ja naisen välisessä suhteessa:

It seems to me now that the whole business of money and sex is mixed up with something very primitive and deep. When you take money directly from someone you love it becomes not money but a symbol... I am sure the woman's deep-done feeling is "I belong to this man, I want to belong to him completely." It is at once humiliating and exciting. (Rhys 2016, 106.)

Eron jälkeen Rhysin elämästä tuli vaikeaa. Angier (1990, 76) antaa ymmärtää, että hän ajautui prostituutioon. Näin ainakin tapahtuu *Voyage in the Darkin* päähenkilölle Annalle, ”jota pokailtiin kaduilta ja puistoista”. *Voyage in the Darkin* on sanottu noudattavan Rhysin nuoruuden kokemuksia. Ainakin hän tuli erottuaan raskaaksi kuten teoksen Anna. Hän teki abortin myöhäisessä raskauden vaiheessa, neljällä tai viidennellä kuulla. (Angier 1990, 76–77.) Noin kuusi vuotta tämän jälkeen, vuonna 1919, Rhys meni naimisiin työttömän hollantilaisen toimittajan Willem Johan Marie Langletin kanssa. Lapsi syntyi kahdeksan kuukautta myöhemmin. He muuttivat Alankomaista Pariisiin pian häiden jälkeen. Rhys rakastui Pariisiin heti ja rakasti sitä elämänsä loppuun saakka. Angier (1990, 107) päättelee, että Rhys kirjoittaa itsestään, kun hän kirjoittaa *Good Morning, Midnight* -teoksessa, että päähenkilö Sasha eli Pariisissa siihenastisen elämänsä onnellisinta aikaa.

Tuo onni ei kestänyt. Rhys synnytti pojan, joka eli vain kolme viikkoa. Vauvalla oli keuhkokuume, mutta pariskunnalla ei ollut rahaa yksityiseen terveydenhoitoon. William Owen kuoli Hospice des Enfants Assistés -hoitolassa. (Angier 1990, 104, 106–107, 112–113.) Kyseessä oli köyhille löytölapsille tarkoitettu sairaala (Galignani & Galignani 1889, 59–60; L'hospice des entants-assistés, 2000–2008). Rhys ja Langlet olivat juomassa samppanjaa hotellihuoneessa sinä yönä, kun vauva kuoli (Angier 1990, 113). Angier (1990, 113) arvelee, että vauvan kuolema oli Rhysille hänen elämänsä suurimpia suruja ja syyllisyyden aiheita.

Samalla viikolla, kun vauva kuoli, Langlet sai työpaikan Wienistä ja pariskunta vaihtoi taas maata. Heillä alkoi olla myös ensimmäistä kertaa rahaa, mikä johtui siitä, että Langlet teki laitonta valuuttakauppaa. (Angier 1990, 114–117.) Angier tulkitsee (1990, 117) *Vienne*-novellin pohjalta, että Rhys tunsu itsensä kauniiksi ja onnelliseksi, kun hänellä oli rahaa kauneushoitoihin ja mekkoihin. Wienistä he muuttivat Langletin työn perässä Budapestiin. Langletin laittomien keinottelujen takia he joutuivat kuitenkin pian lähtemään pitkälle karkumatkalle Länsi-Euroopan maasta toiseen. Vuonna 1922 heidän pakomatkinsa päättyi Belgiaan, jossa Rhys synnytti tyttären, ja he palasivat rahattomina ja kodittomina jälleen Pariisiin. Ympyrä oli sulkeutunut. (Angier, 1990 121–122.) Lannistavan kierteen tunnelman aistii *Good Morning, Midnight* -romaanissa. Elämä on keinu, joka vie nopeaa korkeuksiin ja hidastuu alhaalla, kuten Anger (1990, 122) siteeraa:

That's the way it is, that's the way it goes, that's the way it went...A room.  
A nice suite...Swing high...Now slowly, down. A beautiful room...A nice  
room. A room. (GMM, 24.)

Epätyydyttävän paluun takaisin lähtöpisteeseen -asetelman voi nähdä teoksen ensimmäisestä virkkeestä: ”’Quite like the old times,’ the room says. ’Yes? No?’” (GMM, 3). Kyllä/ei-vaihtoehto jättää kuitenkin vielä toiveen uudesta alusta. Vuonna 1923 Pariisissa Rhys kokeili taas erilaisia työpaikkoja. (Angier 1990, 125.) Angier uskoo (1990, 125), että hän teki tuolloin samoja töitä kuin Sasha teoksessa *Good Morning, Midnight*. Sasha on työskennellyt vaatemannekiininä, matkaoppaana ja eräänlaisena aulatyöntekijänä vaatekaupassa (GMM, 10, 13, 21).

Angier arvelee, ettei Rhys viihtynyt yhdessä työpaikassa kovin kauaa, kuten ei Sashakaan. Myyjänä Sasha toimi viikon, matkaoppaana päivän, mannekiinin työssä noin kolme kuukautta (Angier 1990, 125; GMM 13, 21). Mallin työ mainitaan myös Rhysin novellissa ”Mannequin”, joka on julkaistu teoksessa *The Left Bank and Other Stories* (1927). Angier (1990, 126) otaksuu näiden tekstien perusteella, että tästä työstä Rhys nautti eniten, sillä ihanteet, jotka mallin työhön liitetään, saivat hänet tuntemaan itsensä kauniiksi ja hoikaksi.

Rhys rohkaistui kunnolla kirjoittamaan, kun hän tutustui vaikutusvaltaiseen kirjallisuustoimittajaan Ford Madox Fordiin, joka julkaisi *The English Review* -lehteä. Ford ja Rhys tapasivat, rakastuivat ja ajautuivat salasuhteeseen. Ford auttoi Rhysiä kirjoittamisessa, ja tämä pääsi Fordin kautta myös kirjailijapiireihin. Hän tapasi illanvietoissa kirjailijoita, esimerkiksi Gertrude Steinin, Alice B. Toklasin ja Ernest Hemingwayn. (Angier 1990, 129–132, 134–135.) Vuonna 1924 Rhysin aviomies John

Langelot ajautui taas talousrikoksiin. Hänet pidätettiin ja karkotettiin Ranskasta. Jo pari vuotta ennen tätä tapahtumaa pari antoi tyttärensä sijoitettavaksi laitokseen vedoten rahapulaan. Langelotin karkotuksen aikoihin Fordkin hylkäsi rakastajansa. Rhys oli taas yksin Pariisissa. (Angier 1990, 124, 138–147, 150.)

Vuodet 1927–1939 olivat Rhysin kirjallisesti tuottoisinta aikaa. Tuolloin nelikymppiseltä Rhysiltä julkaistiin viisi teosta. Hän kirjoitti noihin aikoihin myös puolet vuosikymmeniä myöhemmin ilmestyneestä *Wide Sargasso Sea* -teoksesta sekä lähes puolet kahdesta novellikokoelmastaan, jotka myös julkaistiin vasta myöhemmin. Rhys avioitui Leslie Tilden Smith -nimisen miehen kanssa, ja he muuttivat Lontooseen. He olivat yhdessä aina miehen kuolemaan saakka. Vuonna 1928 Rhys haki myös tyttärensä luokseen Hollannista, mutta tämä lopulta päätti asua isänsä kanssa. (Angier 1990, 223, 234.) Rhysin ensimmäinen romaani *Quartet* ilmestyi vuonna 1928. *After Leavin MacKenzie* ilmestyi kolme vuotta myöhemmin. *Voyage in the Dark* julkaistiin vuonna 1933. (Angier 1990, 171, 223.) *Good Morning, Midnight* ilmestyi samana vuonna kuin toinen maailmansota syttyi.

Kun sota alkoi, hänen miehensä liittyi Britannian kuninkaallisiin ilmavoimiin. Jean oli huolissaan Hollannissa asuvasta tyttärestään. Hän joi paljon eikä kyennyt kirjoittamaan. Vuonna 1945 sodan väsyttämä Leslie Tilden kuoli sydänkohtaukseen. Tämän jälkeen Rhys katosi kirjallisesta julkisuudesta yli kahdeksikymmeneksi vuodeksi. Hän meni kolmatta kertaa naimisiin. Historia tuntui toistavan itseään, sillä jälleen Rhys oli nainut miehen, joka ajautui rahasotkuihin. George Victor Max Hamer joutui muun muassa vankilaan rahashekkien varastamisesta. Hamerin vapauduttua pariskunta muutti syrjäseudulle Englannin Devoniiin. 1950-luvun lopulla Rhys alkoi jälleen kirjoittaa. *Wide Sargasso Sea* julkaistiin 1966 ja siitä tuli valtava menestys. (Angier 1990, 412, 421, 436, 454–456.) Jean Rhys jatkoi kirjoittamista vanhuuteen asti. Hän kuoli 88-vuotiaana, 14. toukokuuta vuonna 1979 Exeterissä Englannissa. (Angier 1990, 628.)

## 2 TEOREETTISIA JA KONTEKSTUAALISIA LÄHTÖKOHTIA

Tässä luvussa kuvailen *Good Morning, Midnight* -romaanin kulttuurihistoriallista kontekstia, maailmansotien välistä aikaa, yhteiskunnallisia ja kulttuurisia olosuhteita, jotka ovat modernismin taustalla. Esittelen modernismia myös esteettisenä ja retorisenä ilmiönä sekä määrittelen tarkemmin sen kirjallisuuteen liitettyjä tyylipiirteitä. Lisäksi käyn läpi niitä teoreettisia lähtökohtia, joihin analyysini kiinnittyy: kognitiivista kartoitusta ja intersektionaalista teoriaa. Aluksi määrittelen keskeisiä modernin käsitteitä.

### 2.1 Modernin käsitteitä

Toisiinsa liittyviä käsitteitä ovat esimerkiksi *moderni*, *moderniteetti*, *modernisaatio*, *modernisuus* ja *modernismi*. Näitä käytetään erilaisessa tutkimuksessa sekä synonyymeinä että ristikkäin. Johan Fornäs (1998, 55) kirjoittaa teoksessa *Kulttuuriteoria*, että termit 'modernisaatio', 'moderniteetti' ja 'modernismi' ovat sekoittuneet toisiinsa oppialojen välisissä keskusteluissa, minkä takia niitä käytetään monin eri tavoin. Näistä termeistä modernismia on tavattu käyttää esteettisessä teoriassa (Fornäs 1998, 55). Seuraavaksi esittelemäni termit, niiden käyttö ja määritelmät ovat osittain limittäisiä, mutta noudatan pääsääntöisesti Fornäsin (1998, 56) jakoa: "Modernisaatio on prosessi, moderniteetti tila ja modernismit tuohon tilaan reagoivia liikkeitä."

#### *Moderni*

*Moderni* käsitteenä otettiin käyttöön jo 400-luvulla muodossa *modernus*. Se on johdettu latinankielisestä sanasta *modo*, joka tarkoittaa nykyisyyttä (engl. "current"). (Jallinoja 1991, 12; Childs 2017, 12.) Ranskalainen runoilija Charles Baudelaire määritteli modernin ja modernisuuden käsitteet uuden ajan kynnyksellä vuonna 1863 ilmestyneessä esseessä "Modernin elämän maalari". Baudelairen mukaan modernin tärkein tarkastelukohta on taide. Hän määrittelee modernin estetiikan alkupisteen, joka asettuu kyseenalaistavaan dialogiin platonilaisen ikuisen kauneuden käsitteen kanssa. Baudelairen mukaan ei riitä, että taide on esteettisesti kaunista. Sen arvon keskeinen kriteeri pitäisi ennemmin olla se, miten taide onnistuu heijastamaan omaa aikaansa, sen esteettistä ja moraalista henkeä. (Jallinoja 1991, 12; Kotkavirta & Sironen 1986, 7.) Modernin hahmon ideaaleja Baudelairelle ovat flanööri, kuljeskeliija (Kotkavirta & Sironen 1986, 8) ja muodista nautiskeleva dandy (Jallinoja 1991, 12). Baudelairelle modernin taiteen ohjelmalliseksi kiteytykseksi kohoaa



ohimenevyys ja hetkellisyys, ja muoti on sen keskeinen käytäntö (Kotkavirta & Sironen 1986, 8).

### *Moderniteetti ja modernisaatio*

Johan Fornäs (1998, 31–32) määrittelee, että *moderniteetti* on käsite, jolla hahmotetaan ymmärrystä nykyajasta. Sillä voi hahmottaa aikamme perustuksia, liikkeelle panevia voimia ja luonteenomaisia piirteitä. Moderniteetin voi nähdä tilana tai kertomuksena, joka on tuotettu monista eri sattumuksista. Toisin sanoen sitä ei ole yksiselitteisestä olemassa missään, vaan sitä tuotetaan antamalla joillekin piirteille ja ilmiöille modernin merkitys (Jallinoja 1991, 19, huom. moderniteetin sijaan Jallinoja kirjoittaa ”modernista elämästä”). Moderniteetin historia on niin ikään tuotettu jälkikäteen. Siihen liittyy joukko yhteiskunnallisia taloudellisia, kulttuurillisia ja poliittisia kehitysprosesseja, kuten kapitalistinen kehitys, teollistuminen, kaupungistuminen, demokratisoituminen ja maallistuminen. (Fornäs 1998, 32; Childs 2017, 15.) Nämä kehityskulut taas johtivat uuteen ymmärrykseen ajasta ja tilasta, liikkumisesta ja nopeudesta, viestinnästä ja matkustamisesta sekä kulttuuriseen vallankumoukseen suhteessa aiempiin käsityksiin taiteen tehtävistä (Childs 2017, 15).

Moderniteetin tilassa ihmiskunta alkoi määrittää omat norminsa Jumalan, kirkon tai tradition asettamien normien sijasta (Fornäs 1998, 42). Esimerkiksi Baudelairen ja toisaalta myös hänen aikalaisensa Karl Marxin käsitys nykyajan ohimenevyydestä ja satunnaisuudesta asettuu vastustamaan tradition valtaa: kun kaikki on jatkuvassa liikkeessä ja muutos on nopeaa, nykyhetki ei ole ymmärrettävissä vain menneestä käsin. Ainakaan sen perusteella ei voida sanoa mitään varmaa tulevasta. (Kotkavirta & Sironen 1986, 6–9.) Moderniteetilta siis puuttuu yksi yhteinen instituutio, joka määrittäisi yhteisiä arvoja (Jallinoja 1991, 20). Modernisoitunut maailma kyseenalaistaa yhden totuuden. Se on moniarvoinen ja korostaa uudella tavalla yksilön valintoja ja toiveita yhteiskunnassa. (Vartiainen 2009, 15.) Yhteenvetona moderniteetti korostaa aikaa ja sen tuomaa muutosta: se ottaa ajan keskeiseksi kulttuurilliseksi ulottuvuudeksi. Moderniteetti hylkää traditiot ja antaa uudenlaista painoarvoa yksilön valinnoille. Se korostaa jatkuvasti uusiutuvaa ja ajankohtaista. Samalla se tarkoittaa tiedon ja arvojen hajoamista ja uudelleen järjestäytymistä, pirstaloituneisuutta, nopeaa muutosta, lyhytaikaisuutta ja epävarmuutta (Childs 2017, 15).

### *Modernismi*

*Modernismi* on usein nähty esteettisenä ja kulttuurisena reaktiona moderniteettiin ja modernisaatiokehitykseen. Modernismin voi ymmärtää periodisena, jolloin sen voisi arvioida vallinneen 1890–1930. Toisaalta sen voi ymmärtää muotoon ja tyyliin sidottuna piirteenä. (Childs 2017, 17–18.) Vaikka tutkielmassani käsittelen teosta, joka sijoittuu tähän aikaperiodiin, en lähesty modernismia vain aikakauteen sidottuna ilmiönä. Se noudattaa Fornäsin (1998, 56) käsitystä, jonka mukaan modernismi on ”moninainen joukko kollektiivisia tapoja, joilla näihin [modernisaation] prosesseihin – – kytkeydytään tai reagoidaan yhteiskunnallisissa tai kulttuurisissa liikkeissä”.

Peter Childs (2017, 2) määrittelee, että modernistinen taide on ”kokeellista, muodollisesti monimutkaista, elliptistä ja se sisältää sekä purkamisen että luomisen elementtejä – –”. Modernistinen taide yleensä asettuu puolustamaan taiteilijan vapautta realistista kerrontaa, traditionaalista muotoa ja genreä vastaan. Modernistista kirjallisuutta yhdistää jonkinlainen radikaali, kirjoitusteknisesti innovoiva tapa kertoa. Kronologisen kerronnan sijaan se suosii spatiaalista, pysähtynyttä tapaa esittää asioita. (Childs 2017, 18.) Modernistista fiktiota edustavat muun muassa kirjailijat Henry James, Marcel Proust, Thomas Mann, Franz Kafka, Virginia Woolf, Gertrude Stein ja William Faulkner; draamaa August Strindberg, Luigi Pirandello ja Bertol Brecht; runoutta Stéphen Mallarmé, William Butler James, T. S. Eliot ja Rainer Maria Rilke (Childs 2017, 2; Rabaté 2013, 2).

## 2.2 Modernismin tyylipiirteitä

Modernismi on ensisijaisesti maailman hahmottamista ja tulkitsemista uusilla tavoilla, kirjoittaa Stephen Kern (2011, 2) ja lisää, että kirjallisuudessa narratiiviset muodot ovat näiden uusien keinojen ilmaisu. Koska kirjallisuus heijastelee inhimillisiä kokemuksia, muotoa ei voi täysin irrottaa sisällöistä, mutta Kernin (2011, 2) mukaan tekstistä on mahdollista eritellä niitä muodon tekniikoita, joilla tämä sisältö välittyy. Vastaavasti pyrin *Good Morning, Midnightin* modernistisia tyylipiirteitä hahmotellessani keskittymään muodon kysymyksiin: kertojaan, hahmoihin, tapahtumiin, tilaan ja aikaan, erilaisiin rajauksiin sekä tekstin alun ja lopun väliseen suhteeseen.

Modernistisia tyylielementtejä ovat esimerkiksi epäluotettava kertoja, poissaolevat protagonistit, fragmentoituneet hahmot, heikot juonet, impressionistinen poetiikka, tajunnanvirtatekniikat, traumaattinen toistuminen, valaistumiskokemukset, abstraktit ja surrealistiset tyyliin sekä avoimet loput. Modernistinen fiktio on kiinnostunut ihmisen

mielestä, tajunnasta ja alitajunnasta, havaintojen, ajattelun ja itsereflektion kuvaamisesta. Näin ollen koherentti narratiivinen rakenne ja ulkoinen niin kutsuttu objektiivinen todellisuus korvaantuu erilaisilla vaihtoehtoisilla esteettisillä metodeilla: alluusioilla ja symbolisesti latautuneilla motiiveilla. (Kern 2011, 2–3.)

Seuraavaksi esittelen tarkemmin Kernin jaon mukaisesti erilaisia modernismissä korostuneita tyylipiirteitä. Ensinnäkin modernistisia hahmoja määrittää eräänlainen näkyvä poissaolevuus, vetäytyneisyys ja ulkopuolisuus maailmasta ja sen toiminnasta. Äärimmillään hahmot piiloutuvat, ovat kateissa, ja heitä heijastavat erilaiset tyhjyyden ja poissaolon symboliset motiivit. Tällaiset hahmot voivat osoittaa marginalisoitujen ihmisryhmien kokemuksen tuhoavista ideologioista: rasismista, homofobiasta ja äärinationalismista. Nämä vetäytymiset ovat myös reaktioita sartelaiseen tyhjyyden kokemukseen, joka saa ihmiset jatkuvasti kyseenalaistamaan todellisuuden alati muuttuvaa luonnetta. Tällaisessa jatkuvan epävarmuuden maailmassa ihmisten identiteeteistä tulee liukuvia ja egon rajat hämärtyvät, mikä näkyy myös modernismin muotokeinoissa. Henkilöhahmot ovat erilaisten tuntemusten kimppuja. Heidän minuutensa rajat häilyvät ja sekoittuvat muihin ihmisiin tai elottomiin esineisiin tai asioihin. Esimerkiksi urbaanin kaupungin kokemus voi olla muodostamassa henkilön minuutta. (Kern 2011, 21–26.)

Modernististen hahmojen identiteettien häilyvyyttä ei esitetä seurauksena tietyistä selkeistä olosuhteista tai tapahtumista vaan eräänlaisena inhimillisen olemassaolon perusluonteena. Tällaiset epävakauden elementit voivat näkyä esimerkiksi hahmojen nimien moninaisuudessa, uskonnollisessa vakaumuksessa, perhesuhteissa, työssä, sukupuolirooleissa tai henkisessä hyvinvoinnissa. Hahmot saattavat olla perheettömiä, orpoja, naimattomia ja lapsettomia, irrallisia normatiivisista sosiaalisista rakenteista. Modernistiset hahmot asettuivat usein myös vastustamaan realismin moraalisesti hyveellisiä hahmoja. Toki realismi kuvasi myös pahoja ja moraalittomia hahmoja, mutta modernismissä näitä hahmoja ei määritä heidän tekojensa moraalinen tuomitseminen. Esimerkiksi Camus'n *Sivullisen* (*L'Étranger*, 1942) Meursault on murhaaja, mutta koko romaanin ydin on haastaa kategorisoivia moraalisia tuomioita. (Kern 2011, 30–34.)

Modernismin hahmoilla ei ole selkeää motivaatiota etsiä elämälle kokonaisvaltaista tarkoitusta tai realismin kasvuromaaneista tuttua halua integroitua yhteiskuntaan. Sen sijaan he voivat olla epäluuloisia erilaisia instituutioita kohtaan. Halu löytää paikkansa perheestä ja yhteisöistä korvautuu vieraantumisen kokemuksella. Etenkin ensimmäisen

maailmansodan myötä nationalistisista ja imperialistisista narratiiveista tuli epäilyttäviä. Modernistiset hahmotkin tosin saattavat etsiä lyhytaikaisia projekteja ja asettaa itselleen lyhyen aikavälin tavoitteita. Yksi pysyväluonteinen merkityksellinen arvojärjestelmä elämässä modernismin hahmoille on kuitenkin taide. (Kern 2011, 41–42.)

Modernismissa toiminnan ja tapahtumien mittakaava uudistui. Suurten ja dramaattisten tapahtumien sijaan modernismi löysi pienemmistä, hienovaraisemmista tapahtumista merkityksiä. Vastaavasti suuria tapahtumia alettiin kuvata pienesti tai ainakin ne siirrettiin pois keskiöstä. Vähäpätöiset tapahtumat tai aistimukset saattavat palauttaa mieleen muistoja (kuuluisana esimerkkinä Proust ja Madeleine-leivokset). Jollain kollektiivisesta näkökulmasta pienellä tapahtumalla voi olla yksilölle huomattava emotionaalinen painoarvo. Vastaavasti modernismi alkoi suhtautua uudella tavalla tapahtumien väliseen kausaliteettiin. Kausaliteetti on narratologisissa teorioissa käsitetty vääjäämättömänä seurauksena toisesta tapahtumasta, ja sillä on vahva yhteys juonen käsitteeseen. Juoni on tapahtumien narratiivinen järjestys, josta kausaliteetti on erottamaton osa. Modernistit alkoivat vastustaa deterministisiä selityksiä tapahtumille, mikä alkoi näkyä myös poikkeuksina totutusta syntaksista: selitykset jäävät vaillinaisiksi tai kesken, hahmo saattaa esittää kysymyksiä, joihin on mahdoton vastata, tekstissä on toistoa ja aukkoisuutta. Perinteisen kausaliteetin tilalle omaksuttiin uusia kerronnan muotoja esimerkiksi versioimalla myyttejä, korostamalla tilallisuutta (*spatial form*) ja kohtalon sijaan sattumanvaraisuutta. (Kern 2011, 47, 49, 56–57, 61, 63.)

Yksi merkittävimmistä modernismin muodon uudistuksista on Kernin (2011, 66) mukaan heikot juonet. Se, että modernismi hylkäsi suuret dynaamiset narratiivit, on tärkein yksittäinen tekijä, joka vaikutti modernistisen romaanin muotoon. Edellä mainitut kausaliteetin rikkomisen keinot saattoivat osallistua juonen heikentämiseen. (Kern 2011, 66–67.)

Modernismi kiinnostui uudella tavalla tilan käsitteestä. Tilojen kuvaamiseen latautui modernismissa voimakasta symboliikkaa. Esimerkiksi tyhjyys ja pimeys, erilaiset huoneet, käytävät ja portaat saattoivat osallistua merkitysten rakentamiseen vaikkapa heijastamalla henkilöhahmojen sisäisiä kamppailuja. (Kern 2011, 77–80.) Tuula Hökkä (1999, 70, 73), kirjoittaa, että suomalaisessa sodanjälkeisessä modernismissa (joka ei ollut myöhäisyydestään huolimatta erillinen ilmiö sodanjälkeisen Euroopan modernismista) tilallisuudella käsitteellistettiin vierauden kokemuksia. Niissä ihmiset kokevat usein

jääneensä suljettuun tilaan, jossa tunnelma on outo ja ahdistava: ”Vierauden ja sekaannuksen sisäinen tila ja suljettuna oleminen on kuin eksistentiaalinen tai psykologinen koetilanne.” (Hökkä, 1999, 70.)

Kernin (2011, 83) mukaan modernistit käyttivät mielensisäisten tilojen kuvaamiseen lisäksi erilaisia tekniikoita: impressionismia, vapaata epäsuoraa esitystä sekä tajunnanvirtaa. Modernismi keskittyi mielensisäisten tilojen lisäksi urbaanien kaupunkitilojen kuvaamiseen. Suurkaupunkien mittakaavassa ihminen saattoi kutistua ja tuntea itsensä eksyneeksi. (Kern 2011, 93–95.)

Modernistisen romaanin aikasuhteita voi analysoida neljän käsitteen kautta: aikasuuntautumisen (*time orientation*), rytmin, jatkuvuuden ja järjestyksen kautta. Siinä missä realistinen fiktio usein liikuttaa tarinoita menneisyydestä nykyisyyteen ja tulevaisuuteen, modernismi keskittyy nykyisyyteen, jopa korostaen tietynlaista pysähtyneisyyden tunnetta. (Kern 2011, 101–102.) Esimerkkinä Kern (2011, 102) mainitsee Gertrude Steinin, joka teoksissaan käytti toistoa heijastamaan hahmojensa jumiutumista tehottomiin käyttäytymismalleihin. Modernistiset henkilöhahmot voivat vaikuttaa nykyhetken vangeilta. Woolf, Joyce ja Faulkner puolestaan kuvasivat usein nykyhetkeä runsaana ja vivahteikkaana venyttäen tekstin lukemiseen vaadittavaa aikaa keskittyen pienimpiinkin yksityiskohtiin (Kern 2011, 103). Syklisyys, toistuvat rakenteet ja motiivin päällekkäisyydet kuuluvat siis olennaisesti modernistiseen muotoon. Vastaavasti katkelmallisuus korostaa tapahtumien kausaalisuuden sijaan oikukasta ja omalakisista prosessiaalisuutta. Modernismi myös höydynsi erilaisia tekstuaalisia aineistoja, myyttejä ja mytologioita kehämäisten maailmojen luomiseen. (Hökkä 1999, 84–88.)

Siinä, missä realistinen fiktio saattoi hypätä vähäpätöisten tapahtumien yli ja pysähtyä suurten tapahtumien äärelle, modernistinen romaani puolestaan saattoi tehdä juuri päinvastoin. Rytmii ja aikakäsitys olivat myös aiempaa voimakkaammin sidoksissa subjektiiviseen kokemukseen. Kertomuksen aikaa saatettiin hidastaa tai nopeuttaa sitä ottamalla mallia teknologistuvasta maailmasta, joka oli uusien kulkuvälineiden ja viestiliikenteen innovaatioiden vauhdittamaa. Keskittyminen näennäisen triviaaliin pieneen hetkeen saattoi kuvastaa sellaisen hetken psykologista merkitystä yksilölle. Se saattoi myös heijastella freudilaista psyyken tarkastelun metodia, tarkkaa ja analyttistä syväasukellusta alitajuntaan ja torjuttuihin lapsuusmuistoihin. Ylipäätään modernistit alkoivat kyseenalaistaa koherenttia ajan jatkuvuuden kokemusta. Ensimmäisen maailmansodan

jälkeen särkyi käsitys menneestä tulevaisuuteen saumattomasti liikkuvasta ajasta. Historiallisen ajankulun merkitys kyseenalaistui, mitä saatettiin kuvata esimerkiksi impressionistisilla fragmenteilla, aikahyppäyksillä, näkökulmien moninaisuudella ja katkeavaa ajatusta kuvaavalla kolmella pisteellä. (Kern 2011, 105–109, 111.)

Modernistit hyödynsivät Freudin teorioita perusvieteistä, joissa toistui pakko palata menneisyyden kivuliaisiin, traumaattisiin kokemuksiin. Modernistit saattoivat romaaneissaan palata samaan tapahtumaan ja kertoa sitä eri tavoin uudelleen rikkoen myös samalla niiden kronologiaa. Traummat tai äkilliset syvälliset oivallukset (”epiphanies”) saattavat aluksi liittyä johonkin hyvin triviaalilta vaikuttavaan seikkaan, mutta ne usein hitaasti kasvattavat painoarvoa. (Kern 2011, 115–116, 122.)

Mitä tulee kertomuksen rajautumiseen, tekstin alkuun ja loppuun, modernistiset romaanit alkavat yleensä tapahtumien keskeltä (*in medias res*), ei esimerkiksi päähenkilön sukutaustasta tai lapsuudesta, kuten usein realismin romaaneissa (Kern 2011, 126). Ensimmäiset virkkeet saattavat olla epäinformatiivisia: ne eivät esittele keskeisiä hahmoja tai perustele/alusta toimintaa. Esimerkkinä tästä käy Woolfin *Mrs. Dallowayn* kuuluisa alku (hakasulkeet Kernin 2011, 129): ”Mrs. Dalloway [who?] said [to whom?] she would buy the flowers [for what?] herself.” Mitä tulee teosten loppuihin, modernistit kritisoivat onnellisia loppuja, koska elämä itsessään ei tarjoa eheitä ja suljettuja loppuja. Ja siinä, missä realistit saattoivat käyttää epilojeja, jotka vetivät yhteen useiden hahmojensa kohtalot, modernistit suosivat tyypillisesti äkillisiä intensiivisiä loppuja ilman loppuselityksiä. (Kern 2011, 139–140.)

Narratologisissa teorioissa erotetaan yleensä tarinan tapahtumat ja se, millä tavoin ne on esitetty tekstissä. Modernismin kirjailijat kehittivät uusille kokemuksille uusia ilmaisutapoja kielen ja tyylin tasolla keksimällä uusia sanoja, muokkaamalla syntaksia sekä tutkimalla kielen vahvuuksia ja heikkouksia. He olivat kiinnostuneita siitä, millä tavoin kommunikaatio usein epäonnistuu, mutta erityisesti modernistinen piirre oli esittää kritiikkiä kieltä kohtaan. Toisaalta modernistit tunnistivat kielessä myös sen uutta luovan potentiaalin. (Kern 2011, 153, 158–160.)

Kern (2011, 165–178) käsittelee erikseen neljää modernistista tyyliä: naiskirjoitusta (*female style*), surrealismia, abstraktia ja kollaasimaista tyyliä. Dorothy Richardson ja Virginia Woolf julistautuivat naiskirjoittamisen tyylin edustajiksi. Richardson haki feminiinisestä tyylistä vaihtoehtoa ”maskuliiniselle realismille” ja ajatteli naisellisen mielen olevan

vastaanottavainen verrattuna miesten itsevarmuuteen. Richardsonin mukaan naiset elivät myös enemmän nykyhetkessä, siinä missä miehet yrittivät jatkuvasti saavuttaa jotain. Richardsonin oma feminiininen tyyli käsittää muun muassa heikon juonen, joka hyppää yli raskauden ja keskenmenon ja keskittyy sivukaupalla hiusten hoitamiseen. Richardson vastusti maskuliinisten romaanien vahvoja loppuja, teoksia, jotka päättyivät avioliittoon tai kuolemaan. Hänen muita tyylikeinojaan olivat vähäisillä välimerkeillä luotu vapaa rytmi sekä kolmen pisteen käyttö. Woolf puolestaan hyödynsi käsitettä *feminiininen lause* erotuksena ”miehiselle lineaariselle lauseelle”. Hyvä kirjailija Woolfin mukaan osaa käyttää molempia lauseita. (Kern 2011, 165–167.)

Abstrakti taide oli Kernin mukaan (2011, 167–168) kaikista mullistavin modernismin tyyliisuuntauksista. Kuvataiteessa se vastusti realismin tavoitteita kuvata maailmaa objektiivisesti vapauttaen sen ulkomaailman esineiden mallintamisesta valokuvien tapaan. Myös värien käyttö irtaantui objektiivisen representaation malleista. Tanssissa liike irtaantui baletin tiukoista linjauksista. Abstraktit taiteilijat hylkäsivät aineellisen maailman jäljittelyn ja pyrkivät ilmaisemaan sen sijaan puhdasta henkeä. Abstraktionistien tavoitteena oli myös vapauttaa ihmiset erilaisten kansallisten ja uskonnollisten normien sekä instituutioiden paineista.

Kirjailijat saivat abstraktista liikkeestä kuitenkin vaikutteita. Niin abstraktionismi kuin surrealismikin syntyivät reaktion ensimmäisen maailmansodan mielettömyyteen. Ranskalainen kirjailija André Breton kehitti surrealismien termin, joka viittaa sanoihin ”superior reality”, ”sur-reality”, kyse on todellisuudesta, joka on järjen ja logiikan saavuttamattomissa. Bretonin *Surrealismien manifesti (Manifesto of Surrealism, 1924)* hyökkäsi realismin romaaneja vastaan. Surrealistiset kirjoittajat pyrkivät kumoamaan totuttua kieltä uudissanoilla ja vääristyneillä, logiikkaa rikkovilla kuvilla maailmasta. Surrealismi pyrki häiritsemään ihmisten totuttuja tapoja kokea asioita. (Kern 2011, 171–175.)

Picasson kubismi ja kollaasitaide vaikuttivat niin ikään modernismin kirjallisuuden tyylivalikoimiin. Kollaasi otti realismien käsitykset luonnollisista perspektiiveistä ja tutuista esineistä ja tavanomaisista materiaaleista ja sekoitti näitä ominaisuuksia keskenään. Tunnetuimpia kollaasin käyttäjiä on Joyce, joka hyödynsi romaanissaan *Ulysses* (1922) erilaisia tekstimuotoja lehtiartikkeleista mainoksiin, lauluihin ja vitseihin. Kollaasitekniikka

heijastelee sitä, miten erilaiset havainnot ja olosuhteet vaikuttavat yksilöön kaaottisella tavalla. (Kern 2011, 176–177.)

Modernismi hyödynsi usein kertojien moninaisuutta, mikä alleviivasi ihmisen tiedon ja tietämisen rajallisuutta. Se useimmiten hyljeksi yksikön kolmannen persoonan pronominin käyttöä ja kaikkitietävää kertojaa ja sen sijaan käytti eri tavoin rajautuneita näkökulmia ja tapahtumien tarkastelua erilaisten fokalisaatioiden kautta. Fokalisoituminen yhden henkilön kautta luo kerrontaan intensiivisyyttä ja korostaa kokemuksen välittömyyttä. Se luo näkökulman, joka on kapea mutta tarkka. (Kern 2011, 179–183.) Ääni on yksi tarinankerronnan elementeistä. Modernistit loivat uusia tapoja, joilla tuo ääni saattoi kuulua ei-inhimillisille olennoille ja vaihtuville kertojille. Modernistit saattoivat myös vaihdella persoonapronomineja esimerkiksi ensimmäisestä kolmanteen merkatien äänen vaihtumisesta ulkoisesta hahmojen sisäiseen kerrontaan. Kaikkitietävien kertojien sijaan modernistit korostivat kertojien tiedon rajallisuutta ja epistemologista skeptisismiä kysymällä, mitä ylipäätään voi edes tietää. (Kern 2011, 185–186, 199.)

### 2.3 Suhde modernismin kaanoniin

Seuraavaksi käsittelen *Good Morning, Midnight* -romaanin vastaanoton suhdetta modernistisen kirjallisuuden kaanoniin. Modernismin määritelmä taiteessa riippuu pitkälti myös siitä, ketkä lasketaan kaanoniin. Pääasiallisesti modernismi on esitetty valkoisesta, miehisestä, eurooppalais-amerikkalaisesta ja keskiluokkaisesta näkökulmasta. (Childs 2017, 13.) Modernismin nousu kuitenkin osuu samaan historialliseen hetkeen kuin feminismin nousu. Tuon ajanjakson, 1890–1930, aikana ennennäkemätön joukko naisia pääsi osaksi korkeakoulutusta ja työelämää. Naiset ympäri maailmaa alkoivat vaatia äänioikeutta ja tekivät seksuaalisuudesta ja sukupuolesta poliittisia kysymyksiä. Kirjallinen maailma oli hyvin tietoinen tästä uudesta naisesta (*New Woman*), joka oli koulutettu, itsenäinen, emansipoitunut ja suorasanainen – feministi. Tämä kehitys herätti kuitenkin myös vastarintaa, eikä uutta naista haluttu ottaa mukaan modernismin projektiin – päinvastoin feminismiä pidettiin ideologiana, jota vastaan modernistien piti taistella. (Mullin 2006, 136–137.)

Kirjallisuudentutkija Andreas Huyssen käsittelee teoksessaan *The Great Divide* (1986) sitä, miten tätä vastakkainasettelua alettiin luoda diskursiivisessa jaossa korkea- ja massakulttuuriin. Huyssenin (1986, 47, 49–50) mukaan teollistumisen myötä tämä jakolinja



kiinnittyi sukupuolittuneisiin rakenteisiin: massakulttuuri assosioitiin naisiin ja oikea autenttinen kulttuuri miehiin. Vaikka naisia oli ennen 1800-luvun puoliväliäkin jätetty ulkopuolelle niin kutsutun korkeataiteen sfääristä, teollistumisen myötä tämä jakolinja sai uusia piirteitä. Sosiaalipoliittisten ja naisliikkeiden nousun kautta myös naiset alkoivat etsiä väyliä miesvaltaiseen kulttuuriin. Tämä taas johti erilaisten taidetta ja politiikkaa koskevien diskurssien kääntymiseen siten, että massakulttuuria ja massoja alettiin liittää vahvemmin feminiinisyyteen. Esimerkiksi vuonna 1865 ranskalaiset kirjailijavaikuttajat Goncourtin veljekset julkisivat romaaninsa *Germinie Lacerteux* alussa manifestin, jossa naisten luoma kirjallisuus määriteltiin ”tekoromaaneiksi” (*false novel*) ja niiden sisältöjä tuhnuisiksi eroottisiksi tunnustuksiksi, siinä missä niiden vastakohtana oli vakava ja puhdas miesten luoma ”tosi romaani”.

Mitä esimerkiksi kuvataiteeseen tulee, tämän tyyllisissä julistuksissa nojattiin naisten rooliin muusina tai sitten heidän oli tyydyttävä koristeelliseen maalaustaiteeseen. Samalla kun naiset samastettiin massakulttuuriin, syntyi modernistisen miestaiteilijan myytti. Naiset massana -diskurssi sementoitiin argumentein, jotka juontavat juurensa Nietzscheen ja etenkin hänen tapansa liittää feminiinisiä ominaisuuksia massoihin, jonka vastakohtana oli yksin kärsivä taiteilija- tai filosofisankari, nero, joka kapinoi massojen epäautenttista kulttuuria vastaan. Nietzsche kirjoitti varsin kaartelematta, että taiteilijoiden suurin vaara on naiset ja heidän palvomisensa, mikä lopulta johtaa taiteilijoiden ”taantumiseen” naisten tasolle. Modernismin taideihanteessa näkyy eräänlainen massakulttuurin pelko. Viihteen koettiin saavuttavan menestystä väärin ansioin. (Huyssen 1986, 47, 50–54.) Huyssenin mukaan (1986, 53) ongelma ei ole sinänsä taiteen ja viihteen rajojen korostaminen vaan kaiken alempiarvoisena pidetyn sukupuolittaminen ja liittäminen feminiiniseen. Kaiken kaikkiaan modernismissa oli Huyssenin mukaan ”voimakas maskuliininen ja misogynistinen virtaus.” (Huyssen 1986, 49, suom. ER.)

Naisten sosiaalisiin ongelmiin keskittyviä tekstejä väheksyttiin, siinä missä maskuliinisuuteen kytketty modernismi arvosti miehekkäitä ja viriilejä teemoja. Siinä missä miesten kokemusta maailmasta muovaili maailmansota, monet naiset kävivät omaa taisteluaan tasa-arvo-oikeuksista suffragetti-liikkeissä. (Mullin 2006, 139–140.) Kuten Mullin (2006, 139) kiinnostavasti argumentoi: modernismi oli miehistä, koska sosiaaliset voimasuhteet olivat miesten määriteltävissä, mikä tarjosi miehille ja naisille hyvin erilaisen käsityksen siitä, mitä tarkoitti olla modernisti. Miehisuus määritti myös sitä, mitkä nähtiin sopivina käsiteltävinä aiheina modernismin projektissa. Kodin piiriin lukeutuvia aiheita

rakkaudesta tai äitiydestä ei pidetty sopivina. Siinä missä Jean Rhys sai aikalaisilta kiitosta modernistisesta muodosta, jolla hän käsitteli esimerkiksi ihmisten välistä petollisuutta ja emotionaalisia vetäytymisiä, häntä arvosteltiin siitä, mistä hän kirjoitti: köyhistä surkeista naisista, jotka joutuivat myymään kehoaan selviytyäkseen. (Mullin 2006, 154.)

Modernistinen kirjallisuus pyrki kohti yksilön subjektiivista kokemusta, mikä proosassa tarkoittaa pyrkimyksiä tajunnan, havaintojen ja tunteiden kuvaamiseen (Childs 2017, 3). Myöhempi feministinen kirjallisuudentutkimus on pohtinut, onko sisäisen maailman kuvaus ollut jopa luontevampaa modernismin naiskirjailijoille, jotka elivät miehiä enemmän erillään yhteiskunnallisesta toiminnasta. Tällaisen kysymyksenasettelun nostaa esiin myös Vicki Mahaffey (2013, 43) teoksessa *A Handbook of Modernism*. Hän esittelee kaanonista sivuun jätetyn englantilaisen Dorothy Richardsonin (1873–1957), joka käytti tajunnanvirtatekniikkaa romaanissaan *Pointed Roofs*. Kyseinen teos julkaistiin osana kirjailijan 13-osaista *Pilgrimage*-sarjaa vuonna 1915. Mutta kirjailija, joka teki tajunnanvirtatekniikan kuuluisaksi, oli James Joyce romaanissa *Ulysses* (1922). (Mahaffey 2013, 36.) Mahaffeyn (2013, 43) mukaan Richardson oli yksi modernismin pioneereista, jota omana aikanaan ei arvostettu mutta joka aktiivisesti etsi uusia tapoja käyttää kieltä. Richardson kyseenalaisti teksteillään kirjoittamisen ja toisaalta myös lukemisen ja luettavuuden normeja ja traditioita. Richardsonin lisäksi Mahaffey (2013, 46) kirjoittaa May Sinclairista, jota tänä päivänä luetaan vähän mutta joka Mahaffeyn mukaan tulisi luokitella Woolfin ja Joycen ohella niiden kirjailijoiden joukkoon, jotka teoksissaan tavoittelivat välittömän kokemuksellisuuden kuvausta fokalisoimalla kerrontaa henkilöhahmon tajunnan kautta.

Modernismia voi naiskirjailijoiden kautta lähestyä myös feministisenä projektina, joka syntyi osaltaan vastustamaan modernistimiesten aggressiivista reaktiota siihen, että naiset ottivat tilaa yhteiskunnassa ja kulttuurissa, kuten Mullin (2006, 146) viittaa kirjallisuudentutkijoihin Sandra Gilbertiin ja Susan Gubariin teoksessa *Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (1988). 1970–1980-luvun ranskalaiset feministiajattelijat Julia Kristeva, Luce Irigaray ja Hélène Cixous puolestaan argumentoivat, että naiskirjailijat käyttivät kokeellista kieltä irtautuakseen patriarkaalisesta kielestä. Esimerkiksi Woolf, Richardson ja Gertrude Stein purkivat ja uudelleen muodostivat käsityksiä siitä, mitä ylipäätään pidettiin kirjallisuutena aiheiden ja muodon puolesta. He loivat esteettisiä innovaatioita, jotka nykyään määrittävät sitä, mitä modernistisella kirjallisuudella tarkoitetaan. (Mullin 2006, 146–148.)

Jean Rhys on ollut kuulunut modernistisen kaanonin marginaaliin aivan viime aikoihin asti. Juliana Lopoukhine (2021) argumentoi tämän johtuvan siitä, että Rhys oli kirjailijana ulkopuolinen ulkopuolisten joukossa: hän oli valkoinen kreolinainen, brittiläis-dominicalainen kirjailija Euroopassa, joka kaiken lisäksi suhtautui ambivalentisti kirjallisiin instituutioihin, kirjailijapiireihin sekä kirjallisiin normeihin. Myös hänen teoksiaan on ollut vaikea lokeroida esimerkiksi pelkästään postkolonialistisista, feministisistä tai modernistisista lähtökohdista käsin, sillä ne tarjoavat eräänlaisen ristileikkauksen näistä näkökulmista. Rhysin maailmansotien välissä julkaistua neljää varhaiskauden romaania alettiin lukea uudestaan kokeellisina modernistisina teoksina vasta, kun hän oli julkaissut läpimurtoteoksensa *Wide Sargasso Sea* vuonna 1966, mutta siitä on ollut vielä matkaa näiden teosten kanonisointiin. Mutta on syytä myös kysyä, mitä ”kaanon” milloinkin merkitsee, ja mielestäni Mullin (2006, 139) hahmottaa sen merkitystä osuvasti kuvatessaan tavanomaista modernismikäsitystä: feministisestä kirjallisuudentutkimuksesta huolimatta yleinen mielipide modernismista tuntuu olevan edelleen miehinen, sillä jos ihmisiä pyytää nopeasti nimeämään modernistisia naiskirjailijoita, mieleen tulee harvoin muita kuin Virginia Woolf.

#### 2.4 Maailmansotien välinen aika

Tutkittavan teoksen miljöö on maailmansotien välinen Pariisi. Ensimmäisen maailmansodan jälkeen Euroopassa elettiin voimakasta nousukautta. Väkiluku kasvoi, elintaso ja hygienia parantuivat, lääketiede kehittyi, teollistuminen ja tiedonvälitys levisivät räjähdysmäisesti. Yhteiskunnat kehittyivät demokraattisemmiksi, ja ihmisten poliittinen tietoisuus lisääntyi. Maailmansotien välinen aika oli kuitenkin monella tapaa jännitteistä ja levotonta. Samalla, kun suurkaupunkien uudet vapaa-ajan muodot, kulutuskulttuuri, elokuvat ja ravintolaelämä jazz-musiikkeineen julistivat intensiivistä elämän riemua, miljoonat ihmiset kokivat köyhyyttä, vieraantuneisuutta ja yksinäisyyttä. Maaseudun ja kaupungin sekä älymystöeliitin ja työläisten väliset ristiriidat kärjistyivät. Uudet poliittiset liikkeet olivat aktiivisia ja aggressiivisia. (Vartiainen 2009, 63–64.)

Yksi keskeinen modernin ajan ilmiö oli muoti- ja massatavarateollisuuden syntyminen. Ketjuliikkeet ja halpatuotteet mahdollistivat kulutuskulttuurin leviämisen laajemmille massoille ja alemmille tuloluokille. Sotien välissä massakulutuskulttuuri kiihtyi ja muokkasi koko kaupunkikulttuuria. Esimerkiksi Euroopan suurkaupunkeihin, etupäässä Lontooseen

ja Pariisiin, rakennettiin massiivisia tavarataloja. Samalla naisten omaehtoinen kulutuskäyttäytyminen lisääntyi merkittävästi. Kun naiset kuluttivat, he vaikuttivat myös entistä enemmän omaan pukeutumiseensa ja ulkomuotoonsa. 1920-luvulla naisten muotia hallitsi käytännöllisyys: ikoninen lyhyt tukka ja poikamainen tai unisex-tyylinen pukeutuminen. (Karl 2009, 17–19.)

Glamour, romantiikka ja eksotiikka olivat yleisiä teemoja naisten muodissa ja naistenlehdissä sekä populaarikulttuurissa ylipäättään Britanniassa 1900-luvun alkupuolella. Oltiin uuden ajan kynnyksellä, jolloin naisille alettiin tarjota kuluttamisen kautta uusia kokemuksia ja nautintoja. Vuosina 1918–1925 käsite uusi nainen vakiintui kuvaamaan naisia, jotka olivat itsenäisiä, polttivat tupakkaa, käyttivät muodikkaita asuja ja juhlivat. He panostivat luksustavaroihin ja tyyliin. Glamourin idea, johon moderniteetin kommodifikaatio pitkälti nojasi, joudutti erilaisten kosmeettisten hyödykkeiden ja palvelujen, esimerkiksi kampaajalla käymisen massiivista kasvua mainonnan ja lehtien kautta. Nämä kehityskulut osallistuivat luomaan fantasiaa, jossa naiset voisivat kuluttamalla muuttaa tylsän elämänsä samanlaisiksi kuin sähkövillä malleilla mainoskuviissa. Glamourin fantasia, eksotiikka ja etenkin kiinnostus idän kulttuureista ja aistillisista nautinnoista alkoivat määrittää 1900-luvun alun naiskuluttajuutta. (Fawcett 2004, 145, 150.) Fawcett (2004, 155) painottaa moderniteetin kulutuskulttuurin emansipatorisia puolia eli tapoja, joilla se antoi naisille eskapismien mahdollisuuksia sekä uusia keinoja ilmaista itseään ja seksuaalisuuttaan.

Median ja mainoskuvaston myötä seksuaalisuudesta tuli näkyvämpää ja siihen alettiin suhtautua myönteisemmin (Vartiainen 2009, 64; Fawcett 2004, 146). Toisaalta, kuten Karl (2009, 17) asiaa sivuaa, seksuaalisuuden lisääntyminen media- ja mainoskuvastossa on tarkoittanut myös naisten esineellistymisen uudenlaista alkupistettä. Historialliset ja kriittiset näkemykset sukupuolen ja kulutuskulttuurin välisestä suhteesta 1900-luvun alussa jakautuvat usein karkeasti kahtia: toisaalta kulutuskulttuurin nähdään lisänneen naisten mahdollisuuksia ja vapauksia – toisaalta se on nähty myös naisen alistamisen uutena välineenä. (Karl 2009, 19.) Fawcett (2004, 145) kirjoittaa, että muotimarkkinoiden laajeneminen oli avainasemassa, kun alettiin luomaan tavanaistunutta naiseutta (*commodified femininity*), mikä oli keskeinen osa naisen kokemusta 1900-luvun alun moderniteetissa.

1900-luvulle tultaessa ihmisten kokemukset todellisuudesta alkoivat eriytyä vauhdilla, mikä aiheutti niin kutsutun individualismin kriisin. Yhteiskunnallinen todellisuus alkoi monimutkaistua ja fragmentoitua sitä mukaa, kun kaupungistumisen ja teollistuminen kehittyivät synnyttäen runsaasti uudenlaisia ammatteja ja arvomaailmoja. Hengellisyyden tilalle astui tiede. (Saariluoma 1989, 234–235.) Uskoa absoluuttisiin totuuksiin järjestytti fyysikko Albert Einsteinin (1870–1955) suhteellisuusteoria, joka muutti paradigmaa koko fysikaalisesta universumista. Se taas heijastui moderniteetin kokemukseen kaiken suhteellisuudesta. (Childs 2017, 75–76; Kern 2011, 1.)

Uuden tieteellisen tiedon määrä lisääntyi valtavalla vauhdilla. Yksikään ihminen ei olisi voinut mitenkään hahmottaa kokonaisuutena uutta pirstaloituvaa ja muuttuvaa maailmaa, saati sitten sen taustalla vaikuttavia piileviä rakenteita, esimerkiksi kapitalistisen yhteiskunnan lainalaisuuksia. Sigmund Freudin psykoanalyysi ja Friedrich Nietzschen 1800-luvun lopulla kirjoittama kulttuurikritiikki vaikuttivat merkittävästi siihen, miten sivistyneistö alkoi käsittää ihmiskuvan vuosisadan vaihteesta lähtien. Niin kutsuttu cartesiolainen maailmankäsitys alkoi hajota. Cartesiolaisessa subjektikäsitteessä minä koetaan ehyenä, jakamattomana yksikkönä, joka näkee ja pystyy hahmottamaan maailman sellaisena kuin se on sekä kuvaamaankin sen sellaisenaan esimerkiksi taiteessa. Modernismin myllerryksessä ihminen ei pystynyt enää tekemään synteisiä uudesta pirstaleisesta todellisuudesta. Subjektin ja objektin välinen suhde alkoi kadottaa ääriänsä, mikä heijastui voimakkaasti myös kulttuuriin, esimerkiksi kirjallisuuteen. (Saariluoma 1989, 235–236.)

Massakulttuurin ja maallistumisen rinnakkaisessa kehityskulussa taide saavutti emansipatorisen irtautumisen niille annetuista uskonnollisista tai nationalistisista tehtävistä. Syntyi taiteen oma teologia: *l'art pour l'art*, taidetta taiteen vuoksi. (Benjamin 1969, 3–7.) Teknisten innovaatioiden myötä vanhat tavat tehdä taidetta asetettiin kyseenalaisiksi: mihin tarvittiin jäljitteleviä kerronnan ja kuvauksen tapoja, kun oli elokuva ja valokuva (Benjamin 1969, 7–9). Avantgardistinen virtaus loi joukon uusia taidesuuntauksia: kubismin, surrealismia, futurismin, ekspressionismin ja dadaismin. Toisaalta uusien radikaalien taidesuuntausten rinnalla elivät edellisten aikakausien suuntaukset yhteiskunnallinen realismi ja poliittinen agit-prop-taide. (Vartiainen 2009, 16–17.) Tiedotusvälineiden kehitys, taide- ja elokuvanäytökset synnyttivät myös yleisön käsitteen sellaisena, kun me nyt sen hahmotamme. Muodostui kollektiivinen vastaanotto ja kritiikki. Ne taas loivat uudenlaisia odotuksia taiteelle. (Benjamin 1969, 8, 14.)

Nopean muutoksen aika herätti myös vastarintaa ja halua hallita muutoksia elvyttämällä vanhoja rituaaleja (Fornäs 1998, 36). Walter Benjamin (1969, 19–20) kirjoittaa, että fasismi hyödynsi massoihin vetoavaa estetiikkaa. Hänen kuuluisan teesinsä mukaan fasismi toi estetiikan politiikkaan. Benjamin argumentoi, että fasisistiset liikkeet pyrkivät estetisoimaan politiikkaa siinä missä antifasisistiset (kommunistiset) liikkeet pyrkivät politisoimaan estetiikan.

## 2.5 Kulutuskulttuuri

Tässä luvussa hahmottelen niitä kulutuskulttuurin piirteitä, jotka määrittävät *Good Morning, Midnightin* yhteiskunnallista kontekstia. Modernismin nousu ajoittuu samaan kohtaan, kun kapitalismi alkaa kyllästyä sosiaalisia suhteita, työtä, vapaa-aikaa, havaintoja (Mickalites 2011, 1). Kulutuskulttuuri on täydellistynyt postmodernina aikana, mutta kietoutunut monin tavoin modernismin ajatukseen: ideaan modernista tradition sijaan, ajatukseen yksilöstä vapaana valinnoillaan maailmaa muokkaavana subjektina. Kulutuskulttuuriin kuuluu ajatus yksilöstä jatkuvana itseään uudelleen luovana oliona. Keino itsensä uudistamiseen on kuluttaa tavaroita, jotka esitellään uusina, muodikkaina, aina kehittyneinä ja kehittyvinä. (Slater 1997, 9–10.)

Vaurauden ideologia vakiintui 1920-luvulla, ja siitä lähtien maailma modernisoitui osittain kulutuksen kautta: kulutuskulttuurin ytimessä on idea, että jokainen päivä voi ja sen pitäisi olla moderni. Tuolloin porvarillinen mainoskuvasto ei myynyt vain hyödykkeitä vaan kuluttajuutta itseään eräänlaisena polkuna moderniteettiin: kuluttajan oli uudistettava itsensä, kotinsa ja kulkuvälineensä. Massakulutuksen synty edellytti massakulttuurin syntyä ja teknologiaa, joka tuotti enemmän ja halvemmalla. (Slater 1997, 12–14.) 1800-luvun lopulla kulutuskulttuuri kehittyi yhdessä kaupungistumisen kanssa ja kietoutui urbaaniin kokemukseen, jonka Baudelaire tiivisti flanöörin hahmossa: moderniteetissa koko maailma oli kulutettavissa. Ja kaikki oli näytillä: shoppailu, pelihallit, tavaratalot, kansainväliset näyttelyt, museot ja uudet viihdemuodot. (Slater 1997, 15.)

Kulutuskapitalismin vallankumous liittyi ensinnäkin kolonialismin yleistymiseen ja halpojen uusien raaka-aineiden tuontiin imperialismimaihin. Toisekseen kulutuskapitalismia vauhditti muotiteollisuus, joka kiinnittyi uuden sosiaalisen järjestyksen osoittamiseen, kun siirryttiin traditionaalista kulttuurista moderniin. Kolmanneksi kulutuskapitalismi kiinnittyi uuden kaupallisten ja liiketoiminnallisten mallien syntyyn.

(Slater 1997, 18–20.) Kulutuskulttuuri on luonteeltaan anonyymiä ja universaalia. Se toimii valinnanvapauden ja kuluttajan suvereniteetin logiikalla: kulutusvalintoja tehdään rajoittamatta, yksityisen elämän piirissä. Sosioekonominen prosessi ja järjestys edellyttää, että kuluttajan tarpeet ovat luonteeltaan rajattomia ja sellaisia, joita ei koskaan voi tyydyttää täysin. Kulutuskulttuuri on myös väline identiteetin ja statuksen rakentamiseen traditionaalisen kulttuurin jälkeisessä ajassa. Siksi julkinen kulutuskulttuuri on myös vallankäytön aluetta. Kiistanalaista on, onko se aluetta, jossa kuluttajaa manipuloidaan vai onko kuluttaja todella suvereeni subjekti. (Slater 1997, 24–31.)

Kulutuskulttuurin julkisten instituutioiden ja yksilöiden välisiä suhteita Don Slater (1997) käsitteellistää *tarpeilla (needs)*. Tarpeet kertovat jotain siitä, miten ihmiset hahmottavat tapaa, joilla he voivat elää tai heidän pitäisi elää osana yhteisöä. Tarpeet ovat luonteeltaan sekä sosiaalisia että poliittisia. Tämä yhteys Slaterin mukaan hävitetään, jos väitetään, että tarpeet ovat vain luonnollisia tai vain subjektiivisia. Tarpeet paljastavat myös jotain yhteiskunnan materiaalien resurssien jaosta, työvoiman ja vallan järjestäytymisestä sosiaalisissa prosesseissa. (Slater 1997, 1–3.) Tarpeet heijastavat lisäksi identiteetin muodostusta post-traditionaalisessa kulutuskulttuurissa, jossa kiinteä sosiaalinen hierarkia on hajonnut ja tilalle on tullut erilaisten arvojen, roolien, symbolisten resurssien ja identiteettien valikoiminen ja shoppailu. Moderniteetti myös välittää erilaisia kokemuksia mainonnan, matkustamisen ja massakulttuurin kautta ikään kuin valikoitavissa oleviksi identiteeteiksi. Kulttuuriset arvot ja merkitykset ovat myös jatkuvassa muutoksessa ja siten jatkuvasti uudistuvia resursseja eräänlaisessa pääomien haalimisen kilpajuoksussa (Slater 1997, 83–84.)

Foucault’laisittain ajateltuna liberaali yhteiskunta ikään kuin pakottaa valitsemaan ja tuottamaan minuutta sen sijaan, että minuus syntyisi valintojen vapauden kautta. Kulutuskulttuurissa materiaaliset ja symboliset resurssit osallistuvat eri tavoin identiteettien tuottamiseen ja säilyttämiseen esimerkiksi kulutushyödykkeiden kautta, joilla muokataan sitä, mikä näkyy ulospäin, vapaa-ajan viettoa ja sosiaalisia kohtaamisia. Identiteetin muokkaaminen on ilmiö, johon kaikki markkinoilla tapahtuva vaihto perustuu. Minuus on siis eräänlainen projekti, johon on pakko osallistua moninaisten valintojen maailmassa, mikä puolestaan lisää epävarmuuden tunnetta ja ahdistusta. Kulutuskulttuurissa jokainen valinta ikään kuin heijastelee minuutta: kaikki kuluttamisen toiminnot vaatuksesta syömiseen, turismiin ja viihteeseen eivät ole ainoastaan valintoja siitä, miten toimimme, vaan myös siitä, keitä olemme. (Slater 1997, 85.)

## 2.6 Kognitiivinen kartoitus

Moderni kokemus toivottaa tervetulleeksi kaiken uuden, kasvun ja muutoksen. Samalla se kuitenkin uhkaa tuhota kaiken vanhan, sen mihin on totuttu. Tämä käsitys modernista kytkeytyy Marshall Bermanin vuonna 1982 julkaistussa teoksessa *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity* Marxin [ja Engelsin] ajatukseen siitä, että ”kaikki säätyperäinen ja pysyväinen haihtuu utuna ilmaan” (Marx & Engels 1998, 40). Karl Marx (1818–1883) ja marxismi ovat olennaisen tärkeitä vaikuttimia modernismin käsitteellistämisen kannalta. Muun muassa Georg Lukács, Fredric Jameson sekä marxilaisen kritiikin kärkinimet Walter Benjamin, Bertolt Brecht ja Theodor Adorno ovat liittäneet vieraantumisen (*alienation*) kapitalismin käsitteeseen. Yhteiskunnan muutoksia, kaupungistumista, teollistumiskehitystä ja massatuotantoa on käsitelty Marxin historiallisen, poliittisen ja taloudellisen analyysin kautta. (Childs 2017, 43.)

Marxilaisittain ajateltuna modernistinen taide on syntynyt eurooppalaisesta yhteisöllisyyden hajoamisesta, kapitalistisesta vieraantumisesta ja kiihtyvistä teollisesta kehityksestä. Kun modernismi hylkäsi feodalismia, se synnytti Marxin mukaan porvariston (”the bourgeoisie”) sekä alistetun proletariaatin. (Childs 2017, 44.) Marxin mukaan kapitalismi kukoistaa häiriöistä ja epävarmuudesta, joita tarvitaan jatkuvan muutoksen kiihdyttämiseksi. Tällaiseen ambivalenttiin kulttuurin tilaan modernististen kirjailijoiden kärsimys kiinnittyy. (Childs 2017, 45.)

Marx määritteli puheissaan moderniteetin olemuksen, joka kietoutui kriisien ja jatkuvien muutosten kuvaston ympärille. Hän käytti esimerkiksi puheissaan voimakkaita kielikuvia yrittäessään välittää modernin paikoiltaan repivää ideaa. Hän puhui tulivuorten purkautumisista, maanjäristyksistä, painovoiman murskaavasta voimasta ja tyhjyyteen pudottavista kuiluista (”abyss”). Nämä Marxin käyttämät mielikuvat resonoivat modernismin taiteessa ja toivat esiin myös sitä Marxille keskeistä huomiota modernista elämästä, joka pohjautuu ristiriidoille ja konflikteille. (Berman 1982, 19.)

Berman (1982, 88–89) kirjoittaa aikana, jolloin Marxia ei yleisesti pidetty modernismin kirjallisuuden pohjatekstinä, että tämä poeettinen kielikuva kaiken pysyvän haihtumisesta ilmaan kompressoitua sisäänsä historiallisen hetken dramaattisella ja apokalyptisella tavalla. Ja tuo sama mentaliteetti määrittää koko modernistista ajattelua ja näkyy esimerkiksi Rimbaudin, Nietzschen ja Yeatsin (joka tunnetusti kirjoitti: ”Things fall apart, the center does not hold”) teksteissä. *Kommunistinen manifesti* pitää sisällään joitain modernistisen



kulttuurin keskeisimmistä näkemyksistä ja samalla dramatisoi siinä piileviä syviä ristiriitaisuuksia (Berman 1982, 89). Childs (2017, 45) kirjoittaa saman varioiden: *Kommunistista manifestia* voidaan kutsua ”Modernistiseksi manifestiksi”, sillä sen esittämä dialektinen vastakkainasettelu ennakoii modernismiin sisältyviä ristiriitoja, epäselvyyksiä ja kaksoistietoisuutta.

Marxin ajatteluun pohjautuvaa kirjallisuudentutkimusta on saatettu kritisoida siitä, että se redusoi kirjallisuuden pelkäksi reaktioksi taloudellisiin rakenteisiin ja siten kumoaa tekstien sisältämän taiteellisen itsenäisyyden ja luovuuden mahdollisuuden. On kuitenkin mahdollista tehdä marxilaista luentaa teksteistä siten, että tarkastelee tekstin sisältämiä yksilöllisiä mahdollisuuksia ja tekstuaalisia muodostelmia samalla kun analysoi sitä, miten teos havainnoi yhteiskunnallisia epäonnistumisia. (Flynn 2013, 123.)

George Lukács on argumentoinut, modernistit keskittyivät sosiaalisen kollektiivin sijaan yksilön psykologiseen kokemukseen historiattomalla tavalla, minkä takia hän piti modernismia pohjimmiltaan antimarxilaisena. Bertolt Brecht taas oli sitä mieltä, että modernismin kokeellisella estetiikalla voi saavuttaa marxilaisen taiteen tehtävän, eli se voisi johtaa erilaisilla shokkitaktiikoilla muutokseen. Tähän näkemykseen yhtyi myös Theodor Adorno. (Childs 2017, 47–48.) Yhdysvaltalainen kirjallisuuden- ja kulttuurintutkija sekä marxilainen teoreetikko Fredric Jameson (1934) pyrki ylittämään modernismin ja realismin muotojen välisen vastakkainasettelun, jota Lukácsin ja Brechtin kiista edusti. Jameson loi teoriatyökaluja, joiden avulla hän tuli määritelleeksi uudestaan sitä, mitä realismilla oikeastaan tarkoitetaan. (Ojajärvi 2018, 356.) Palaan Jamesonin teoriakäsitteisiin tarkemmin myöhemmin.

Käsittelen seuraavaksi tiiviisti kapitalismin kontekstin analyysin kannalta tärkeitä teoriakäsitteitä. *Kommodifikaatiolla* tarkoitetaan yhteiskunnan eri osa-alueiden tavaroitumista, eli niitä tapoja, joilla elämää organisoidaan tavarantuotannon, markkinoiden ja kaupankäynnin pohjalta. Tällöin inhimillinen toiminta ja kanssakäyminen noudattavat kaupanteon osapuolia, tavarantoimittajan, myyjän ja ostajan rooleja. Kommodifikaation myötä asioita aletaan tarkastella niiden markkina-arvon näkökulmasta. Tämän tavaroitumisprosessin myötä yhteiskunnassa tuotetaan *reifikaatiota*, jossa ihmisten valinnoilla ja toimilla luotu yhteiskunnallinen todellisuus alkaa näyttää ihmisistä riippumattomalta, yli-inhimilliseltä, esineistyneenä, ikään kuin yhteiskunta olisi jotakin muuta kuin ihmisen aikaansaannos. Reifikaatiossa inhimillinen toiminta muistuttaa

pikemminkin luonnonlakeja tai jumalallisen tahdon ilmenemismuotoja. (Ojajärvi ym. 2018, 17–19; Berger & Luckmann 1994, 103.) Reifioitunut maailma on ei-inhimillinen maailma, jonka ihminen kokee oudoksi muodostelmaksi, johon ei voi itse vaikuttaa millään tavoin, vaikka todellisuudessa ihminen jatkaa sen tuottamista ja ylläpitämistä toiminnallaan (Berger & Luckman 1994, 104).

*Vieraantumisella* tarkoitetaan prosessia, joka tapahtuu subjektissa, työläisessä, kapitalismin oloissa. Marxin mukaan palkkasuhteessa työläinen vieraantuu työnsä tuotteesta, työstään sekä itsestään työn tekijänä, koska ei ole voinut vaikuttaa itse tuotantoprosessiin. Kapitalistisissa olosuhteissa työläinen ei toimi itsestään käsin, vaan toteuttaa ulkoa tulevia pakkoja. Vieraantuminen koskee myös yksilön suhdetta toisiin ihmisiin. (Ojajärvi ym. 2018, 20.)

Kohdeteoksen kapitalistisia suhteita tarkastelevassa osiossa hyödynnän löyhänä teoreettisena lähtökohtana Fredric Jamesonin kehittämiä käsitteitä *poliittisesta tiedostamattomasta* (*political unconscious*) ja *kognitiivisesta kartoituksesta* (*cognitive mapping*). Jameson on kapitalismin problematiikan tunnetuimpia käsitteittäjiä (Ojajärvi, ym. 2018, 21). Jamesonilaisessa kehyksessä kaunokirjallisuuden teksteistä voidaan tarkastella sen mahdollisuuksia representoida kompleksisia sosiaalisia kokonaisuuksia, esimerkiksi pääoman tapoja muovata todellisuutta. Se myös kysyy, millä eri tavoin teksti on tietoinen siihen latautuneista poliittisista merkityksistä ja ideologisen piiloutumisen tavoista. (Ojajärvi 2018, 325–326, 353.)

Jamesonin poliittinen tiedostamaton lainaa Freudin käsitettä torjutusta tiedostamattomasta: torjuttu piiloutuu, mutta oirehtii eri tavoin. Jamesonilaisessa tulkinnassa teksti nähdään symbolisena aktina, josta voidaan menetelmällisesti tarkastella poliittisen tiedostamattoman oireita eri tasoilla riippuen siitä, millaisella syvyydellä teos hahmottaa ideologista ja historiallista kontekstia. Kognitiivinen kartoitus on osittain rinnakkainen käsite poliittiselle tiedostamattomalle, mutta se vie yhteiskunnallisen tilan hahmottamisen pidemmälle. (Ojajärvi 2018, 325–326, 346–348.) Kognitiivinen kartoittaminen on Jamesonin mukaan projekti, joka paikantumisen kautta ilmenisi ”luokkatietoisuutena kapitalismin globaalissa tilassa, kriittisenä poliittisena ymmärryksenä kapitalismin toiminnasta ja sen tuottamasta luokkajärjestyksestä” (Ojajärvi 2018, 352). Toisin sanoen kognitiivinen kartoitus luo edellytyksiä luokkatietoisuudelle.

Kognitiivinen kartoittaminen ei siis ole vain teoriaa vaan metodologinen keino tutkia ilmiöiden konkreettisia ”polttavia käytännöllispoliittisia seurauksia”. (Jameson 1989, 277.) Se purkaa reifikaation prosessia, joka vaikuttaa ihmisten koko sosiaalisen kognitiiviseen suhteeseen, siihen tapaan, jolla yksilö jäsentää omaa kokemustaan yhteisössä. ”Kognitiivisessa kartoituksessa teksti (tai sen lukija) tulee eri keinoin ’tietoiseksi’ tekstiin - - lataamastaan viime kädessä poliittisesta merkityssisällöstä ja sen ideologisen piiloutumisen tavoista”, Ojajärvi (2018, 353) kiteyttää. Modernismi tyylivirtauksena voi toimia tällaisena kognitiivis-esteettisenä jäsenystapana, eli kuten Jameson teoksessaan *The Political Unconscious* (1982) argumentoi, erilaiset muodolliset kokeilut modernismissa voivat heijastaa yrityksiä ratkaista yhteiskunnassa esiintyviä ongelmia.

Tekstiltä kysytään, miten poliittinen tiedostamaton koodautuu kertomisen aktiin ja tätä analyysia voidaan tehdä kolmella tulkinnan horisontin tasolla. Ensimmäisellä kapean poliittisen horisontilla liikutaan vähiten abstraktin analyysin tasolla. Tällöin tekstiä luetaan sille ajankohtaisessa poliittisessa, pinnallisessa kontekstissa kenties yksittäisenä tekstinä. Abstraktilla toisella tasolla teksti nähdään osana luokkadiskurssia ja ideologista luokkaristiriitaa: tekstistä haetaan näihin liittyviä merkitysyksikköjä (ideologeemejä, pienimpiä merkitysyksikköjä, joiden varassa työstetään tiedostamatonta). Kolmannella, laajalla ja abstraktilla analyysitasolla hahmotellaan jo tuotantotapojen historiaa. Tällöin analyysin kohteena ovat muoto ja muodon ideologia, eli millaista tietoa yhteiskunnallisista tuotantotavoista on kiteytynyt kirjallisiin ja kulttuurisiin muotoihin. (Ojajärvi 2018, 347.)

Näiden tasojen kautta *Good Morning Midnightia* voi lähestyä ensimmäisellä tasolla esimerkiksi siten, että lukija seuraa tarinaa yksinäisestä ja surullisesta naisesta, jolla on kenties alkoholiongelma. Tämä lukutapa ei anna painoarvoa teoksen poliittisille tulkinnoille. Toisella tasolla voitaisiin kiinnittää huomiota Sashan luokka-asemaan hakemalla tekstistä erilaisia merkitysyksikköjä. Tällaisia voisivat olla esimerkiksi teoksessa usein mainittavat likaisuuden figuurit: luteet ja kuluneet vaatteet. Kolmannella abstraktilla tasolla kartoitus kysyy, miten kapitalismin olosuhteet kirjautuvat tekstin muotoon, mikä Rhysin romaanissa tarkoittaisi esimerkiksi toisteisuuden ja elliptisen rakenteen analyysia. En noudata tässä tutkielmassa tarkasti kartoituksen metodologiaa, vaan käytän sitä eräänlaisena taustatyökaluna tehdessäni moniperspektiivistä luentaa tekstiin heijastuneista kapitalismin olosuhteista.

## 2.7 Intersektionaalinen luenta

Oletan, että *Good Morning, Midnightin* subjektin esitystä määrittää modernismin tyylipiirteiden ja kapitalismin kontekstin lisäksi myös Sashan asema perheettömänä, keskiluokasta pudonneena, ulkomaalaisena ja ikääntyvänä naisena. Tehdäkseni tutkielmassani tarkempaa luentaa subjektin toimijuuden rajautumisista hyödynnän myös intersektionaalista teoriaa, jolle on tyypillistä tarkastella useita samanaikaisesti ja risteävästi vaikuttavia identiteettejä ja erontekoja tuottavia luokitteluja. Tällaisia luokittelun kategorioita voivat olla esimerkiksi etnisyys, sukupuoli, luokka, seksuaalisuus, maantieteellinen sijainti, ikä tai muu vastaava yksilön sosiaalisen aseman rakentumiseen vaikuttava tekijä. Nämä luokittelut ymmärretään sosiaalisesti ja kulttuurisesti tuotetuiksi, ja ne leikkautuvat ja vaikuttavat toisiinsa yksilöllisesti ja tapauskohtaisesti sidottuna aina tutkittavan ilmiön sosiaaliseen ja kulttuuriseen kontekstiin. (Ilmonen 2011, 4–5; Harjunen ym. 2012, 16.)

Intersektionaalisuutta on luonnehdittu jopa feministisen teorian tärkeimmäksi kontribuutioksi tieteelle (McCall 2005, 1771). Se on vaikuttanut feministisessä tutkimuksessa tutkimuslähtökohtiin ja kysymyksenasetteluihin mutta myös kokonaiseen metodologioihin, siihen, miten on alettu tuomaan näkyväksi erilaisten luokittelukategorioiden välisiä voimasuhteita (Harjunen ym. 2012, 16). Intersektionaalisuus kiinnittää huomiota luokitteluihin etenkin silloin, kun niihin liittyy eriarvoistavia rakenteita yhteiskunnassa ja kulttuurissa. 2000-luvun intersektionaalisella tutkimuksella onkin usein emansipatorinen tiedonintressi. Intersektionaalinen tutkimus pohjautuu tyypillisesti foucault'laiseen käsitykseen vallasta, eli se tarkastelee valtaa eri tavoin tuotettuna järjestelmänä. Se kytkeytyy lisäksi tietämisen tapoihin tutkien tiedon rakentumista ja kulttuurisia hegemonioita. (Ilmonen 2011, 4.)

Feministisessä ajattelussa on painotettu viime vuosikymmeninä intersektionaalisen lähestymistavan keskeistä huomiota siitä, että pelkkä sukupuoli on varsin rajallinen analyttinen kategoria (Ilmonen 2011, 12). Sen sijaan intersektionaalinen lähestymistapa korostaa moniperusteisuutta. Esimerkiksi naisia ja miehiä ei kohdella yhteiskunnassa pelkästään heidän sukupuolensa mukaisesti, vaan heitä luokitellaan esimerkiksi ihonvärin, iän, seksuaalisen suuntautumisen tai ulkonäön perusteella. Näihin luokitteluihin voi liittyä etuoikeuksia tai syrjintää. (Harjunen ym. 2012, 16.) Intersektionaalisuutta voidaan käyttää välineenä, jonka avulla voi tarkastella ”mutkikkaiden sosiaalisten prosessien vaikutusta

subjektin muotoutumiseen erilaisissa kulttuurisissa konteksteissa”. (Ilmonen 2011, 14.) Feministisessä kontekstissa intersektionaalisuus kiinnittyy sosiaalisesti tuotettuun ruumiillisuuteen: ruumis nähdään sosiaalisena kokonaisuutena, johon vaikuttavat talouden ja kulttuurin käytänteet sekä erilaiset ideologiat ja sosiaaliset muodostelmat (Ilmonen 2011, 4–5).

Intersektionaalinen tutkimus on saanut kritiikkiä yleispätevän metodologian puutteesta ja koko intersektionaalisuus-käsitteen epämääräisyydestä. Kritiikeissä on pohdittu, koskeeko intersektionaalinen tutkimus myös muitakin kuin marginalisoituja identiteettejä. Tutkimuksen lähtökohta on historiallisesti kiinnittynyt mustan naisen identiteettiin, mikä saattaa olla myös haitallista ja johtaa deterministisiin tulkintoihin mustista naisista sorron ja hallinnan kohteina. (Harjunen ym. 2012, 16–17; Ilmonen 2011, 12.) Intersektionaalisen metodologian ongelmista ja mahdollisuuksista on kirjoittanut esimerkiksi Leslie McCall (2005, 1771–1800) artikkelissa ”The Complexity of Intersectionality”. Intersektionaalisuuden metodologinen käyttö laajentaa analyysia koskemaan sosiaalisen elämän monia ulottuvuuksia ja analyysikategorioita. Se tyypillisesti edellyttää tutkijalta tieteenalarajat ylittävää tiedonintressiä, mikä voi olla myös haastavaa (McCall 2005, 1772; Harjunen ym. 2012, 17).

McCall (2005, 1773–1774) määrittelee kolme erilaista lähestymistapaa intersektionaaliseen metodologiaan sen mukaan, miten tutkija suhtautuu monimutkaisten sosiaalisten suhteiden luokitteluihin: anti-, inter- ja intrakategorisen lähestymistavan. Antikategorinen lähestymistapa (*anticategorical complexity*) suhtautuu kriittisesti kategorioihin ja pyrkii dekonstruoimaan niitä. Se tulkitsee, että kiinteät kategoriat yksinkertaistavat liikaa monimutkaista todellisuutta ja näin ollen uusintavat ja vahvistavat kategorioilla (esim. mies ja nainen) eriarvoisuutta tuottavia rakenteita. Interkategorisessa lähestymistavassa (*intercategorical complexity*) tutkija hyödyntää analyysikategorioita dokumentoidessaan epätasa-arvoistavia rakenteita eri sosiaalisten ryhmien välillä ja määritellesään niiden muuttuvia, monimutkaisia ja ristiriitaisia ulottuvuuksia. Siinä, missä antikategorinen lähestyminen hylkää kategoriat kokonaan ja interkategorinen hyväksyy niiden tarkoituksenmukaisen käytön analyysissa, intrakategorinen lähestyminen (*intracategorical complexity*) on näiden eräänlainen välimuoto. Se kyseenalaistaa eron tekemisen prosesseja, mutta tämä kritiikki tai kategorioiden purkaminen ei ole sen varsinainen päämäärä. Lähestymistapa tiedostaa, että on olemassa tiettyjä pysyvälouenteisia piirteitä eri sosiaalisten

ryhmien välisissä voimasuhteissa, mutta samalla se säilyttää kriittisen suhtautumisen näihin kategorioihin.

Tyypillinen intrakategorinen sukupuolentutkimuksen metodi voi olla esimerkiksi tapaustutkimus, jossa verrataan tiettyä sosiaalista ryhmää, esimerkiksi työväenluokkaisia naisia työväenluokkaisiin miehiin tai valkoisia kotiväkivallasta kärsiviä naisia mustiin samassa tilanteessa oleviin naisiin, jolloin ryhmien väliseksi eroiksi hahmottuu sukupuoli tai ihonväri. Se ei hylkää analyysikategorioita, vaan lisää ymmärrystä siitä, etteivät esimerkiksi kaikki työväenluokkaiset ihmiset ole yksi homogeeninen ryhmä, vaan heidän asemaansa vaikuttavat esimerkiksi sukupuoli, ihonväri tai ikä. (McCall 2005, 1783.) Tarkastellessani intersektiota, jotka hahmottuvat *Good Morning, Midnightin* tekstuaalisista aineksista, koen tarpeelliseksi hyödyntää tiettyjä yleistettävissä olevia kategorioita liittyen Sashan sukupuoleen, luokkaan, ikään ja etnisyyteen. Intrakategorisuus on siis tutkielmassani löyhänä metodina, mutta koska tutkielmani on moniperspektiivinen, on tutkielman laajuuteen nähden järkevää käyttää ennen kaikkea intersektionaalisuutta tutkimuslähtökohtana ja kysymyksenasettelua ohjaavana teoriana. Pyrin lähiluvun ja aiemman tutkimuksen avulla nostamaan esiin Sashan identiteettiä määrittäviä kategorioita ja niiden intersektioita. Uskon, että intersektionaalinen lähestymistapa luettavaan teokseen syventää ja tuo lisää ulottuvuuksia naissubjektin esitysten analyysiin.

### 3 ROMAANIN MODERNISTISET PIIRTEET

Tässä luvussa analysoin, millä tavoin *Good Morning, Midnight* on tyyliltään modernistinen hyödyntäen luvun 2.2 teoriapohjaa. Pitäydyn muodon kysymyksissä: juonessa, hahmoissa, kerronnan rajautumisissa, tilan ja ajan käsitteissä sekä erilaisissa kausaliiteetin rikkoutumisissa. Etsin myös modernismille tyypillisiä voimakkaan symbolisesti latautuneita toistuvia aiheita. Kuljen analyysissäni kohti Sashan identiteetin kriisejä sekä sitä, millä tavoin hän on melankolinen subjekti.

#### 3.1 Kerronnan tyyli

*Good Morning, Midnightin* nimi sisältää intertekstuaalisen viittauksen Emily Dickinsonin (1830–1886) samannimiseen runoon, joka on kirjoitettu vuonna 1862 ja julkaistu ensimmäisen kerran vuonna 1929 (Emily Dickinson Archive 15.3.2022). Kyseisestä runosta löytyy osittainen sitaatti teoksen alkuosasta, kaksi ensimmäistä säkeistöä:

Good Morning, Midnight!

I'm coming home,

Day got tired of me –

How could I of him?

Sunshine was a sweet place,

I liked to stay –

But Morn didn't want me – now –

So good night, Day!

Yö, hyvää huomenta –

Tulen kotiin nyt.

Päivä, jota rakastin,

on minuun väsynyt.

Auringossa olisin tahtonut asua.

Vaan hyvää yötä, Päivä,

kun et huoli minua.

Päivä, jota runon puhuja rakastaa, ei enää huoli puhujaa. Puhuja olisi tahtonut ”elää auringossa”, kuten Dickinson-sitaatin Kaarina Halosen suomennoksessa (Rhys 2002, 5) kuvataan. Semanttisesti teoksen nimi ja Dickinsonin sitaatti ”Good Morning, Midnight” sitoo yhteen kaksi ajallista vastakkaisuutta. Runossa päivälle toivotetaan hyvää yötä ja yölle hyvää huomenta, mikä asettaa ajan kiinnittymään puhujan perspektiiviin. Runossa päivää puhutellaan maskuliinisella pronomiinilla ”him”. Tämä sitaatti ja sen sisältämä hylkäys sekä ajanmääreiden sekoittuminen avaa ensikosketuksen päähenkilö-Sashan subjektiiviseen kokemukseen.

*Good Morning, Midnightin* keskeisimpiä modernismin tyylipiirteitä on heikko juoni. Koko romaania määrittää eräänlainen vaeltelevuus. Päähenkilö kuljeskelee pitkin Pariisin katuja sekä päänsä sisällä erilaisissa takaumissa. Dialogit rytmittävät teosta, jossa tapahtuu näennäisesti vähän. Käyn seuraavaksi tiiviisti läpi romaanin tapahtumat ja rakenteen. Teos jakautuu neljään lukuun. Ensimmäisessä luvussa Sasha on palannut Pariisiin Lontoosta. Hän muistelee vanhoja aikoja, käy ravintoloissa juomassa ja itkemässä, kuljeskelee kaduilla ja nukkuu Luminol-unilääkkeen avulla. Hän on sitoutunut muodonmuutokseen: hän käy kampaajalla ja hattukaupassa. Ensimmäisessä luvussa esitellään teoksen keskeiset hahmot. Sasha törmää pelottavaan hotellinaapuriinsa ja tutustuu kahteen venäläiseen herraan. Hän tapaa myös komean miehen, Renén, jonka arvelee olevan gigolo. Ensimmäinen luku sisältää kaksi tärkeää takaumaa. Ensimmäinen takauma sijoittuu pukimoon, jossa Sasha oli töissä eräänlaisena vastaanottoapulaisena. Siellä hän joutui knallihattuisen omistajan, Mr Blankin, julmuuden kohteeksi. Toinen avaintakauma on köyhien synnytyshuoneelta, ja paljastuu, että Sasha on menettänyt vastasyntyneen lapsensa.

Toisessa luvussa Sasha lähtee venäläisen Delmarin kanssa tämän ystävän Sergen ateljeehen katsomaan taideteoksia. He puhuvat yhdessä henkeviä muun muassa jazz-musiikista, itkemisestä, Van Goghista ja rasismista. Sasha ostaa taulun, jossa on punanenäinen banjoa soittava juutalainen. Hän istuu kahvilassa ja katselee arvioiden tiskaajatyttöä pienessä kopissaan, jota hän vertaa mielessään ruumisarkkuun. Sasha käy elokuvissa ja suunnittelee, miten voisi päihdyä muiden paheksumatta.

Kolmas luku on lähes kokonaan takaumaa siitä, mitä tapahtui Pariisissa kauan sitten, kun Sasha oli siellä miehensä Ennon kanssa. Aluksi he ovat onnellisia. Vastanaineina he



kiertävät Eurooppaa, syövät ja juovat hyvin. Sasha on mennyt naimisiin siinä luulossa, että raha-asiat ovat hyvin, mutta tilanteen oikea laita paljastuu pian. Hänelle alkaa valjeta rahattomana olemisen todellisuus, ja se heijastuu hänen ulkomuotoonsa, olemukseensa ja mielialaansa. Ennon ja Sashan suhde menee vuoristorataa sen mukaan, onko heillä työtä ja rahaa. Sasha huomaa olevansa raskaana. Hyvinä hetkinä pariskunnan luona käy ystäviä seurustelemassa ja juomassa. Sashan vauvan kuolema kerrotaan koruttomasti ja toteavasti. Pian sen jälkeen Enno jättää Sashan. Tästä alkaa Sashan ”hajoamisen prosessi”. Lääkkeeksi hän juo ja kuluttaa, mutta huomaa näiden tuoman lohdun voiman hiipuvan.

Neljännessä ja viimeisessä luvussa Sasha tapaa taas Renén, jonka kanssa hän lähtee ravintolaan. He puhuvat Englannista, Renén suunnitelmista amerikkalaisen rikkaan naisen kanssa, seksistä ja siitä, mitä on olla intellektuelli. René on puheissaan epäkohtelias ja työkeä. Sashan maksaman illallisen jälkeen René lyöttäytyy Sashan mukaan maailmannäyttelyyn. Näyttelyn jälkeen he menevät taas lasilliselle, ja käy ilmi, että he ovat molemmat työskennelleet saman rikkaan naisen alaisuudessa. Renélle ja Sashalle tulee riitaa. Sasha kokee putoavansa pimeään. Hänen mielessään käy kiihtynyt sisäinen dialogi. René ehdottaa seksiä Sashalle, mutta tämä ei halua sitä. He menevät yhdessä hotellille ja hyvästelevät, mutta René ei lähdekään, vaan yllättää Sashan porrastanteella. He suutelevat, ja Sasha tarjoaa miehelle viskiä. Sashalle tulee vaikea olo, ja hän haluaakin miehen lähtevän, mutta tämä käy uhkaavaksi. René painaa Sashan väkivalloin alleen sängyssä. Sasha anelee Renéä viemään hänen rahansa raiskaamisen sijaan. René varastaa rahat ja poistuu. Hän on kuitenkin jättänyt Sashalle hieman rahaa, jolla tämä voi lähteä takaisin Lontooseen. Sasha toivoo, että René tulisi takaisin ja maanittelee tätä mielessään. Hän luuleekin Renén palaavan, riisuuntuu, laittaa valot pois ja menee sängylle odottamaan. Sisään astuu mies, jolla on valkoinen aamutakki ja ilkeät silmät, mikä viittaisi pelottavaan naapuriin. Sasha kietoo miehen syleilyynsä.

Teoksessa on lukuisia modernistisia sisältöaineiksia: urbaani miljö, jossa vaeltelee ulkopuoliseksi itsensä tunteva hahmo. Mutta tyylin määrittelyn kannalta kuitenkin tärkeintä on, miten tapahtumat on kerrottu. *Good Morning, Midnight* irtaantuu realismin muotopiirteistä esimerkiksi rikkomalla kerronnan kausaliteettia monella tapaa. Teos alkaa keskeltä tapahtumia virkkeellä: ”’Quite like old times’, the room says. ‘Yes? No?’” (GMM, 3.) Teoksen loppu on elliptinen alun kanssa ja vastaa esitettyyn kysymykseen: ”’Yes – yes – yes...’” (GMM, 158.) Sasha on teoksen päähenkilö ja minäkertoja, jonka mielen kautta

tapahtumat suodattuvat ja jonka korostetun subjektiivisista havainnoista lukija on riippuvainen.

Teoksen ensimmäinen virke viittaa ajallisesti jo takaumaan. Menneisyyden jatkuva läsnäolo tuo romaanin kerrontaan jumiutuneisuutta, mikä on kerronnan keskeisimpiä tyylikelementtejä. Sitä rakennetaan ennen kaikkea toistolla: on samankaltaisia tilanteita, jotka toistuvat, mutta myös ajatuksia, yksittäisiä virkkeitä, jotka tulevat yhä uudestaan ja uudestaan Sashan mieleen. Muistojen sisältämien tapahtumien suuruus vaihtelee. Ne jäävät usein myös merkityksiltään avoimiksi, välähdyksen omaisiksi (ks. esim. GMM, 31, 112). Kollektiivista suurta tapahtumaa, sotaa, ei suoraan muistella, mutta sen sijaan yksi kriisi näyttäytyy Sashan elämän käännekohtana: hänen vauvansa kuolema.

Lapsen kuolemaa ei mainita kovin montaa kertaa suoraan. Kuolema on piiloutuva trauma, joka vaikuttaa taustalla, vaikka olosuhteet eivät siitä muistutakaan. Sashan takaumassa esimerkiksi kerrotaan, miten hänen vartalonsa palautui synnytyksestä, niin ettei siitä jäänyt jälkeäkään: ”[N]ot one line, not one wrinkle, not one crease.” (GMM, 47.) Eikä sitten edes lasta:

And there he is, lying with a ticket tied around his wrist because he died in a hospital. And there I am looking down at him without one line, without one wrinkle, without one crease. (GMM, 48)

Kaikki muuttui, mutta toisaalta, mikään ei muuttunut. Tämä tematiikka toistuu teoksessa. Esimerkiksi huoneet, joissa Sasha on, ovat erilaisia, mutta silti kaikki samoja: ”All rooms are the same.” (GMM, 28.)

Sasha myös kuvailee näkemystään ajan pysähtyneisyydestä keskustelussaan venäläisen Nicolasin kanssa: ”But I don’t believe things change much really; you only think they do. It seems to me that things repeat themselves over and over again.” (GMM, 52.) Yksi toistuva allegoria romaanissa on keinu, jonka liitän myös ajallisuuden ja pysähtyneisyyden kuvaamiseen. Ylhäältä tullaan aina takaisin alas: ”Swing high, swing low –.” (GMM, 21.) Nämä kerronnalliset ellipsit, dialogit ja sisäiset monologit ajan kokemisesta ja poettiset kielikuvat rakentavat yhdessä kokemusta toivottomuuden tunteesta ja menneisyydestä traumoinen eräänlaisena juoksuhiekkana, josta ei pääse pois. Toisaalta tämän jumiutumisen kokemuksen voi liittää myös Sashan yhteiskunnalliseen asemaan ja modernisaation prosessiin: hän ei puhu yksittäisestä traumasta vaan ”hajoamisen prosessista” (GMM, 145).

*Good Morning, Midnight* on modernistinen myös tavassa, jolla se on kiinnostunut todellisuuden luonteesta. Teoksessa korostuvat subjektiivisuus, epätietoisuus ja epävarmuus (ks. Childs 2017, 154). Romaani sisältää esimerkiksi ristiriitaisuuksia päähenkilön todellisen tahdon ja toisaalta tekojen välillä sekä sisäisten ajatusten ja ääneen sanottujen asioiden välillä. Hän saattaa mennä baareihin, joihin ei missään nimessä haluaisi mennä (ks. GMM, 56). Sasha myös suoraan pohtii todellisuuden ja totuuden luonnetta. ”Totuus on fantasiaa”, joka ihmisille tarjoillaan valmiiksi käsiteltynä, muokattuna ja leikeltynä:

You imagine the carefully pruned, shaped thing that is presented to you is truth. That is just what it isn't. The truth is improbable, the truth is fantastic; it's in what you think is a distorting mirror that you see the truth. (GMM, 59.)

Yllä oleva sitaatti esittää totuuden eräänlaisena sosiaalisena konstruktiona: ”shaped thing”. Sellaisena, joka ei ole itsessään, vaan joka on tehty. Tällaista Childs (2017, 160) kutsuu modernistiseksi epäilyksi (”the Modernist suspicion”) siitä, että tieto on kulttuurin ja kielen muodostama funktio. Kuten Wittgenstein uskoi: ” – – our language determines our view of reality, because we see things through it” eli ”kielemme määrittää ymmärryksemme todellisuudesta, koska näemme kaiken sen suodattamana.” (Childs 2017, 160, suom. ER.)

Todellisuuden hajoaminen on kirjoitettu sisään myös romaanin muotoon. Kerronta sisältää aukkoja ja ajatuksen riekaleita, lauseita, jotka jäävät kesken ja sanoja, joiden merkitykset jäävät epäselviksi. Sashan sisäinen puhe kulkee välillä hyppien ikään kuin päähän juolahtavien tilanteiden mukaan. Jonkinlaisia poeettisia murtumia ovat yllättävät elottomien asioiden personifikaatiot. Sasha istuu päihtyneenä baarissa (”I'm drunk. I have drunk”) ja katselee ulos, kun ravintolaan astelee katu ja alkaa puhua Sashalle tuttavalliseen sävyyn:

Sometimes somebody comes in for stamps, or a man for a drink. Then you can see outside into the street. And the street walks in. It is one of those streets – dark, powerful, magical... ”Oh, there you are,” it says, walking in at the door, ”there you are. Where have you been all this long time?” Nobody else knows me but the street knows me. (GMM, 88.)

Modernismissä havainnoijan ja havainnoitavan välillä on usein syvä vuorovaikutus, jossa ympäröivä maisema voi sisäistyä osaksi siinä olijan mieltä (Hökkä 1999, 73). Kaupungin kadut ikään kuin sulautuvat osaksi Sashan kokemusta ja minuutta: kukaan muu ei tunne häntä niin hyvin kuin kadut.

Tutussa naistenhuoneessa peili puhkeaa puhumaan Sashalle (GMM, 141). Peili sanoo, että muistaa jokaiset kasvot, säilyttäen eräänlaisen aaveen ihmisestä, joka pysähtyy sen eteen. Menneisyyden kuva muodostaa nykyhetken kuvan kanssa kaiun (”lighty like an echo”,

GMM 141). Peilin ajatukset korostavat menneisyyden minän ja nykyhetken minän välistä yhteyttä, joka on romaanissa tärkeä kerronnallinen elementti alusta alkaen.

Teoksen loppua kohden surrealistiset elementit ja aukot tekstissä lisääntyvät. Samalla korostuu lukijan rooli koota tapahtumista koherentti. Teos tarjoaa erilaisia tulkinnan vaihtoehtoja siitä, mikä on esimerkiksi Sashan tajunnan taso ja kuinka luotettavia hänen havaintonsa ovat. Loppu on täynnä toistoa, epävarmuuksia, kuvitelmaa. Ja on ääni, joka puhuu Sashalle: ”Damned voice in my head, I’ll stop you talking...” (GMM, 156.) Hänen minuutensa tuntuu ikään kuin halkeavan, koska minäkertojan rinnalle ilmestyy yksikön kolmas persoona: ”she”. Loppu herättää kysymyksen, voiko lukija luottaa Sashaan, jonka mieli on selvästi järkkynyt Renén petollisuudesta ja joka on juonut monta lasia viskiä. Erityisen hämmäntävä on ihan loppu, joka vie lukijoita ensin toiseen suuntaan, mutta josta paljastuukin kammottava, kieroutunut yllätys. Sashan hotellihuoneeseen ei ilmeisesti tulekaan paluun tekevä René, kuten Sasha toivoo, vaan valkoinen aamutakki viittaa vihamieliseen naapuriin. (GMM, 157.) Vielä ahdistavampaa on, että Sasha kietoo tämän inhoamansa miehen syleilyynsä.

Perustellusti voi tehdä esimerkiksi sellaisenkin tulkinnan, että lopun pahoja miehiä, Renéä ja naapuria, ei ole olemassa, vaan kyse on päähenkilön hallusinaatioista. Maslen (2009, 137) erittelee tekstistä elementtejä, jotka asettavat Renén hahmon todellisuuden kyseenalaiseksi. Onko hän vain Sashan harhaa tai kuvitelmaa? René käyttäytyy omituisesti. Hänen tarinansa siitä, että hän oli osa muukalaislegioonaa, saa Sashan epäilemään Renéä. Tapa, jolla gigolo esittää arpea kaulassaan, kummastuttaa Sashaa. Luultavasti arpi, joka kulkee kaulassa korvasta korvaan, olisi tappanut miehen. Sasha haluaa herätä unesta: “I want to get out of this dream.” (Maslen 2009 138; GMM, 144–145.) Yhtä lailla romaanissa kyseenalaistuu myös inhottavan hotellinaapurin olemassaolo: ”I put my hand on his chest, push him backwards and bang the door. It’s quite easy. It’s like pushing a paper man, a ghost, something that doesn’t exist.” (GMM, 26.)

### 3.2 Toistuvat aiheet

Romaanin toistuviin aiheisiin on latautunut voimakasta mutta usein myös ambivalenttia symboliikkaa. Ne ovat usein myös tilallisia. Karl (2009, 23) kirjoittaa, että Rhysin teoksissa kuvataan hahmojen jatkuvaa liikettä liminaaliloissa, urbaaneissa kahviloissa ja hotellihuoneissa, joihin he eivät kuitenkaan koskaan tunne kuuluvansa. *Good Morning,*

*Midnightissa* kuvaillaan toistuvasti huoneita, joiden voi ajatella symboloivan päähenkilön identiteettiä ja heijastuvan minuuden tarkasteluun. Teoksessa esimerkiksi todetaan, että kauniit huoneet ovat muuttuneet rumiksi. Niihin Sasha nykyisessä tilassaan tuntuu kuuluvansa, onhan hän jo vanha, hylätty ja yksin. Teoksen alkupuolella hän harkitsee vaihtavansa hotellia ja huonetta kalliimpaan, valoisampaan, mutta palaa takaisin hotelliin, koska huoneet ovat lopulta kaikki samanlaisia. Kenties hän tuntee myös ylpeyttä siitä, että asuu hotellissa, jossa myös boheemit taiteilijat, Verlaine ja Rimbaud, ovat asuneet (GMM, 29), minkä voi tulkita vihjaavan, että Sasha haluaa samaistua kärsiviin taiteilijoihin melankoliassaan: ”Here I belong and here I’ll stay.” (GMM, 29.)

Hotellihuoneet ovat myös tavaraistuneita, kaupallisia tiloja, joissa hänen aikakäsityksensä hämärtyy niiden samankaltaisuuden takia (Maslen 2009, 134). Seuraava sitaatti pakkaa pieneen tekstimäärään tiheästi tilallisuutta ja toisaalta myös ajallisuuden määritelmän, pysähtyneisyyden, jonka huoneet ja kadut pitävät sisällään:

This damned room – it’s saturated with the past... It’s all the rooms I’ve ever slept in, all the streets I’ve ever walked in. Now the whole thing moves in an ordered undulating procession past my eyes. Rooms, streets, streets, rooms... (GMM, 89.)

Huone on tila, jossa aika katoaa: ”No past to make us sentimental, no future to embarrass us.” (GMM, 148.) Toisaalta huoneet ovat myös turvapaikkoja julmalta maailmalta. Hän on niissä yksin eikä joudu vastaamaan kenellekään käytöksestään tai olemisestaan. Siitä oikeudesta hän myös maksaa hotelleissa, jotka poikkeavat tiloina kodeista. Turvallisuudentunne on korostetusti Sashalle jotain, josta hän joutuu maksamaan, jotta hän tuntisi olemassaolonsa niin sanotusti oikeutetuksi. Tällainen on esimerkiksi kohtaus puistossa, kun hänellä on maksettu lippu: ”This is legal... I feel safe.” (GMM, 41.) Kenties samanlaisena toistuvat huoneet, joihin hän vetäytyy maailmaa pakoon, edustavat silti myös jumiutumista haavoittaviin itsetuhoisiin tapoihin. Teoksen synkässä lopussa Sasha toistaa hokeman huoneesta, jossa on neljä seinää, katto ja sänky ja toteaa perään: ”*Les Hommes en Cage...Exactly*” (GMM, 147), eli ”ihmisiä häkissä”.

Ovi huoneesta voi avautua tuoden sisään uhkia tai mahdollisuuksia. Kun Sasha on vierailulla taiteilijan ateljeessa, hän katsoo taidetta ja alkaa haaveilla. Hän haaveilee omasta huoneesta ja rauhasta: ”And the dreams that you have, alone in an empty room, waiting for the door that will open, the thing that is bound to happen...” (GMM, 81.) Nämä huoneen ja oven metaforat ovat yhteydessä Sashan mielialaan ja toiveikkuuteen. Kun hän ja Enno saavat

rahaa, hän on onnellinen: ”A door has opened and let me out into the sun.” (GMM, 102.) Nämä maininnat ovista asettuvat teoksen lopun kanssa julmaan dialogiin, kun Sasha jättää avaimen huoneensa lukkoon ja ottaa vastaan kohtalonsa. Kenties tämän voi tulkita kuvaavan kapitalistiseen modernisaatioonkin liittyvää jännitettä, jota käsittelen myöhemmin: jos subjekti uskaltaa ”avata oven”, unelmoida, joutuu pettymään.

Huoneisiin liittyy teoksessa myös tietyissä kohtaa väri: punainen. Kun Ennon ja Sashan vauva on kuollut, Sasha on juomassa samppanjaa julman punaisessa valossa. Kahden sivun (115–116) mitassa mainitaan ”punainen” kuusi kertaa: ”Now our luck has changed and the lights are red.” (GMM, 116.) Ihmisillä on myös silmissään ruusunpunaista (”rosy”) julmuutta (GMM, 79). On mahdollista, että kyseessä on intertekstuaalinen viittaus Charlotte Brontën *Kotiopettajattaren romaaniin*, sillä päähenkilö Jane Eyre suljetaan pienenä tyttöinä punaiseen huoneeseen, mikä palaa hänen mieleensä aina, kun hän tuntee olevansa loukussa. ”Red-room” on teoksessa motiivi, joka toistuu ensimmäisestä luvusta lähtien (ks esim. Brontë 1971, 43).

Muita toistuvia tiloja romaanissa ovat käytävät, jotka ovat samanlaisia keskenään ja eksyttävät Sashan vaatekaupassa (GMM, 18), sekä naistenhuoneet, joista Sasha sanoo, että voisi kirjoittaa niistä vaikka tutkielman, niin tuttuja ne ovat (GMM, 4). Naistenhuoneisiin Sasha yleensä vetäytyy keräilemään itseään ravintoloissa. Piilossa muiden katseilta niistä voi hakea turvaa, kuten Sasha ironisesti huomauttaa viitaten huumeisiin: ”That cosy little Paris lavabo, where the attendant peddled drugs – something to heal a wounded heart”. (GMM, 4.) Naistenhuoneissa hän usein katsoo itseään peilistä. Romaanissa on paljon peilejä ja peilaamista (ks. esim. GMM, 4, 9, 43, 100, 112, 126).

Kyseessä on yleinen motiivi modernismissa, ja se kuvastaa usein yksilön identiteettiä ja identiteetin kriisejä. Virginia Woolf kirjoittaa teoksessa *A Room of One's Own*, kuten Childs (2017, 181) nostaa esiin, että naiset ovat toimineet miesten peileinä ja heidän toimijuutensa mittareina: ”Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size.” (Woolf 1981, 35.) Modernismin naissubjekteille peilaamiset voivat kuvata yrityksiä koota käsitystä fragmentoituneesta minuudesta (Childs 2017, 180).

Gerri Kimber (2015, 28) kirjoittaa, että Katherine Mansfieldin modernistissa novelleissa peilit ovat toisaalta arkisia joka kodin fyysisiä objekteja, jotka saavat kuitenkin siirtymän ja rajatilojen symbolisia merkityksiä vastaavasti kuin esimerkiksi käytävät. Näissä tiloissa

liikkuvat hahmot suhtautuvat pakkomielleisesti itseensä ja kaikkiin itsen heijastumiin. Modernistiset interiöörit ”glint with the presence of reflective surfaces”, kimaltavat heijastavien pintojen läsnäolosta (Kimber 2015, 28). Mansfield asetteli peilejä modernistisiin klaustrofobisiin tiloihin luoden samalla kodin miljöistä ambivalentteja tiloja. Niissä yhdistyivät vankeus, mutta myös vapauden mahdollisuus, jonkinlainen välitila. (Kimber 2015, 28.)

Peilien merkitys ei ole myöskään Rhysin romaanissa yksiselitteinen. Niiden voi tulkita symboloivan Sashan itsetietoisuutta ja suoranaista pakkomielleisyyttä oman itsen tarkkailusta ja ulkonäöstä. Toisaalta peilien ja peilauksen (psykologinen, muihin ihmisiin vertaaminen ja heidän reaktioidensa tarkkailu) voi tulkita kuvaavan sitä, miten Sasha yrittää ymmärtää todellisuutta sekä toisaalta todellista itseään ja identiteettiään. Samalla teoksessa on myös kohtia, joissa Sasha ei uskalla tai halua katsoa peiliin (ks. esim. GMM, 48, 64).

Maslen kirjoittaa (2009, 136), että epämiellyttävät peilautumiset ovat osa Rhysin romaaneja. Hän tulkitsee Sashan eräänlaisiksi kaksoisolennoiksi Renén ja nimettömän kauppatkustajan, naapurin. Molemmat näistä hahmoista heijastelevat ja vahvistavat Sashan ajatuksia itsestään. Sekä René että hotellinaapuri ovat inhottavia hahmoja. (Maslen 2009, 136.) Kolmas kaksoisolento voisi Maslen (2009, 136–137) tulkinnan mukaan olla juutalainen taiteilija Serge, jolta Sasha ostaa taulun. Serge on tietoinen omasta marginaaliasemastaan, mutta hän heijastaa niitä puolia, joista Sasha pitää itsestään: hän on taiteellinen, melankolinen syvällisellä tavalla ja elää boheemia elämää. (Maslen 2009, 137.)

### 3.3 Melankolinen subjekti

Sasha on modernistinen hahmo tavassa, jolla hän yrittää sopeutua moderniteettiin ja maailmaan, joka tuntuu vieraannuttavalta ja vihamieliseltä. Minäkertojan suhde maailmaan ja muihin ihmisiin on täynnä epäluottamusta ja pelkoa. Sashan melankolisuutta on luettu modernistisena sen tavoissa heijastaa päähenkilön yhteiskunnallista asemaa ja toisaalta siihen liittyviä traumoja, kuten lapsen menetystä (ks. Maslen 2019). Tässä alaluvussa esittelen Sashan melankolisuutta ja valmistelen sen liittämistä osaksi teoksen syvempiä teemoja: kulutuskapitalismin ja sukupuoleen kiinnittyvän vallan kritiikin paikantumisia. Aiemmin kuvasin epäluottamusta liittyen todellisuuden luonteeseen. Petetyksi tulemisen tunne, katkeruus, epätoivo, häpeä ja tuomitukseksi tulemisen pelko ovat vastaavasti osa Sashan melankolisuuden tunnerepertuaaria.

Häpeä kiinnittyy Sashan asemaan yhteiskunnassa. Hän häpeää köyhyyttään ja sitä, että on yksinäinen itkevä ”vanha nainen” ja kaiken lisäksi alkoholisoitunut. Hän on totaalisen ulkopuolinen: ”I have no pride – no name, no face, no country. I don’t belong anywhere. Too sad, too sad...” (GMM, 33.) Tätä suruaan hän hukuttaa alkoholiin, siinä määrin, että ihmettelee, miksei kärsi juoppohulluudesta (”delirium tremens”) (GMM, 32). Mutta tämä rappiolisuus ei tarkoita, etteikö hän välittäisi siitä, miten hänet nähdään. Sasha tekee pieniä performansseja voidakseen juoda alkoholia rauhallisemmin mielin. Hän kysyy tarjoilijalta tietä elokuvateatteriin, että voi esittää tullessaan nopeasti juomaan drinkin odottaessaan elokuvan alkua: ”I only came in here to inquire the way to the nearest cinema. I am a respectable woman, une femme convenable, on her way to the nearest cinema.” (GMM, 86.) Hän jatkaa hokemalla, että on vain aina halunnut olla kuin muut ja sen eteen hän näkee tämän vaivan, vaikka samalla hän tietää sen sisimmässään turhaksi.

Romaanissa on runsaasti kohtia, joissa Sasha saapuu tilaan ja pelkää tulevansa tuomituksi. Ja joskus pahin pelko käy toteen. Baarissa eräs porukka puhuu hänestä käyttäen sanoja ”vanha nainen” ja ”lude” (GMM, 31), ja toisen kerran myöhemmin nuori nainen kysyy ravintolassa: ”Et qu’est-ce qu’elle fout ici, maintenant?”, eli ”Mitä helvettiä hän täällä tekee nyt?” (GMM, 39, suom. ER.) Näissä kohtauksissa on jotain sellaista, joka saa lukijan myös välillä epäilemään tilanteita. Pelkääkö Sasha niin paljon, että hänestä puhutaan pahaa, että hän todella kuulee tai kuvittelee hänestä puhuttavan näin? Hän nimittäin jatkuvasti epäilee kohtaamiensa ihmisten motiiveja, sellaistenkin ihmisten, jotka kohtelevat häntä hyvin, joten lukija joutuu pohtimaan kertojan luotettavuutta.

Epävarmuus ja pettymyksen pelko korostuvat Sashan suhteissa muihin ihmisiin. Hän haluaisi sopia joukkoon. ”Faites comme les autres”, on Sashan motto, eli ”Tee niin kuin muut” (GMM, 86; suom. ER.) Tämä negatiivisesti korostunut itsetietoisuus saa Sashan haaveilemaan itsensä muuttamisesta kuluttamalla. Hän etsii yhteyttä muihin ihmisiin mutta samalla ennakoi eri tavoin jatkuvasti ihmissuhteiden epäonnistumista. Tähän liittyy modernismille tyypillinen solipsismi: muut ihmiset ovat arvaamattomia, koska heidän sisäistä maailmaansa ei voi hahmottaa (Saariluoma 1989, 247). Tätä kokemusta kanssaihmissuhteiden arvaamattomuudesta korostaa myös teksteissä toistuvat metaforat naamioista sekä ihmisistä nukkeina. Afrikkalaiset naamiot Delmarin taiteilijaystävänsä luona tuovat Sashalle mieleen ihmisten tuomitsevat kasvot.



The close-set eye-holes stare into mine. I know that face very well; I've seen lots like it, complete with legs and body. That's the way they look when they are saying: "Why don't you drown yourself in the Seine?" (GMM, 74.)

Kyseisessä kohdassa miellelyhtymä naamioista yhdistyy Sashan mielessä traumaattiseen palaavaan muistoon menneisyyden ihmisestä, joka kehotti häntä hukuttautumaan: "'Why didn't you drown yourself', the old devil said, 'in the Seine?'" (GMM, 31.) "Old devil" voisi viitata siihen, että kyseessä on Sashan oma isä. Sashalle ihmiset ovat myös "susia" ja "hyeenoina" (GMM 28, 143), halveksittavia laumasieluja, nukketeatterin nukkeja, joita vedellään naruista kuten tässä Sashan painajaisessa:

If you think I minded, then you've never lived like that, plunged in a dream, when all the faces are masks and only trees are alive and you can almost see the strings that are pulling the puppets. (GMM, 73.)

Sitaatista huokuu merkityksettömyyden kokemus. Ihmisiin ei voi missään tilanteissa luottaa, joten elämä on painajaisunta. Nämä pessimistiset asenteet kytkeytyvät sisäisiin ristiriitoihin. Siinä missä Sasha pelkää muiden tuomiota hän myös itse tuomitsee ja halveksii muita, jopa raivoon ja kuviteltuun väkivaltaan asti (ks. esim. GMM, 40). Samalla hän pitää muita ihmisiä epäautenttisina, vaikka hän myös itse saattaa valehdella esimerkiksi esittää rikkaampaa tai köyhempää kuin on tilanteesta riippuen (ks. esim. GMM, 35). Vastaavasti hän etsii myös kuuluvuuden tunnetta osallistumalla kulutuskapitalismin rituaaleihin, vaikka samalla myös kritisoi niitä.

#### 4 ROMAANIN MODERNISMIN SOSIAALINEN KONTEKSTI

Modernism has repeatedly been characterised as a literature of crisis and it is Marx who places crisis at the centre of capitalist development.

– Peter Childs (2017, 43).

Modernismia on luonnehdittu kriisien taiteeksi (”art of crisis”), sillä se reagoi myrskyisään hetkeen kulttuurissa (Mullin 2006, 136). Se heijastelee historiallisia myllerryksiä yhteiskunnassa ja sosiaalisissa suhteissa. Siksi katson, että modernismin tyylipiirteiden analyysi ei riitä kattamaan kaikkia puolia *Good Morning, Midnightin* naissubjektin esityksistä. Siinä missä edellä olen eritellyt tyylipiirteitä ja kuvannut Sashaa melankolisena subjektina, tässä luvussa pyrin hahmottamaan syvempää ymmärrystä siitä, millaista kritiikkiä teoksen melankolisuuden esitykset analyysin sekä aiemman tutkimuksen perusteella esittävät niistä konteksteista, joihin teos kiinnittyy. Helpottaakseni tuon kritiikin hahmottamista, lähden paikantamaan sitä niistä tavoista, joilla Sasha yrittää selviytyä – oli kyse sitten pakonomaisesta itsensä tarkkailusta ja kontrolloimisesta, kuluttamisesta tai yrityksistä ylevöittää surua porvarilliseen kehykseen sopivaksi. Esimerkiksi Maslenin (2009, 125, 148) mukaan Sashan melankolisuuden esitys on hyperbolista, liioiteltua itseruskintaa ja hänen pakkomielteensä melankolisuuden tunteista on yritys kompensoida ja täyttää lapsen kuoleman jättämää tyhjiötä porvarillisilla merkityksillä.

Alissa G. Karl (2009, 5) kirjoittaa teoksessa *Modernism and the Marketplace*, että Jean Rhys oli yksi niistä modernismin kirjailijoista, joiden teksteissä kulutuskapitalismi näyttäytyy yksilön ja yhteiskunnallisten rakenteiden välisenä dialektiikkana. Toisin sanoen Rhysin teksteissä kulutustoiminta ja tavarautumisen muodot on kuvattu kriittisen analyysin näkökulmasta siten, että niiden nähdään osallistuvan neuvotteluun sosiaalisesta, poliittisesta ja taloudellisesta vallasta.

Millaisia liitoksia kulutuskulttuurin ja tavarakapitalismin synnyllä sitten on modernistiseen kirjallisuuteen ja sen tutkimukseen? Karl (2009, 5) erittelee kulttuurikriittisen tutkimustavan sekä näkökulman, jota voisin tässä kutsua kritiikin kritiikiksi. Modernistisen aikakauden tavarakapitalismin tunnetuimmat kriitikot, kuten Frankfurtin koulukunnan jäsenet Theodor Adorno ja Max Horkheimer, kirjoittavat individualismin ”myytistä”, joka rapauttaa ihmisten autonomiaa ja pakottaa heidät kuluttamaan luodakseen kulttuurista ja sosiaalista erontekoa (*distinction*) muihin. Etenkin postmodernismia tarkastelevat kirjallisuudentutkijat ovat lukeneet modernistisia teoksia paljon juuri tästä näkökulmasta: esimerkiksi Andreas

Huyssenin *After the Great Divide* -teoksessa (1987) mukaillaan konsumerismikritiikkiä ja tarkastellaan teoksia massakulttuurin aiheuttaman ahdistuksen näkökulmasta. Toisaalta esimerkiksi kirjallisuudentutkija John Xirox Cooper on tarjonnut toisenlaista näkökulmaan modernististen kapitalismikritiikin tarkasteluun: vaikka boheemit avantgardistit vierastivat massatavarakulttuuria, juuri se on johtanut sosiaaliseen ja seksuaaliseen vapautumiseen, joita modernistitaiteilijat vaalivat.

Olen kiinnostunut siitä, kumman näkökulman Rhysin romaani ikään kuin tarjoaa. Vai voisiko se tarjota kumpaakin tulkintaa siten, että se tunnistaisi yhtä aikaa kapitalismin mahdollisuudet ja ongelmat? Voisiko tavarakapitalismi olla Sashalle sekä ilon että tuskan aihe? Toisaalta kuluttamisen rituaalit sisältävät toiveen siitä, että hän voisi tuntea olonsa paremmaksi, että hän voisi muuttua. Toisaalta juuri tuo odotus johtaa suurempiin pettymyksiin. Käsittelen seuraavaksi tutkielmassani tapoja, joilla *Good Morning, Midnight* liikkuu tässä jännitteessä.

Mickalites (2021) on käsitteellistänyt tätä jännitteistä kierrettä *markkinafantasia* käsitteellä, jota hän lähestyy eräänlaisena modernismin kirjallisena trooppina. Markkinafantasialla Mickalites tarkoittaa markkinavetoisia lupauksia itsensä toteuttamisesta ja elämän runsaudesta, lupauksia, jotka muokkaavat julkista ja yksityistä kokemusta modernismin aikakaudella. Markkinafantasiaa tarjotaan kompensaatioksi raskaasta mekaanisesta ja riistävästä työstä sekä materiaalien resurssien epäoikeudenmukaisesta jaosta. Markkinafantasia voi myöskin peitellä tai ruokkia yksilöiden pelkoa siitä, että heidän on asetettava heilahtelevien osakemarkkinoiden armoille. Lisäksi markkinafantasia terminä yhdistää sekä yksityisen että julkisen, emotionaalisen ja materiaalisen, ne puolet, joihin kirjallisuus reagoi modernismissa kehittäen uusia tapoja kertoa subjektista, haluista ja ajallisuudesta. (Mickalites 2012, 2–3.)

#### 4.1 Moderniteetin konteksti

Lähiluvun kautta *Good Morning, Midnightin* sotien välisen Pariisin miljöön voi ajallistaa tarkasti: René ja Sasha menevät näyttelyyn, jossa on suuri ”Rauhan tähti” (GMM, 135). Kyseessä on Pariisin maailmannäyttely, jolloin teoksen tapahtumat ajoittuvat vuoteen 1937. Näyttelyssä, jossa natsi-Saksa ja Neuvostoliitto esittelivät totalitarismin sotaisia symboleitaan, Sasha kiinnittää huomionsa Rauhan tähteen, jota René haukkuu vulgaariksi. René myös puhuu rasistisesti juutalaisista ja köyhistä valkoisista, mikä tuo esiin yleisiä

asenteita fasismin nousun alla Euroopassa 1930-luvulla. (Maslen 2009, 138–139; GMM, 135.) Teoksessa eletävä fiktiivinen nykyaika ajoittuu myös Sashan toteamuksessa, kun hän palaa takaumasta takaisin nykyhetkeen: ”This is late October, 1937, ––.” (GMM, 74.)

Peter Childsin (2017, 169) mukaan modernismin kirjallisuus reagoi sotaan ilmentämällä ”vieraantuneisuutta, ahdinkoa, kaaosta, järjettömyyttä, masentuneisuutta ja kulttuuria, jossa ei ole lumoutumisen aihetta”. Rhysin romaanissa sodanjälkeisyyden voi ajatella näkyvän ennen kaikkea ihmiskuvan pessimistisyydessä. Uuden sodan uhka on myös läsnä: Sasha muistelee, kuinka hän ja Enno puhuivat ”seuraavasta sodasta” (GMM, 29). Teoksessa on myös kohta, jossa viitataan sodan jälkeiseen kuolemanpelkoon ja siitä kumpuavaan hedonismiin sekä toisaalta myös naisten emansipaatioon, joka saavutettiin sodan myötä. Sasha on lainaamassa rahaa eräältä mieheltä, kun tämä kommentoi:

”All you young women,” he says, ”dance too much. Mad for pleasure, all the young people... Ah, what will happen to this after-war generation? I ask myself. What will happen? Mad for pleasure... (GMM, 73.)

1900-luvun alun moderniteetin urbaani ympäristö on läsnä kohdeteoksessa elokuvateattereineen, ravintoloineen ja shoppailumahdollisuuksineen. Sasha menee muun muassa kampaajalle, jossa lukee naistenlehtiä, joissa kerrotaan laihtuksesta ja ”rintojen nostosta” (GMM 48). Hän puhuu jazzista, taiteesta ja yökerhoista. Läsnä on myös rikas urbaanikielimaisema, kielellinen miljöö, jossa on läsnä runsaasti ranskaa, mutta myös saksaa, lauluja ja mainintoja myyttien hahmoista Venuksesta ja Apollosta. Pariisi on täynnä erimaalaisia ihmisiä kiinalaisista venäläisiin ja kommentoidaanpa teoksessa myös turismia tai tarkemmin brittiturismia, jota verrataan ruttoon (mutta ruttoon, jolla on rahaa, kuten Sasha kuivasti huomauttaa) (GMM, 39). Childs kirjoittaa, että (2017, 187) 1900-luvun alun moderniteetin urbaani ympäristö oli massojen ja liikenteen kuvausta, mutta myös anonymiteetin, yksinäisyyden ja eristyneisyyden kokemuksen kuvausta. Pakkomielleisyys ja tapojen orjuus tulivat seremoniallisuuden ja rituaalien tilalle. (Childs 2017, 187).

Rhysin romaanissa korostetaan urbaania elämää subjektiivisena kokemuksena. Kaupunki näyttäytyy tylynä miljöönä Sashalle, mutta se voisi olla muutakin, jos hänellä olisi asiat paremmin, toisin sanoen, jos hänellä olisi enemmän rahaa ja ystäviä. (GMM, 23.) Elämä kaupungissa vaatii tarkkaa suunnitelmallisuutta Sashalta, josta tuntuu, että hän saattaa törmätä epäystävällisyyteen ja julmuuteen joka kulman takana:

My life, which seems so simple and monotonous, is really a complicated affair of cafés where they like me and cafés where they don't, streets that are friendly, streets

that aren't, rooms where I might be happy, rooms where I never shall be, looking-glasses I look nice in, looking-glasses I don't, dresses that will be lucky, dresses that won't, and so on. (GMM, 35.)

Näennäisen yksinkertaisen, havaittavissa olevan ulkoisen todellisuuden taakse piiloutuu koko subjektiivinen ja kompleksinen tila, ”affair”, jossa on mukana ajallinen ja tilallinen ulottuvuus sekä katseen kohteena oleminen. Sashan kohtalo on riippuvainen näistä erilaisista katseiden heijastumista ja peilautumisista, mikä korostuu jopa elottomien esineiden personifikaatioissa. Tekstin kuvaamaa kokemusta voi lukea modernin yksilön kokemuksena, joka esittää elämän toisaalta sattumanvaraisten olosuhteiden määrittämänä, mutta samalla sellaisena, jossa on pakko yrittää navigoida ja tehdä oikeita valintoja.

*Good Morning, Midnightissa* tämä erilaisten katseiden kohteena oleminen ja näiden katseiden heijastuminen subjektin kokemukseen omasta itsestään liittyy myös näyttelyn motiiviin. Näyttelyn motiivi käsitteellistää modernismin ja kapitalismin välisiä suhteita. Se liittyy katseen kohteena olemiseen kapitalismin kontekstissa sekä olennaisesti moderniteetin kokemukseen, kuten Slater (1997, 15) osoittaa.

Cathleen Maslen (2009) lukee kiinnostavalla tavalla näyttelyn motiivin *Good Morning, Midnightissa* liittämällä sen sadistiseen kärsimyksen todistamiseen. Luminol-unilääkettä runsaasti ottanut Sasha näkee hyvin moderniin henkeen istuvan unen, jossa näyttelyllä on keskeinen rooli (GMM, 6–7). Unessa hän on Lontoon maanalaisen käytävässä, suuren ihmisjoukon keskellä. Kaikki käytävän opasteet johdattavat näyttelyyn, jonne Sasha ei halua. ”– – no exit sign. Everywhere the fingers point and the placards read: ‘This Way to the Exhibition’” (GMM, 6.) Unen konnotaatiot ovat väkivaltaisia ja pakottamiseen viittaavia. Unessa esiintyy myös parrakas verta valuva mies, joka kertoo olevansa Sashan isä. Hän alkaa huutaa: ”murder, murder!” (Maslen 2009, 127–128.) Maslen tulkitsee, että psykoanalyttisin termein hahmon isyys symboloi paternaalisia yhteiskunnallisia arvoja. Hänen partansa ja valkoinen yöpaita viittaavat myös kristilliseen ikonografiaan Jeesuksesta. (Maslen 2009, 128.) Valkoinen yöpaita on myös toisella keskeisellä hahmolla teoksessa: julmalla naapurilla. Rinnastus vahvistuu, kun mies mainitaan ensimmäistä kertaa, kun Sasha herää tästä painajaisesta: ”The man who has the room next to mine is parading about as usual in his white dressing-gown. Hanging around.” (GMM, 7.)

Modernismin henkeen reagoi myös unessa oleva toinen mies, jolta Sasha pyytää apua löytääkseen tien ulos maanalaisesta, mutta mies osoittaa näyttelyyn johtavia kylttejä ja hänen kätensä on metallinen (GMM, 6). Myöhemmin Sasha hallusinoi päihtyneenä koneen,

jolla on lukuisia metallikäsiä, joiden päissä on silmät, jolla on ripsivärillä meikatut ripset ja silmissä valot – koneen katse. Taustalla on harmaa taivas, joka Sashaa kauhistuttaa vielä enemmän kuin tarkkaileva konehirviö. Se viittaa tyhjyyteen. Tämä feminiininen hirviöhahmo täynnä silmiä, joilla katsoa itseään ja tarkkailla muiden katseita saattaa kuvastaa Sashaa itseään. (Maslen 2009, 128–129; GMM 155.) Maslen (2009, 129) lainaa Walter Benjaminin esseettä ”The Work of Art in the Mechanical Age of Reproduction”: ”mankind which in Homer’s time was an object of contemplation for the Olympian gods, now is one for itself”. Jumalan on korvannut itseään katsova minä, jatkuvasti itseään havainnoiva minä: näyttely motiivina esittää tavarakapitalismin painajaisena, jossa minä sadistisen pakkomielteisesti tarkkailee, objektivoi ja estetisoi itseään (Maslen 2009, 129).

Moderniteettiin reagoivia näyttelyn motiiveihin kytkeytyviä mielle yhtymiä voi lukea myös Sergen surrealistisista taideteoksista, jotka jäävät pyörimään Sashan mieleen. Niissä urbaani modernistinen ympäristö näyttäytyy vääristyneenä friikkisirkuksena, jossa katseen kohteena on marginaalisia hahmoja, joiden elämät on karnivalisoitu:

The misshapen dwarfs juggle with huge coloured balloons, the four-breasted woman is exhibited, the old prostitute waits hopelessly outside the urinoir, the young under the bec the gaz... (GMM, 83.)

Keskeinen osa teoksesta välittyvästä moderniteetin kokemuksesta kiinnittyy kapitalismiin ja kulutuskulttuuriin: kiinteän sosiaalisen järjestyksen ja yhteisten arvojen sijaan yksilön sosiaalista identiteettiä alettiin rakentaa erilaisten kulutusvalintojen kautta. (Slater 1997, 83–84.) Siksi on tärkeää tarkentaa moderniteettiin kytkeytyvää analyysia kohti teoksen kapitalismin konteksteja.

#### 4.2 Kapitalismin konteksti

Rhysin romaanissa esiintyviä luokkasuhteita kartoittaakseni, on aluksi syytä määrittää, millä tavoin Sasha kokee asemansa yhteiskunnassa ja toisaalta minkälaisia tulkintoja tekstistä voi tehdä tuohon asemaan liittyen. Sasha on aiemmin luottanut kauneuteensa sosiaalisen ja taloudellisen pääoman turvaajana, mutta hän on menettänyt nuoruutensa ja siten mahdollisuutensa selviytyä (Maslen 2009, 123). Teos vihjaa, että Sasha tulee ainakin keskiluokkaisesta taustasta, mutta perhe on hylännyt hänet. Hän elää etäisen sukulaisnaisen lähettämän rahan turvin (2 punttaa joka tiistai). Sukulainen tukee Sashaa ärsyttäkseen muuta sukua. (Maslen 2009, 123; GMM 31–32.) Toisaalta teoksessa on myös kohta, jossa vihjataan

Sashan kuuluneen luokkataustaltaan ainakin jokseenkin huono-osaisiin. Kun Enno ja Paulette syöttävät jekkuna Sashalle hevosenlihaa, tämä ei hätkähdä: ”I think Paulette knew I wasn’t one of the comfortable ones, and never had been, and hadn’t had such a grand time as all that.” (GMM, 111.) Sukulaisen lähettämistä rahoista Sasha on kerännyt kokoon kaikkiaan 35 puntaa ja aikoo juoda tällä rahalla hengen itseltään: ”It was then that I had the bright idea of drinking myself to death.” (GMM, 32; Maslen 2009, 123.)

Palkkatyö on ollut Sashalle välttämätön paha, johon liittyy mielettömyyden, kyllästymisen ja julmuuden kokemuksia. Hän on työskennellyt vaatemannekiinina, matkaoppaana, myyjänä miestenvaatekaupassa ja eräänlaisena aulatyöntekijänä pukimossa – kaikissa hyvin lyhyen aikaa viikoista muutamaan kuukausiin (GMM 10, 13, 21). Sasha kokee, että hän menettää työn toisen perään, koska ”he näkevät hänen lävitseen”. (GMM, 22, suomennoksessa 39–40.) Hän yrittää sopeutua työn mielettömyyteen ja esittää rooliaan hierarkiassa suhteessa asiakkaisiin ja työnantajiin, mutta hermostuu paineen alla eikä pysty performoimaan osuuttaan. Tämä korostaa työn suhdetta vieraantumisen kokemukseen. Työn tekemisen kuvataan olevan irrallaan yksilön autenttisesta olemisesta ja siinä korostuu esityksen ja näyttelyn motiivi.

Pukimon työtä kuvataan laajimmin, takaumana (GMM, 10–21). Sasha on työskennellyt kolme viikkoa pukimossa ohjaamassa asiakkaita yläkertaan, koska paikassa ei ollut hissiä. Hänen asemansa oli siis täysin sattumanvarainen, absurdi ja helposti korvattavissa. (Ks. myös Maslen 2009, 130.) Hän on saanut työn – ei taitojensa takia – vaan koska sattui tuntemaan pukimon pomon vaimon ja näyttämään sinä päivänä hyvältä: ”I’m here because I’m here because I’m here.” (GMM, 12.) Sasha istuu paikallaan aivot MIETI JOTAIN (tyhjäkäynnillä), koska työnantajat eivät anna hänen lukea. Hän kadehtii täydellisiä mallinukkeja ikkunassa. Kapitalismin kiihtymisestä ja jatkuvasta liikkeestä kertoo se, että vaikka pukimolla oli tietty arvoasema, se oli häviämässä asiakkaita (kenties tavarataloille).

Sashan huomiot pukimon omistajasta Mr Blankista (herra Tyhjä) knallihattuisena kapitalistihahmona luovat kohtaukseen farssin tuntua. Sasha pakottaa itsensä performoimaan sosiaalista, mielistelevää asemaansa, mutta tiedostaa myös sen, miten hänen on esitettävä sukupuoltaan: ei saa hymyillä liikaa, ettei Mr Blank luule, että hän yrittää viettelä tätä. Mr Blank lähettää Sashan viemään kirjettä kassalle, mutta lausuu väärin kassan. Sasha lähtee etsimään kirjeelle oikeaa paikkaa sokkeloisesta, umpikujia täynnä olevasta kaupasta. Kohtaus muistuttaa Sashan painajaista, jossa kaikki tiet johtavat näyttelyyn. Kun

hän tulee takaisin huoneeseen, Mr Blank tuntuu nauttivan Sashan häpäisystä: ”This woman is the biggest fool I’ve ever met in my live.” (Maslen 2009 130–131; GMM, 11, 16, 18–19.)

Maslen tulkitsee (2009, 131), että kohtaaminen vahvistaa Sashan epäilyä siitä, että kärsimyksellä on sosiaalinen funktio, että joidenkin on kärsittävä ja etuoikeutettujen on saatava siitä nautintoa. Hän kokee siten näyttelevänsä roolia, alemman yhteiskuntaluokan osasta, siinä missä Mr Blank edustaa rikkaita kapitalisteja: ”We can’t all be happy, we all can’t all be rich, we can’t all be lucky – and it would be so much less fun if we were.” (Maslen 2009, 131, GMM 20.) Vastaavasti tämä dynamiikka kääntyy toisin päin, kun Sasha katselee tiskaajatyttöä ahtaassa kopissaan ja tunnistaa itsensä ja tiskaajan välisen luokkaeron. (Maslen 2009, 132, GMM, 86). Hän tavallaan kokee sympatiaa tyttöä kohtaan, mutta kohtauksessa on ivallinen sävy, kun hän sanoo tyttöä tukevaksi kenties vihjaten rahvaanomaisuuteen. Kuten Maslen (2009, 86) huomauttaa Sashan oma asema ei kuitenkaan ole kovin kaukana työstä: fyysisestikin hän on aivan tytön hauta-arkun kaltaisen, ahtaan siivouskomeron vieressä.

Toisaalta teoksessa on myös kohta, jossa luokkaeroa asetetaan speaktaakkelin kehyksiin, mutta Sasha vastustaa itseään heikommassa asemassa olevien sadistista nöyryytystä. Takaumassa Sasha on Pariisissa hailakkasilmäisen ja kapeakasvoisen miehen kanssa. Hänen nimeään ei sanota, mutta hänet voi periaatteessa tulkita myös Ennoksi (viittaukset epämääräisiin rahakuvioihin ja lempisäveltäjään, Enno kirjoitti työkseen lauluja ja lisäksi hänen luonteeseensa kuului vihamielisyyttä esimerkiksi naisia kohtaan). Mies vie Sashan katsomaan kodittomia, jotka nukkuvat kahvilassa maksua vastaan. Mies esittelee kodittomia kuin ”apinoita” eläintarhassa ja yrittää saada Sashan mukaan tähän tirkistelyn speaktaakkeliin, ”katsomaan lähempää”. Hän kertoo, että yksi kodittomista yrittää syödä lasia, jos hänelle antaa siitä hyvää alkoholia. ”It’s very curious. You ought to see that”, hän sanoo Sashalle. Sasha vastaa, että näkisi mieluummin miehen itsensä syövän lasia (GMM, 30.) Nämä kodittomat ihmiset edustavat marxilaisittain ”ryyryköyhälistöä” ja ovat kauempana Sashan luokka-asetuksesta kuin tiskaajatyttö. Hänellä ei kenties siksi ole tarvetta erikseen yrittää rakentaa eroa heihin.

*Good Morning, Midnight* tekee kriittistä kartoitusta kulutuskapitalistisesta kulttuurista ja sen kytketymisestä kommodifikaatioon ja reifikaatioon. Koen hedelmällisenä kysyä tekstiltä, esittääkö Rhysin teos kuluttajuuden pakkona vai vapautena, mahdollisuutena johonkin. Romaani tuntuu alleviivaavan sellaista kulutuskulttuuria, jossa sosiaalinen liikkuvuus



perustuu vähemmän sille, mitä ihminen on ja mitä hän tekee, kuin sille, mitä muut hänestä ajattelevat. Sasha on riippuvainen muiden hyväksynnästä ja samalla pakkomielteinen itsestään sekä elämänsä hallitsemisesta ja muokkaamisesta hyödykkeiden ja symbolisten merkitsijöiden avulla. Sashan vanheneminen ja esimerkiksi kuluneet vaatteet heijastuvat hänen itseinhoiseen kokemukseensa itsestään. On huomionarvoista, miten teoksessa on toisaalta runsaasti muodollisia ja sisällöllisiä elementtejä, jotka kuvaavat jumiutuneisuutta ja traumojen palautumista, ja toisaalta samalla (tai sen vuoksi) Sashalla on palava halu muuttaa itseään kuluttajuuden kautta: ”I must go and buy a hat this afternoon, I think, and tomorrow a dress. I must get on with the transformation act.” (GMM, 49.)

Kuluttaminen on tuonut Sashan Pariisiin. Sukulainen on lainannut hänelle rahaa, jotta hän voi käydä ostamassa uusia vaatteita kuluneiden tilalle. Sasha voi ostaa itselleen uusia hyödykkeitä ja sitä kautta syntyä uudelleen eräänlaisen kuoleman jälkeen. (Karl 2009, 24; GMM, 5): ”Saved, rescued, fished-up, half-drowned, out of the deep, dark river, dry clothes, hair shampooed and set.” (GMM, 4.) Yritys uudistua shoppailemalla tuntuu olevan ainoa asia, johon Sasha pystyy ripustautumaan merkitystyhjiössä: ”I try to decide what colour I shall have my hair dyed, and hang on to that thought as you hang on to something when you are drowning.” (GMM, 40.) Hiusten värjäämisen suunnittelu lievittää tuskaa ja nousee esiin kohdassa, jossa hän kertoo olevansa tyhjä: ”I am empty of everything.” (GMM, 43.) Sasha liittyy kampaajalla käymisen kauneuteen ja sitä kautta suoraan saavutettuun onneen, joka on tuleva: ”Tomorrow I’ll be pretty again, tomorrow I’ll be happy again, tomorrow, tomorrow...” (GMM, 44.)

Jo pelkkä ajatus kuluttamisesta riittää rauhoittamaan Sashaa. Hän suunnittelee ostavansa jotain, hanskat, huulipunat, tuoksun, mitä tahansa, kunhan se on halpaa. (GMM, 119). Ikään kuin Sasha tiedostaisi, että näissä moderniteetin kulutuskapitalismin olosuhteissa, missä hänen elämällään ei ole muuta asemaa, johon kiinnittyä, on jäljellä enää kuluttaminen. Kenties siksi seuraavassa sitaatissa on jo häivähdys ironiaa: ”Just the sensation of spending, that’s the point.” (GMM, 119.) Huomioitavaa on, että tämä ”huomenna minä kulutan” - ajatus lohduttaa Sashaa hetkenä, jolloin hän kokee olevansa jumissa jälleen yhdessä hotellissa, jossa tuntee olevansa ei-missään ja menossa vain kohti epätoivoista jumiutuneisuuden kierrettä. Portaat, joiden kuuluisi johtaa toisesta tilasta toiseen vain johtavat samoihin huoneisiin:

This is the Hotel Without-a-Name in the Street Without-a-Name, and the clients have no names, no faces. You go up the stairs. Always the same stairs, always the same room. (GMM, 119.)

Kuluttajuus on selkeästi Sashalle keino selviytyä tyhjyyden kokemuksista, ja neuroottisista traumaan kiinnityvistä ajatuskuluista. Tämän on huomionnut myös Karl (2009, 24), joka kirjoittaa, että kuluttajuus tarjoaa Sashalle ainoan välähdyksen tulevaisuudesta sellaisessa kokemuksellisuudessa, joka on muuten täysin jumiutunut menneisyyden painajaisiin. Kuluttajalle myös myydään tulevaisuutta toivon muodossa, mikä tulee esiin kohdassa, jossa Sasha selaa kampaajalla naistenlehtiä, jotka kirjoittavat laihduttamisesta ja muusta kehon muokkaamisesta kuluttamisen kautta: ”Nothing is easy. But there is hope (turn to page 5), and yet more hope (turn to page 9)...” (GMM, 48.)

Koska Sasha kokee jatkuvasti olevansa väärässä paikassa ja irrallinen muista ihmisistä, teoksesta suorastaan hyppäävät esiin ne tilanteet, jolloin hän tuntee olevansa varma olemisestaan, normaali, norminmukainen. Romaanissa viitataan kuluttamiseen tällaisena rituaalina, jossa kaikilla on rauhoittavasti omat roolinsa. On myyjä, kuluttaja ja tuote. Kun Sasha on ostamassa hattua, hän ajattelee: ”There is no one else in the shop. It is quite dark outside. We are alone, celebrating this extraordinary ritual.” (GMM, 55.) Yksikään hattu ei sovi Sashalle, mutta hän luottaa myyjän rooliin ja auktoriteettiin. Myyjä sanoo, että asiakkaat ovat valittaneet hankalista hatuista, mutta sitä ei kyseenalaisteta, miksi hankalia hattuja edes pitäisi pitää. (Maslen 2009, 132.) Tämä hatunostokohta nähdäkseni korostaa näkemystä kapitalismin luomista tarpeista sosiaalisina konstruktioina, kuten Don Slater sen (1997, 2–3) määrittelee. Hattu ei näyttäydy Slaterin määritelmää mukaillen niinkään ”luonnollisena tarpeena”, esimerkiksi auringolta suojaa tuovana hyödykkeenä, vaan sen tuoma arvo myötäilee subjektiivista halua, ja se on lopulta epäkäytännöllinen esine, jonka ostamiseen liittyy sosiaalista painetta (auktoiteettia edustavan myyjän vakuuttelua). Myyjän ja kuluttajan rituaalin läpikäyminen palkitsee Sashaa. Hän tuntee itsensä järkevämmäksi ja onnellisemmaksi kanssakäymisen jälkeen. (GMM, 55.) Kuten Maslen huomauttaa (2009, 133), Sasha ei halua rikkoa tuota iloa tuottavaa dynamiikkaa pyytämällä naista illalliselle.

Sasha on selvästi omaksunut kapitalismin tarjoaman ideaalin yksilön muokkaamisesta erilaisilla hyödykkeillä. Mutta samalla hän myös halveksii yhteiskunnan tarjoamia sukupuolirooleja ja luokkaerojen tyranniaa. Sasha suhtautuu ambivalentisti vaurauden merkitysijöihin: hän sekä himoitsee että hylkii niitä. (Maslen 2009, 132.) Esimerkiksi

tällaisesta ambivalenssista sopii myös Maslenin (2009, 134–135) esiin nostama kohta, kun Sasha haluaa muuttaa parempaan hotellihuoneeseen, mutta samalla hän ymmärtää luksuksen käsitteen liittyvän tavarafetismin luomaan illuusioon ja kapitalismin hegemoniaan:

“But never tell this business of rooms, because it would bust the roof off everything and undermine the whole social system... A room is a place where you hide the wolves outside and that’s all any room is. Why should I worry about changing my room?” (GMM, 28.)

Sasha haluaa Maslenin (2009, 132) tulkinnan mukaan silti ilmentää keskiluokkaista muodikkautta ja eleganssia ja näin tehdä eroa esimerkiksi itsensä ja tukevajalkaisen, huonohiuksisen tiskaajatytön välillä. Maslen (2009, 133) tematisoi Sashan pakkomielletä vaatteisiin, kosmetiikkaan ja muihin keskiluokkaisiin ornamentteihin osaksi marxilaista käsitystä muodista, jatkuvasta uudistumisesta ja itsenä kaunistamisesta ja tavanaistamisesta, hyödykkeen kaltaiseksi muuttamisesta.

Toisin sanoen kommodifikaation ja reifikaation muodot tulevat esiin kulutuskulttuurin muodoissa ja niissä tavoissa, joilla Sasha yrittää muokata itsestään tavarankaltaista. Kommodifikaatio näkyy myös Sashan suhteissa muihin ihmisiin sekä siihen, miten hän odottaa itseään kohdeltavan. Sisäisessä monologissaan hän kategorisoi ihmisiä eri luokkiin etenkin sen perusteella, mitä myytävää heillä on. (Maslen 2009, 124.) Mickalites (2012, 171) tulkitsee, että romaani satirisoi kulutuskulttuurin ja muodin rakentamia mimeettisiä esityksiä narsistisesta subjektista. Tämä käy ilmi siinä, miten Sasha yrittää noudattaa muodin rakentamaa ideaalia ja saavuttaa kommodifikoituneen muodon rakkaudesta itseään kohtaan. Mickalitesin mukaan (2012, 171) tästä osoittajana on Sashan halu olla mallinukun kaltainen. Maslen (2009, 133) puolestaan sitoo tämän tavanaistuneen ideaalin sukupuoleen: Sasha samastuu yhteiskunnan ideaaliin naisista tavarankaltaisina.

Sasha kadehtii mallinukkeja ja niiden tunteettomuutta, sahanpurusydamia. Kun hän joutuu Mr Blankin eteen, hän yrittää pitää mielensä tyhjänä ja kasvonsa ilmeettöminä, mutta se ei toimi: reifioituneeseen ideaalin verrattuna, hän on liian inhimillinen ja kiusallinen. (Mickalites 2012, 175–178.) Mallinuket ja Sashan (epäonnistunut yritys) samastua niihin toimivat Mickalitesin (2012, 179) mukaan trooppina narsistisesta ideaalista, joka esittää, että kulutuskulttuurin subjektille rakkaus itseään kohtaan löytyy yksilön ulkopuolelta, ja että sen voi tavoittaa vain performoimalla reifioituneita muotinormeja. Tämän sosiaalisen pelin ulkopuolelle jäävä Sasha on ambivalentti suhteessa tähän täydellisen minuuden jahtaamiseen kulutuksen kautta: hän toisaalta halveksii sellaista pinnallisuutta, joka on

hänen tavoittamattomissaan ja toisaalta hän tavoittaa sen tyhjän performatiivisuuden. Ennen kaikkea kulutuskapitalismin kulttuurissa ei ole tilaa tunteille eikä empatialle. (Mickalites 2012, 179.)

Teoksessa kommodifikaatiokehitystä edustaa myös seksityötä tekevä gigolo-René (myös Maslen 2009, 135). Myös hotellinaapurin kauppamatkustajan ammatti viittaa tavarakapitalismiin sekä linkittää kapitalismin ja sadismin toisiinsa etenkin teoksen lopussa (Maslen 2009, 145). Sasha selkeästi ymmärtää rahan vaikuttavan ihmisten väliseen dynamiikkaan. Romaani esittää Sashan affektoiden kautta, miltä kommodifikaatio tuntuu, se että tulee tavaran lailla ostetuksi. Ennon kanssa rahaongelmiin joutunut Sasha saa rahaa lainaan Mr Lawson -nimiseltä mieheltä, mutta joutuu vastineeksi suutelemaan tätä: ”I am hating him more than I have ever hated anyone in my life, yet I feel my mouth go soft under his, and my arms go limp.” (GMM, 98.) Ikään kuin hänen oma ihmisyytensä ja toimijuutensa valuisi hänestä ulos tässä transaktiossa: hänestä tulee eloton esine. Kun Sasha on saanut 100 frangia lainaan, hän toteaa mielessään, miten halvalla ihmistä voi nöyryyttää: ”With a hundred francs they buy the unlimited right to scorn you. It’s cheap.” (GMM, 99.)

Tämä dynamiikka toistuu myös Mr Blankin kanssa. Sasha ei ajattele, että myy vain työpanostaan. Hän kokee rahan määrittävän suoraan hänen arvonsa: ”— — Mr Blank. You who represent Society, have the right to pay me four hundred francs a month. That is my market value — — .” (GMM, 20.) Samalla Sasha tuntee ajattelevansa, että pystyy vaikuttamaan tähän markkina-arvoon kuluttamalla. Hän nimittäin arvelee, ettei olisi joutunut hätäannoksen valtaan Mr Blankin edessä, jos hänellä olisi ollut päällään eräs mekko, joka maksaa täsmälleen saman verran kuin hänen kuukausipalkkansa: 400 frangia: ”If I had been wearing it I should never have stammered or been stupid.” (GMM, 20.)

Ihmissuhteet näyttäytyvät usein kaupankäyntinä. Toisessa kohdassa Sasha yrittää saada rahaa mieheltä ravintolassa. Ensin mies vuodattaa Sashalle ongelmiaan naisesta, joka haluaa tältä rahaa. Mies myös pitää kättään Sashan polvella. Lopulta Sasha kertoo miehelle, ettei ole syönyt viikkokausiin ja vetoaa tähän kikattelemalla, esittämällä naisellista performanssia. Mies poistuu nopeasti paikalta. Sashan mielestä tämä ei ymmärtänyt kaupankäynnin logiikkaa tilanteessa: ”But there you are, if you’re determined to get people on the cheap, you shouldn’t be so surprised when they pitch you their own little story of misery sometimes.” (GMM, 73.)

Teoksessa on kaksi miestä, joihin Sasha tutustuu paremmin: venäläinen melankolinen ja herkkä Delmar sekä gigolo-René. Lukijan voisi olettaa Sashan tykätävän Delmariin, joka jakaa Sashan pessimistisen maailmankuvan, mutta Sasha huomaa, ettei oikeastaan pidä miehestä, syystä, jota hänen on vaikea hahmottaa: ”I don’t know why I don’t quite like him.” Hän kenties pitää miehen melankolian esitystä liioiteltuna. (Maslen 2009, 136; GMM, 51–52.) Sen sijaan Sasha viettää enemmän aikaa Renén kanssa siitä huolimatta, että tämä on melko ikävä ihminen. Kaupankäynnin retoriikka yhdistää Renén gigolon työn väkivaltaiseen konfliktiin teoksen lopussa.

Hotellihuoneessa René yrittää pakottaa Sashan haluamaan häntä, ostamaan hänet. Hän kokee Sashan haluttomuuden kuohitsevana (”emasculating”). René ja Sasha kamppailevat siitä, kuka määrää tapahtumien etenemisen. René kaataa Sashan sängylle, eikä Sasha kuvaile pelkäävänsä raiskatuksi tulemista, vaan että muut kuulevat tilanteen. Hän muistuttaa Renéä, että gigolonä tämä voisi vain ottaa rahat ilman niin kutsuttuja palveluksia. Sitten René katoaa. Sisäisessä puheessaan Sasha miettii happamasti, että tuli käytyä tällainen vaihtokauppa: ”You’ve had dinner with a beautiful young man and he kissed you and you’ve paid a thousand francs for it. Dirt cheap at the price, especially with the exchange the way it is.” (Maslen 142–144; GMM 150–153.) Maslen (2019, 145) kirjoittaa, että teoksen loppu on kuin kammottava vitsi, kun Renén tilalle tulee naapurihuoneen kauppamatkustaja, nimetön kauppias.

Mielestäni Sashan ja Renén välisessä konfliktissa on kieroutunutta ja todella mustaa huumoria, jossa on runsaasti kerroksia. Miesprostituutina René on tavallaan naisen asemassa, koska myy kehoaan rahaa vastaan. Lopussa hän kuitenkin muistuttaa Sashaa todellisista patriarkaalisisista voimasuhteista. Mutta koska Sasha kääntää raiskaustilanteen puheissaan kauppatilanteeksi, voimasuhteiden käyttöä ei olekaan seksi vaan se, että René ei ”anna seksiä” vaan vie rahat ilman palveluita. Lopuksi Sasha ajattelee hyvin kyynisesti, että se, että hän tuli ryöstetyksi, todella oli kauppa, jossa hän osti kauniilta nuorelta mieheltä suudelman.

Maslen (2009, 146) tulkitsee teoksen merkityksiltään avoimeksi jäävän lopun nihilistisenä ja ironisena, mutta samalla hän on sitä mieltä, ettei sitä ei pidä nähdä minään yksinkertaisena ”pahan voittona”. Vaikka naapuri on pirullinen ja hirveä, on hän myös Sashan silmissä sääliittävä ihmisriepu. Jos Renén voi nähdä edustavan tekstissä tavarautumisen melankoliaa, tyhjiyttä, jota tavarafetisismi ja kapitalistiset arvot yrittävät peittää, kauppamatkustaja voisi

edustaa eräänlaista arkkityyppiä ihmisen vieraantuneisuudesta ja haavoittuvuudesta, mikä avaisi mahdollisuuden lukea tekstiä ja lopetusta poleemisemmin kapitalismikritiikin kautta. Toisaalta teoksen brutaalia loppua on myös tulkittu niin, että luisevanaamainen kauppamatkustaja syöksyy huoneeseen haaskalle, syömään sen, mitä hyeenat ovat jättäneet jäljelle Sashasta, minkä voisi nähdä trooppina kapitalismin saalistusmentaliteetista ja julmuudesta. (Maslen 2009, 146.)

Nähdäkseni teoksen loppu, se että Sasha ottaa naapurin avosylin vastaan hokien ”yes yes” on myös vastaus toistuvaan kysymykseen asioiden muuttumattomuudesta tai menneisyyden paluusta, traumasta, joka toistuu (kummituksia menneisyydestä, naapuria hän sanoo pariin otteeseen kummitukseksi). Mutta tätä trauman paluuta ei tulisi lukea patologisoiden, vaan se liittyy teoksesta nousevaan laajempaan kapitalismin kritiikkiin, sillä kuten jo aiemmin tuli todettua Sasha ei puhu yksittäisestä traumasta vaan ”hajoamisen prosessista”. Tällaisenaan loppu torjuisi sulkeumaa, jossa Sasha voisi kuluttajuuden kautta löytää elämälleen merkityksen.

Yksittäisenä traumana teoksessa näyttäytyy lapsen menetys, jonka teos liittää selvästi köyhyyteen ja kapitalismissa vallitseviin julmiin olosuhteisiin. Maslen (2009, 167–147) kytkee lapsen kuoleman kapitalismiin piiloutuvaan väkivaltaan. On huomionarvoista, että lapsen syntymään ei liity missään vaiheessa elämisen riemua. Lapsen syntymän kuvauksessa on jotain enteellistä, hyytävää hiljaisuutta, josta Maslenkin kirjoittaa. Sasha ennakoi, että hänen lapsensa ei selviä, koska heillä ei ole rahaa: ”– – they will crush him because we have no money” (GMM, 46.) Sashan kokemus lapsen menetyksestä ei ole uniikki köyhien synnytyslaitoksella: ”She probably knows why I can’t sleep. I bet some of the others here can’t either. Worrying about the same thing. (This is not a child; this is my child. Money, money...)” (GMM, 46.) Vauva ei itke, se on kääriytynyt kuin ”muumio” (GMM, 47). On kuin Sashan kehokin valmistuisi lapsen kuolemaan, kuten Maslen kirjoittaa (2009, 147) ja huomauttaa, että on silmiinpistävää, että Rhys mainitsee äidinmaidonkorvikkeen brändin: Nestlén. ”The commodity-milk suggest the relative fragility of Sasha’s motherhood in contrast with the indefatigable capitalist entity of Nestlé’s.”, eli ”Maitohyödyke viittaa Sashan äitiyden suhteelliseen haurauteen verrattuna Nestlén väsymättömään kapitalistiseen kokonaisuuteen.” (Maslen 2009, 147; suom. ER.)

Kun kätilö sitoo Sashan vartalon ja lupaa ettei siihen jää jälkeäkään synnytyksestä, hän viittaa siihen, että Sashan keho säilyy virheettömänä säilyttäen samalla seksuaalisen

pääoman. (Maslen 2009, 147; GMM 47.) Sashan keho todella palautuu ennalleen kuin mitään ei olisi tapahtunut, ikään kuin lapsi ei olisi koskaan elänytäkään. Narratiivi Sashan lapsen kuolemasta esittää kapitalismin anonyymina ja tunnistamattomana katastrofina. (Maslen 2009, 148.) Maslen argumentoi (2009, 148), että kirjallisuuden kaanonissa köyhien lasten kuolemat on nähty steriileinä tapahtumina, ei niinkään tragedioina tai merkityksellisinä. Toisin kuin Maslen, Mickalites kiinnittää huomiota siihen, mitä Sasha sanoo tunteistaan vauvaansa kohtaan: ”Do I love him? Poor little devil, I don’t know if I love him.” (GMM, 46.) Mickalites tulkitsee (2012, 180), että vauvan syntymä ahdistaa Sashaa, koska se keskeyttää hänen transformaation prosessinsa. Kätilö palauttaa Sashan kehon neitseelliseen muotoonsa ja hänen kehonsa palautuu taas rypyttömän sileäksi. Mallinukkemaisen kehon ideaali linkittyy tunteettomuuteen syvän menetyksen edessä. Tai kenties tuo menetys on niin valtava, ettei sitä voi sanottaa suoraan. Koska Sasha ennakoi lapsen kuolemaa, kenties hän ei uskalla lasta edes rakastaa.

Maslen tulkitsee (2009, 125, 148), että Sashan pakkomielteisyys melankolisuuden tunteista on yritys kompensoida ja täyttää lapsen kuoleman jättämää tyhjiötä porvarillisilla merkityksillä. Siksi teoksen melankolian esitykset ovat myös tarkoituksellisen hyperbolisia ja liioiteltuja. Hänen mukaansa Sasha tarrautuu romanttiseen ideaaliin melankoliasta peittääkseen sillä pelottavaa kokemusta tyhjiydestä ja merkityksettömyydestä kapitalismin rakenteiden takana. Mutta samalla tämä yritys vie Sashan nihilististen kommodifikoitujen diskurssien äärelle, jotka lupaavat näennäisen helppoja korjausvälineitä, mutta lopulta peittävät alleen vain kuolettavan tyhjiyden maskuliinisen ja porvarillisen elämäntavan kapeikossa. (Maslen 2009, 148.) Mickalites (2012, 23, 172) vastaavasti tulkitsee, että Sashan menetyksen tunnetta paikkaavat kulutuskulttuurin reifioituneet muodot, pakkomielteinen kuluttaminen. Menetys ja merkityksettömyyden tunne ovat Mickalitesin (2012, 172) analyysin mukaan reaktioita moderniteetin jatkuviin muutoksiin.

*Good Morning, Midnight* tarjoaa myös lukutavan jossa, melankolia on taloudellisesti tuotettua. ”Sacrifices are necessary”, Sasha ivallisesti toteaa viiltävässä ja älykkäässä puheessa, jonka hän esittää päänsä sisällä Mr Blankille kapitalististen rakenteiden julmuudesta. (Mickalites 2012, 181–183.) Romaanin syklinen rakenne kuvaa Mickalitesin (2012, 184) mukaan kulutuskulttuurin affektiivista liikettä, jonka itse tiivistäisin jännitteeseen toiveesta muuttua ja pettymykseksi siitä, että mikään ei muuttunut. Tämän transformaation fantasian ja intohimon epäorganiseen tavaraan Mickalites (2012, 186–187) liittää Walter Benjaminin käsityksiin muodista ja kuluttamisesta keinoina torjua kuolemaa.

Muodin kiertokulku itsessään sisältää myös jännitteen. Micalites siteeraa (2012, 191–192) Giorgio Agambenia, joka argumentoi, että ”muodissa oleminen” on mahdotonta, sillä samalla hetkellä, kun muodinmukainen asuste hankitaan, se on jo tuotettu ja markkinoitu ja uudet muotiartikkelit ovat jo tekeillä: muoti sijaitsee ”ei ihan vielä” ja ”ei enää” -välisellä liukkaalla kynnyksellä.

Mutta kuoleman sijaan Sasha tuntuu mielestäni pelkäävän tyhjiyttä. Kuluttaminen näyttäytyy Sashalle sekä pakkona että ainoana roolina, johon hänellä on pääsy, ja jota hän voi edes jollain tavoin ajatella kontrolloivansa itse. Kuluttajuuden rituaalit tuovat hänelle rauhan tunteen, kiinteän maan, joka pelastaa hänet hukkumiselta menneisyyden pimeyteen. Mutta toisaalta ne vievät häntä vain syvemmälle melankoliaan, kun itsensä uudistaminen hyödykkeillä osoittautuu laastarin kaltaisena heppoisena ratkaisuna, joka häidin tuskin hetkellisesti peittää alleen kaiken kammottavan merkityksettömyyden. ”But the grey sky, which is the background, terrifies me.” (GMM, 155.) Pian hänen vastaostetut vaatteensa ovat nuhjuiset ja epämuodikkaat ja hiusten kemikaaleilla aikaansaatu väri kulunut; tunne uudesta minästä haihtunut. Tämä loputon kierre on kirjoitettu sisään myös teoksen muotoon.

#### 4.3 Intersektionaalisuuden konteksti

Tarkennan viimeisessä analyysiluvussa, miten eri analyysikategoriat kuten sukupuoli, ikä, siviilisääty, etnisyys ja luokka vaikuttavat Sashan naissubjektin toimijuuteen. Koska olen tässä tutkielmassa jo hieman käsitellyt näitä muissa yhteyksissä, on tämän luvun määrä olla sekä kokoava että täsmentävä. Toisaalta tässä luvussa erityishuomion saavat nyt myös erilaisten identiteettiin kytkeytyvien valtasuhteiden intersektiot ja näiden kategorioiden ristikkäisesti toisiinsa vaikuttavat suhteet.

Teoksen alussa kuvaillaan lähtökohtia, joista Sasha yrittää asemoida itseään yhteiskunnassa omaksumalla erilaisia ruumiiseen ja identiteettiin kiinnittyviä hyödykkeitä ja kulttuurisia symboleja. Kuten Karl (2009, 24–25) huomauttaa, hän esimerkiksi vaihtaa nimensä Sophiasta eksoottisempaan Sashaan saatuaan Ennolta venäläisen kasakkahatun ja turkiksen (”Cossack cap and the imitation astrakhan coat”, GMM 5). Sasha yrittää kenties viestittää tällä tyylinvaihdoksella olevansa boheemi (Karl 2009, 24). Karl (2009, 24) arvioi, että Sasha on noin kolmekymppinen teoksen nykyhetkessä. Pariisissa hän joutuu näyttämään passiaan hotellin johtajalle ja kirjaamaan uudelleen kansallisuutensa. Kirjautumislomakkeeseen olisi pitänyt alun perin laittaa avioliiton perusteella määräytynyt kansalaisuus. Nyt Sasha



tulkitsi, että hotellin johtaja katsoo hänen hattuaan halveksuen ja yhtäkkiä turkkikin on Sashan mielestä vanha ja idioottimainen:

I don't blame him. It shouts 'Anglaise', my hat. And my dress extinguishes me. And this damned old fur coat slung on top of everything else – the last idiocy, the last incongruity. (GMM, 8.)

Karl (2009, 25) tulkitsi, että yksinäistä naista ulkomailla ei katsota hyvällä. Hänen boheemiutensa karisee nopeasti pariisilaisen hotellijohtajan arvioivan katseen alla, toisin sanoen vaatteet, jotka tekevät hänestä tyylikkään englannissa, tekevät hänestä epäilyttävän ulkomailla.

Olen aiemmin liittänyt Sashan tuomitukseksi tulemisen pelon modernismin piirteisiin, osoitukseksi melankolisesta subjektista. Melankolista subjektia määrittää ulkopuolisuus, joka Sashan tapauksessa kytkeytyy ennen kaikkea hänen sukupuoleensa. Modernistinen urbaani ympäristö oli naisille erilainen kokemus kuin miehille, kuten Mullin (2006, 141) huomauttaa (ja valkoisille eri kuin mustille). Naisilla ei ollut samanlaista rauhaa flaneerata urbaaneissa julkisissa tiloissa kuin miehillä, joten kun naiset ottivat haltuun erilaisia kaupunkitiloja, niissä oleminen ei ollut itsestänselvyys. 1900-luvun alussa ”kunnioitettavien” naisten ei kuulunut olla baareissa, kahviloissa, klubeilla eikä edes julkisissa wc-tiloissa. (Mullin 2006, 141.) Tästä Sasha tuntuukin olevan jatkuvasti huolissaan, onko hän kunnioitettava nainen, ”respectable woman, une femme convenable” (GMM, 86).

Marginalisoituminen näistä julkisista tiloista saa voimaa muistakin luokittelun kategorioista ja piirteistä, joita Sashaan liitetään (ainakin Sasha itse pelkää tällaisia tuomioita jatkuvasti). Hän pelkää vaikuttavansa juopolta ja hysteriseltä, itkevältä. Ennen kaikkea hän pelkää olevansa vanha. Huomionarvoinen on esimerkiksi kohta, jossa Sasha istuu Théodoren ravintolassa (ks. GMM, 37–41). Ravintolaan saapuu kaksi nuorta tyttöä, jotka ovat selvästi englantilaisia kuten Sashakin. Mutta Sasha kuulee, kuinka toinen naisista kysyy ravintolan omistajalta: ”Et qu'est-ce qu'elle fout ici, maintenant?”, eli ”Ja mitä helvettiä tuo nainen tekee täällä nyt?” (GMM, 39, suom. ER.) Myöhemmin kysymys muuttuu Sashan päässä muotoon: ”Mitä helvettiä tuo vanha nainen tekee täällä?” Sashasta tuo kysymys sisälsi kokonaisen tuomion, jossa erilaiset marginaaliset asemat tekivät hänen olemassaolonsa lähes rikolliseksi tuossa tilassa: ”What is she doing here, the stranger, the alien, the old one?” (GMM, 42.) Yksinäisenä naisena ulkomailla hän on muukalainen, ja hän on sitä etenkin siksi, että on nyt

”vanha” ja palannut takaisin Pariisiin, alkupisteeseen. (Théodore on puhunut tytöille – ainakin Sasha näin kuvittelee – että Sasha on hänelle tuttu vuosien takaa.)

Sasha on pakkomielteinen ulkonäöstään ja kaikista sellaisista hyödykkeistä, joilla sitä voisi parannella, kerätä pääomaa ja siten parantaa asemaansa sosiaalisesti. Olen aiemmin kirjoittanut kuluttamisesta, mutta tässä luvussa liitän sen vielä hienosyisemmin teoksesta nouseviin kytköksiin naiseuden, vanhenemisen ja ulkonäön välillä. Modernistisena motiivina peilit saavat tässä kontekstissa uusia merkityksiä. Karl (2009, 26) lainaa kulttuuriteoreetikkoa Rachel Bowlbya (*Just Lookin. Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, 1985, 32), joka korostaa visuaalisuuden ja transformaation välistä linkkiä kulutuskapitalismissa: ”Consumer culture transforms the narcissistic mirror into a shop window, the glass which reflects an idealized image of the woman (or man) who stands before it, in the form of the model she could buy or she wants to be.” Kulutuskulttuurissa peili muuttuu kaupan ikkunaksi, jonka läpi katsoessaan kuluttaja näkee heijastuksen siitä, mitä voisi olla.

Sasha haluaa värjätä hiuksensa vaaleiksi ja yrittää siten saavuttaa luokkaan ja etnisyyteen sidottuja kauneusihanteita, jotka liittyivät laajemmin 1930-luvulla vallinneeseen kiinnostukseen arjalaisesta kulttuurista, kuten Karl (2019, 26–27) huomauttaa lainaten Jane Garritya (*Step-Daughters of England. British Women Modernists and the National Imaginary*, 2003, 61). Luokkien välisen liikkuvuuden välineenä kuluttajuus näyttäytyy toisaalta sellaisena, että siihen on kaikilla periaatteessa mahdollisuus (verrattuna moderniteettia edeltäneeseen aikaan, jolloin sosiaalinen asema oli kiinteämpi), mutta toisaalta kuluttajuus myös rajaa eri tavoin subjektia (Karl 2009, 27). Tämä näkyy Karlin (2009, 27) mukaan etenkin kohdassa, jossa Sasha tarkkailee hattukaupoilla tuskailevaa naista, joka ei millään meinaa löytää etsimäänsä. Sasha pelkää olevansa juuri tuo säälittävä nainen, jos hän epäonnistuu kuluttajuudessa. Kaupan ikkunan läpi hän katsoo jälleen yhtä potentiaalista transformaatiota: ”Her expression is terrible – hungry, despairing, hopeful, quite crazy. At any moment you expect her to start laughing the laugh of the mad. – – Watching her, am I watching myself as I shall become.” (GMM, 54–55.) Sasha miettii, onko hän samanlainen viiden tai kuuden vuoden päästä, joten kenties pelot kytkeytyvät tässä myös vanhenemiseen.

Ekspressiiviset tunteet kuten itku ja hysterinen nauru (edellä sitaatissa) tuntuvat liittyvän Sashalla kontrollin menettämisen pelkoon. Tuula Hökkä (1999, 80) yhdistää

naismodernistien runoissa erilaiset tunnereaktiot ruumiillisuuden käsittelyyn: ”Itkun teemat ja itku luovat murtuman ruumiillis-henkisenä ja eroottisena tunnuksena –.” Itku on sisäisen ja kätkeytyn tulemistä näkyväksi ruumiissa, eikä Sasha selvästi halua paljastaa tunteitaan itkemällä. Mickalites (2012, 179) tulkitsee, että Sasha haluaa torjua tunteitaan, koska on sisäistänyt tavarastuneen ideaalin. Sukupuolentutkimuksen näkökulmasta puolestaan voisi tulkita, että Sasha pitää itkemistä (tai hysteerisyyttä) epäonnistumisena, koska hän tulee toteuttaneeksi pejoratiivista mielikuvaa ”tunteellisesta naisesta”, eikä halua samaistua tähän hysteerisen naisen trooppiin. Tunteellinen nainen/järkevä mies -dikotomiolla on perusteltu patriarkaalaisia voimasuhteita ja naisten toimijuuden rajaamista. (Prokhovnik 1999, luku 2.)

*Good Morning, Midnight* on Rhysin teoksista kenties vähiten sellainen, joka suoraan käsittelee postkolonialistisia teemoja (ks. Karl 2009, 23). Teoksessa kyllä kuvataan ohimennen rasistisia asenteita, minkä lisäksi siinä on kohta, jossa sitä käsitellään aika suoraan. Serge-niminen taiteilija kertoo Sashalle tarinan (GMM, 77–80), jossa käsitteellistyvät sukupuoli, köyhyys, siviilisäätö, ihonväri ja kolonialismi. Eräänä päivänä humalainen nainen tuli itkemään Sergen oven taakse. Nainen oli taiteilijan mukaan puoliksi musta. Hän pyysi saada alkoholia. Nainen kertoi olevansa kotoisin Martiniquesta, joka on Ranskan hallitsema saari Länsi-Intiassa Karibian merellä. Hän oli päätenyt Lontooseen ja Sergen naapuriin tutustuttuaan erääseen mieheen Pariisissa (ilmeisesti mies oli ranskalainen, koska häneen viitataan sanalla ”monsieur”). Naimattoman naisen asuminen yhteisössä aiheutti kohua, mutta tätäkin suurempi skandaali oli naisen ihonväri: ”Everybody in the house knew she wasn’t married to him, but it was worse that she wasn’t white. She said that every time they looked at her she could see how they hated her –.”

Myöhemmin nainen kertoi tervehtineensä talossa lasta, joka vastasi haukkumalla häntä likaiseksi ja pahanhajuiseksi naiseksi ja toivoen hänen kuolevan. Julmuus korostuu, kun sanoja on pieni lapsi. Nainen sanoo, että koska häntä katsotaan vihaten kaikkialla, hän ei ole poistunut kotoaan valoisan aikaan kahteen vuoteen. Tässä kohdassa korostuu se, että naisen asema määrittyy muiden katseiden alla. Se mikä kohdistuu häneen ruumiiseensa, ihonväri, tuomitsee hänet pahemmin kuin se, ettei hän ole naimisissa. Lisäksi tarinassa nostetaan esiin sekä sukupuoleen kytkeytyvä vallankäyttö että kolonialisaatiosuhde. Ranskalainen mies, jonka luona nainen asuu, vähättelee naisen rasismien kokemusta. Nainen on miehen luona, koska ei tiedä, minne muuallekaan menisi. Mies pitää siitä, että tämä karibialaisnainen tekee hänelle ruokaa. Serge myöntää Sashalle, ettei hänkään kohdellut naista hyvin. Hän ei pitänyt tätä enää edes ihmisen kaltaisena: ”– I had all the time this feeling that I was talking to

something that was no longer quite human, no longer quite alive.” Kaiken lisäksi Sergen tulkinta koko tilanteesta oli, että nainen halusi tällä vuodatuksella saada häneltä seksiä. Mustien naisten hyperseksualisointi on nähty intersektionaalisessa tutkimuksessa osana kolonialistista ja patriarkaalista vallankäyttöä (ks. esim. Benard, 2016).

On mielenkiintoista, että tekstissä nousee esiin selvä vertaus Sashan, valkoisen ja perheettömän naisen, sekä kolonisoidusta maasta tulevan ei-valkoisen ja naimattoman naisen välillä. Ennen kuin taiteilija ehtii mennä tarinassaan eteenpäin, Sasha luulee kettuiluksi sitä, että Serge aikoo kertoa hänelle viinanjanoisesta ja itkevästä naisesta: ”’Exactly like me,’ I say. ‘I cried and asked for a drink.’ He certainly likes speechifying, this peintre. Is he getting at me? ‘No, no,’ he says. ‘Not like you at all.’” (GMM, 77.) Tästä kohdasta on hahmotettavissa intersektionaalisesta näkökulmasta todella kiinnostavia luokittelujen leikkauspisteitä ja jonkinlainen tekstistä nouseva tietoisuus siitä, että vaikka teos kuvaa Sashan melankoliaa, josta on luettavissa moneen suuntaan kurottavaa kritiikkiä, se asemoi Sashan valkoisena naisena silti paljon parempaan asemaan kuin tarinan ei-valkoisen naisen.

Sukupuolten välisen dynamiikan kannalta romaanin tärkein hahmo on René, jossa yhdistyy sekä feminiinisiä että maskuliinisia piirteitä. Hänen hahmonsa nostaa käsiteltäväksi rahan vallan, joka ylittää perinteiset sukupuoliasetelmat. Sasha arvioi Renén luulevan, että hänellä on rahaa, (GMM, 57) joten Sasha saa kokea, millaista on olla ikään kuin rahakkaan miehen roolissa tällaisessa asetelmassa, jossa toinen tarjoaa seuraansa rahaa vastaan. Hänhän on itse taipunut sellaisten miesten tahtoon, joilta on tarvinnut rahaa (ks. esim. GMM, 98). Toisaalta kuten teoksen loppu osoittaa, tämä dynamiikka on väliaikainen, eräänlainen illuusio. Lopussa René uhkaa Sashaa väkivallalla ja vie tältä rahat.

Sukupuolensa vuoksi Sasha tuntuu kuitenkin olevan monella tavalla marginalisoitu, koska kauneus on katoava pääoma, jota jahtaavista naisista tulee hattukaupan naisen kaltaisia epätoivoisia ja sääliittäviä hulluja. Toisaalta kuluttajuus tarjoaa Sashalle myös eskapismia menneisyyden ja nykyhetken kurjuuksista. Teoksessa kuvataan tilanteita, joissa Sasha tarjoaa emotionaalista työtään tai seksuaalisuuttaan miehille, joilla on häneen taloudellista valtaa.

Karl (2009, 28) tulkitsee, että kuluttaminen näyttäytyy teoksessa strategiana, jolla marginalisoitu, ulkomaalainen ja epämiellyttävä nainen voi yrittää liittyä urbaaniin kulttuuriin ja sen julkisiin tiloihin. Näissä yrityksissään Sasha epäonnistuu, sillä teoksen

fragmentaarinen loppu torjuu tällaista sulkeumaa. Sashan muodikkuuden pyrkimykset hajoavat kuten hajoaa myös teoksen muoto.

Kiinnostava sukupuolen rajaama toimijuuden kenttä teoksessa on taiteilijuus ja tarkemmin kirjailijuus. Sasha selvästi haluaisi olla intellektuelli hahmo ja kenties kirjoittaa kirjan, mutta ajattelee ivallisesti, että tullakseen hyväksytyksi älykkönä hänen pitäisi olla mies: "Only of course, to be accepted as authentic, to carry any conviction, it would have to be written by a man." (GMM, 133.) Se, että Sasha ajattelee, että naisten kirjoittamia tekstejä ei pidetä autenttisenä taiteena, heijastuu kiinnostavasti sitä vasten, mitä esimerkiksi Huysen (1986) ja Mullin (2006) kirjoittavat modernismiin kytkeytyvästä misogyniasta.

Romaanissa on muutamia kohtia, joissa viitataan kirjoihin ja kirjallisuuteen. Karl (2009, 29) kirjoittaa eräs kohtaus kirjakaupassa vaikuttaa Rhysin ilkikuriselta vitsiltä. Siinä Sasha haluaa ostaa teoksen, joka kuvaisi hyvin toimeentulevia ihmisiä elämässä rauhallista ja levollista elämää: "I want a long calm book about people with large incomes – a book like a flat green meadow." (GMM, 109.) Hinduksi luonnehdittu myyjä suosittelee Sashalle kuitenkin teosta, joka sisältää synkkiä tarinoita valkoisesta orjakaupasta.

Renén ja Sashan välisistä keskusteluista käy ilmi, että Sasha on myynyt tekstejään erälle rikkaalle naiselle. Nainen toivoi tilaustarinan sisältävän allegorian persialaisesta puutarhasta, mikä antaa Maslenin (2009, 139) mukaan ymmärtää, että hänen miehensä toivoi itse asiassa eroottisia tarinoita, mutta nainen ei kehdannut pyytää sellaisia Sashalta suoraan. (GMM 138.) Sashan kirjailijanura on rajoittunut viihteellisiin tilaustöihin, ja viihde nähtiin modernismissä taiteen vihollisena (ks. esim. Huysen 1986, 47–48; Hökkä 1999, 75). Kuten Mullin (2006, 154) kirjoittaa modernisteille sopivista aiheista, äitiyttä ei pidetty sellaisena. Rhysin romaanin kipeässä ytimessä on se, ettei Sashalla ole mahdollisuuttakaan äitiyteen. Näiden asioiden välinen yhteys nousee esiin, kun romaania lukee vasten modernismin maskuliinisia ihanteita, joista teos tuntuu olevan erittäin tietoinen.

Sashan lapsen kuolemaa kiinnittyy toisaalta sukupuoleen ja luokkaan (köyhyyteen): kapitalismin olosuhteissa Sashalla on pääsy kuluttajuuteen mutta ei äitiyteen. Synnytyksestä neitseelliseksi palautunut keho tarjotaan Sashalle eräänlaisena lohdutuspalkintona. Tässä dualistisessa kehyksessä hän ei jatka äitinä olemista mutta voi olla jälleen nainen, joka hyödyntää kehonsa pääomaa. Moderniteetin muotidiskursseissa nämä kaksi alkoivatkin eriytyä toisistaan: naisen seksuaalinen viettelevyys sekä toisaalta äitiys (Fawcett 2004, 145.) Kenties tätä kohtausta voi lukea myös sen kautta, ettei Sashalla ole mahdollisuutta saada

molempia. Kapitalismin olosuhteissa hänen lapsensa ei saa elää, mutta hänen on siten omistettava kehonsa osaksi kommodifikaatio- ja reifikaatiokehitystä.

## 5 PÄÄTÄNTÖ

Tätä tutkielmaa tehdessä olen päätenyt usein saman ongelman äärelle: miten lukea ja analysoida *Good Morning, Midnightia* aina kerrallaan vain yhdestä kapeasta näkökulmasta käsin. Kun kosketan kapitalismia, osun samalla sukupuoleen. Kun tutkin modernismin piirteitä, hulahdan liian syvälle kohti moderniteettia ja sen kriisejä. Teoksen temaattisessa kerroksellisuudessa kritiikin ydin tuntuu sijaitsevan juuri tässä näkökulmien leikkauspisteessä. Tämän toteaa myös Juliana Lopoukhine (2021), joka arvelee, että tutkijoiden on ollut vaikea tarttua Rhysiin, koska hänen teoksiaan on vaikea lokeroida ja lukea pelkästään esimerkiksi modernistisina, postkolonialistisina tai feministisinä. Rhysin romaanit tarjoavat intersektion näistä moninaisista muotopiirteistä. Moniperspektiivistä metodia on ollut vaikea välillä hallita, mutta toisaalta, se on tuntunut välttämättömältä lähestymistavalta teokseen, joka on sivumääräisesti pieni mutta joka tarjoaa lähes loputtomasti aineksia erilaisille tulkinnoille. Siksi yksi tämän tutkielman tärkeimmistä tehtävistä on ollut näiden näkökulmien ja aiempien tutkimusten koonti.

Ensimmäiseksi tarkastelin, mitkä modernistiset tyylipiirteet määrittävät päähenkilön kokevan minän esitystä ja pohdin ylipäätään, mikä tekee *Good Morning, Midnightista* modernistisen romaanin. Teoksen kerronnan tyyliässä on useita modernistisiksi tyyteltäviä piirteitä, esimerkiksi heikko juoni, jossa painottuvat ennen kaikkea minäkertojan subjektiiviset havainnot ja mielenliikkeet. Kerronnan kausalliteettia rikotaan esimerkiksi toisteisuudella, mikä vaikuttaa myös teoksessa koettavan aikaan ja rytmiin. Teoksen kerronnasta modernistisen tekevät lisäksi erilaiset poeettiset murtumat, personifikaatiot, surrealistiset elementit ja tekstiin jätetyt aukot. Keskeistä modernismin aineistoa romaanissa ovat myös toistuvat ja usein tilalliset aiheumat, joihin latautuu yksilön identiteettikriisiin kiinnittyvää symboliikkaa. Romaanissa on myös hyvin modernistinen melankolinen subjekti, jonka elämää määrittää pessimistinen ihmiskuva ja syvä vieraantuneisuuden kokemus.

Tutkielmani kannalta oli keskeistä hahmottaa, millaisiin sosiaalisiin konteksteihin nämä modernistiset piirteet romaanissa reagoivat. Lähiluvun ja aiemman tutkimuksen kautta lähdin tekemään analyysia siitä, millaista kartoitusta teos tekee moderniteetista ja sen kriiseistä. Nostin luennassani esiin, että maailmansotien välinen Pariisi näyttäytyy Sashalle korostetun subjektiivisena suhteiden kenttänä. Näennäisten tavallisten tilojen ja arkisten asioiden alta paljastuu merkitysten syväne. Näissä tiloissa liikkuaan Sasha on kuin avoin

haava, valmiina muotoilemaan minuuttaan modernistista pinnoista heijastuvien tuomioiden mukaan. Tässä moderniteetin ja yksilön välisen suhteen kuvauksessa kapitalismin ja kuluttajuuden tematiikka käsitteistyy näyttelyn motiivin kautta, jossa lopulta itseään neuroottisesti tarkkailee ja arvioi subjekti itse.

Kapitalismin kontekstia teoksessa analysoin luokan, työn, markkina-arvon, kulutuskulttuurin ja markkinafantasian käsitteiden kautta. Keskustelin aiemman tutkimuksen kanssa ja pyrin kartoittamaan kapitalismikritiikin paikkoja tekstistä löyhänä teorialähtökohtanani Jamesonin kapitalismikritiikkiä tarkastelevat teoriakäsitteet. Tekstistä löytyy lähiluvun kautta kohtia, joiden kautta on perusteltua tulkita, että teksti on tietoinen siihen kytkeytyvistä kritiikin elementeistä, eikä siten Sashan subjektin esitystä kapitalismin kehyksissä tulisi lukea vain pinnallisesti ja yksilötasolla. Teoksen työtä kuvaavissa kohdissa tunnelmaa määrittää raskas vieraantuneisuus. Sashan ja Mr Blankin välisessä vuorovaikutuksessa on absurdia julmuutta, jonka Sasha päättelee sisäisessä monologissaan kuuluvan kapitalismin pelisääntöihin.

Olin kiinnostunut siitä, millä tavoin Sasha yrittää selviytyä kapitalismin olosuhteissa. Kuluttaminen on yksi tällainen keino, jonka otin tutkielmassani keskeiseksi analyysikohteeksi. Siihen viittaa myös työni otsikko: ”Tomorrow I’ll be pretty again, tomorrow I’ll be happy again.” Teoksen painajaismaisessa, kehämäisessä ja jopa klaustrofobisessa muodossa kuluttaminen tarjoaa Sashalle sekä lukijalle hengähdystauon. Kampaajalla tai hattukaupassa käyminen harhauttaa Sashan pois surusta. Itsensä muuttaminen on pieni konkreettinen projekti, jonka Sasha voi itselleen ottaa fragmentoituneessa moderniteetissa, joka ei tunnu tarjoavan enää suuria kokoavia aatteita. Se on rituaali, kuin pieni traditio maailmassa, jossa traditiot ovat hajonneet. Se antaa hänelle toivoa tulevast, kun hän muuten on hajoamaisillaan menneisyyteensä. Toisaalta kuluttajuudesta ei ole kuin hetkellinen lohtu. Hän ei kykene sillä ylittämään toimijuuttaan alistavia rakenteita.

Sashan lapsen kuolema ei ole sattumanvarainen tapahtuma. Avasin Maslenin (2009) artikkelin kautta tapaa, jolla tämä yksi teoksen avainhetkistä kytkeytyy kapitalismin olosuhteisiin. Maslenin kautta (2009) toin esiin myös lukutavan, jossa Sashan melankolisuus näyttäytyy yrityksenä ylevöittää menetyksestä tullut suru porvarillisilla merkityksillä. Mutta kuten huomautan tutkielmani intersektionaalisessa tarkastelussa, Sashalla ei ole pääsyä myöskään intellektuelliksi. Tässä viimeisessä analyysiosiossa pyrin eri tavoin kokoamaan



ja syventämään teokseen kytkeytyvää valtasuhteiden kritiikkiä intersektionaalisen teorian kautta. Lähiluvun kautta selvisi, että kapitalismin ja moderniteetin kontekstissa Sashan sukupuoli, iällä ja perhetilanteella on perustellusti merkitystä. Hän ei voi modernistimiesten tavoin ottaa haltuun flaneeraajan elkeitä vaan tuntee olonsa tukalaksi julkisissa tiloissa naisena ilman miesseuralaista. Intersektionaalisisessa tulkinnassa myös kuluttajuus kiinnittyy sukupuoleen ja Sashan pyrkimyksiin sopeutua urbaaneihin tiloihin, jotka häntä hylkivät.

Ojajärvi, Sevänen ja Steinby (2018, 22) siteeraavat filosofi Lucien Goldmannia, jonka mukaan modernin ajan romaanien päähenkilöt etsivät merkitystä yhteiskunnasta, mutta tässä etsinnässään he kokevat, että ”rahan ja markkinakäyttämisen hallitsema yhteiskunta sallii vain epäautenttisia subjektipositioita – –.” Tätä vasten tulkitsem, että *Good Morning, Midnightin* ytimessä on tällaisen autenttisuuden ja merkityksen etsimisen epätoivoinen pohjavire. Naisille luonnollisena ominaisuutena tarjottu äitiys ei ole Sashalle mahdollinen, koska hän on köyhä. Sukupuoli rajoittaa myös hänen pääsyään osaksi autenttiseksi taiteilijaksi. Mullin (2006, 144) kirjoittaa, että modernistinaiset yhdistettiin implisiittisesti sekä massaan että katoavaisen populaarikirjallisuuden kuluttajiksi ja tuottajiksi, siinä missä miesmodernistit saivat esiintyä objektiivisina, ironisina ja esteettisiä keinoja hallitsevina tekijöinä. Naisten valitsemat aiheet esimerkiksi kodista ja äitiydestä nähtiin triviaaleina.

Voisin hyvin kuvitella, että Rhysin kuvaamaa shoppailua, kampaajalla käymistä ja hattujen valikointia voitaisiin pitää pinnallisina aiheina. Mullin (2006, 144) kirjoittaa, että naismodernistit, jotka itsepintaisesti ja kritiikistä huolimatta pitäytyivät ”naisten aiheissa” käsittelivät syvällisesti sellaisia aiheita, joita olisi helppo pitää mitättöminä. Mutta tapa, jolla *Good, Morning Midnight* naiskuluttajuutta lähestyy, suorastaan kapinoo tällaista määrittelyä vastaan. Kuluttaminen on Sashalle kuin mereen heitetty pelastusrenkas, johon hän tarrautuu hukkumaisillaan. Kommodifikaatiokehitystä kuvaa se, miten hän arvioi markkina-arvoaan ja yrittää muokata itseään tavarankaltaiseksi: ”When you’ve been made very cold and very sane you’ve also been made very passive.” (GMM, 5.) Mutta teoksen loppu osoittaa, ettei kuluttajuus voi tarjota Sashalle onnellista loppua, vaan myrkyllinen kaupanteon hetki vie Sashan takaisin onnettomaan alkupisteeseen. Muutos ei tule.

Tutkielman ulkopuolelle jäi vielä useita kiinnostavia maastoja, joista käsin katse Rhysin romaaniin voisi edelleen tarkentua. Esimerkiksi olisi hedelmällistä pohtia, millaisia materiaalisia ja immateriaalisia merkityksiä ja risteymiä kytkeytyy teoksessa esitettyihin

muodin figureihin, hattuihin ja muihin hyödykkeisiin. Tällaista analyysia on tehty esimerkiksi Woolfista ja modernismin muodista (ks. Randi Koppen: *Virginia Woolf, Fashion, and Literary Modernity*, 2009). Epäilen, että myös teoksen välittämässä ajallisuuden kokemuksessa olisi edelleen tulkittavaa ja tarkennettavaa.

Luettuani Rhysin romaanin ensimmäisen kerran olin hämmästynyt siitä, miten se tuntui puhuttelevan minua lukijana juuri tässä ajassa. Ikään kuin se olisi ennakoanut kokemuksia myöhäiskapitalistisesta kulutuskulttuurista, jossa itseään neuroottisesti tarkkaileva subjekti pyrkii kohti fantasiaa, ihannetta, joka kenties vapauttaisi melankolisuudesta. Rhysin varhaisteokset ovatkin olleet kenties aikaansa edellä, ja siksi tutkijat ovat löytäneet niiden relevanttiuden vasta etenkin viime vuosina. *Good Morning, Midnight* kartoittaa moderniteetin kokemusta ennen kaikkea kulutuskulttuurin ja kapitalismikritiikin kautta. Samalla se nostaa esiin näihin liittyen nais erityisiä teemoja ja kantaa näitä moninaisia sisällön aineksiaan puhtaasti modernistisessä muodossa. Romaanissa lukija näkee 1930-luvun Pariisin vieraantuneen naissubjektin silmin, osallistuu hajoamisen prosessiin ja löytää häilyvän toivon heijastuvan kaupan ikkunasta.

## LÄHTEET

### **Primaarilähteet**

Rhys, Jean 2016 (1939). *Good Morning, Midnight* [=GMM]. UK, Penguin Books.

Rhys, Jean 2002, *Huomenta, keskiyö.* (*Good Morning, Midnight.*) Suom. Hanna Tarkka. Helsinki: Otava.

### **Sekundäärilähteet**

#### **Painetut lähteet**

Angier, Carole 1990. *Jean Rhys. Life and Work.* London: Andre Deutsch.

Attridge, John 2013. Introduction: Modernism, Trust and Deception. Teoksessa *Incredible Modernism. Literature, Trust and Deception.* Toim. John Attridge & Rod Rosenquist. UK, Farnham, Surrey: Routledge, 1–18.

Berger, L. Peter & Thomas Luckmann 1994 (1966). *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen. Tiedonsosiologinen tutkielma.* (*The Social Construction of Reality.*) Suom. Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.

Berman, Marshall 1982. *All That is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity.* USA: Penguin Books.

Brontë Charlotte 1971 (1847). *Jane Eyre.* UK, Penguin Books.

Childs, Peter 2017. *Modernism.* London: Routledge.

Emery, Mary Lou 1990. *Jean Rhys at "World's End". Novels of Colonial and Sexual Exile.* USA, Austin: University of Texas Press.

Fawcett, Hilary 2004. Romance, glamour and the exotic. Femininity and fashion in Britain in the 1900s. Teoksessa *New Woman Hybridities: Femininity, Feminism, and International Consumer Culture, 1889–1930.* Toim. Margaret Beetham & Ann Heilmann. London: Routledge, 145–157.

Flynn, Catherine 2013. Marxist Modernisms. From Jameson to Benjamin. Teoksessa *A Handbook of Modernism Studies.* Toim. Jean-Michel Rabaté. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 123–138.

Fornäs, Johan 1998. *Kulttuuriteoria. Myöhäismodernin ulottuvuuksia.* (*Cultural Theory and Late Modernity.*) Suom. Mikko Lehtonen, Kaarina Hazard, Virpi Blom & Juha Herkman. Tampere: Vastapaino.

Herman, David 2011. 1880–1945. Re-minding Modernism. Teoksessa *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Toim. David Herman. Board of Regents of the University of Nebraska, 143–172.

Huyssen, Andreas 1986. *After the Great Divide*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Hökka, Tuula 1991. Modernismi: uusi alku – vanhan valtaus. Teoksessa *Suomen kirjallisuushistoria 3. Rintamakirjeistä tietoverkkoihin*. Toim. Pertti Lassila. Helsinki: SKS, 68–89.

Jallinoja, Riitta 1991. *Moderni elämä: Ajankuva ja käytäntö*. Helsinki: SKS.

Jameson, Fredric 1989 (1984). Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa. Suom. Erkki Vainikkala ja työryhmä: Kimmo Jokinen, Jukka Laari & Kaarlo Laine. Teoksessa *Moderni/Postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Helsinki: Tutkijaliitto, 227–279.

Jameson, Fredric 2018. Representaation ongelmia: Hannu Raittilan Pamisoksen purkauksesta ja kognitiivisen kartoituksen mahdollisuuksista. Suom. Jussi Ojajärvi. Teoksessa *Kirjallisuus nykykapitalismissa*. Toim. Jussi Ojajärvi, Erkki Sevänen ja Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 315–325.

Karl, Alissa G. 2009. *Modernism and the marketplace. Literary culture and consumer capitalism in Rhys, Woolf, Stein, and Nella Larsen*. New York: Routledge.

Kellner, Douglas 1998 (1995). *Mediakulttuuri. (Media Culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern)*. Suom. Riitta Oittinen & työryhmä. Tampere: Vastapaino.

Kern, Stephen 2011. *The Modernist Novel. A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kimber, Gerri 2015. *Katherine Mansfield and the Art of the Short Story*. UK: Palgrave MacMillan.

Kotkavirta, Jussi & Sironen Esa 1986. Modernin maailmaan tuleminen. Teoksessa *Moderni/postmoderni. Lähtökohtia keskusteluun*. Toim. Jussi Sironen & Esa Kotkavirta. Helsinki: Tutkijaliitto, 7–34.

Mahaffey, Vicki 2013. Streams Beyond Consciousness. Stylistic Immediacy in the Modernist Novel. Teoksessa *A Handbook of Modernism Studies*. Toim. Jean-Michel Rabaté. Hoboken, NJ : Wiley-Blackwell, 35–54.

Marx, Karl & Friedrich Engels 1998 (1890). *Kommunistinen manifesti. (The Communist Manifesto/Manifest der Kommunistischen Partei.)* Suom. Juha Koivisto, Markku Mäki & Timo Uusitupa. Tampere: Vastapaino.

Maslen, Cathleen 2009. *Ferocious things. Jean Rhys and the Politics of Women's Melancholia*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Mickalites, Carey James 2012. *Modernism and Market Fantasy. British Fictions of Capital, 1910-1939*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Mullin, Katherine 2006. Modernisms and feminisms. Teoksessa *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*. Toim. Ellen Rooney. UK: Cambridge University Press, 136–152.

Ojajärvi, Jussi 2017: 2000-luku: Vavahtelevat kartat. Teoksessa *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*. Toim. Jussi Ojajärvi & Nina Työlähti. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja, 251–272.

Ojajärvi, Jussi 2018. Poliittista poetiikkaa kapitalismin globaalissa tilassa Kognitiivisen kartoituksen käsite Fredric Jamesonin ajattelussa. Teoksessa *Kirjallisuus nykykapitalismissa*. Toim. Jussi Ojajärvi, Erkki Sevänen ja Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 325–361.

Ojajärvi, Jussi; Erkki Sevänen & Liisa Steinby 2018. Kapitalismi ja sen tutkiminen suomalaisen kirjallisuuden näkökulmasta. Teoksessa *Kirjallisuus nykykapitalismissa*. Toim. Jussi Ojajärvi, Erkki Sevänen ja Liisa Steinby. Helsinki: SKS, 7–52.

Prokhovnik, Raia 1999. *Rational Woman. A Feminist Critique of Dichotomy*. London: Routledge.

Rhys, Jean 2016 (1979). *Smile Please. An Unfinished Autobiography*. UK: Penguin Books.

Saariluoma, Liisa 1989. *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto.

Slater, Don 1997. *Consumer Culture & Modernity*. UK: Polity Press.

Vartiainen, Pekka 2009. *Modernismi länsimaisen kirjallisuuden historiassa*. Helsinki: BTJ Finland Oy.

Woolf, Virginia 1981 (1929). *A Room of One's Own*. USA: Harcourt Brace Jovanovich.

### **Verkkolähteet**

Benard, Akeia A. F. 2016. Colonizing Black Female Bodies Within Patriarchal Capitalism: Feminist and Human Rights Perspectives. *Sexualization, Media & Society*. 1–2/2016. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2374623816680622> (1.4.2022)

Benjamin, Walter 1969 (1935). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1935) Engl. Harry Zohn. <http://web.mit.edu/allanmc/www/benjamin.pdf> (25.3.2019)

Emily Dickinson Archieve. [https://www.edickinson.org/editions/1/image\\_sets/12174605](https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/12174605) (15.3.2022)

Galighani, A & W. Galighani 1889. Galighani's Illustrated Paris Guide for 1889. <https://play.google.com/books/reader?id=IKoMAAAIAAJ&pg=GBS.PP1&hl=fi> (6.4.2022)

Ilmonen, Kaisa 2011. Intersektionaalisen queer-tutkimuksen kytkentöjä: Pohdintoja postkoloniaalisen ja intersektionaalisen seksuaalisuudentutkimuksenlähtökohdista ja keskeisistä kysymyksistä. *SQS. Suomen Queer-tutkimuksen Seuran lehti*. 2/2011, 1–15. <https://journal.fi/sqs/article/view/50863> (30.3.2022)

Harjunen, Hannele, Johanna Kantola, Sanna Karkulehto & Tuija Saresma 2012. Intersektionaalisuus metodologiana ja performatiivisen intersektionaalisuuden haaste. *Naistutkimus – Kvinnoforskning*. 4/2012. 16–27. [https://www.researchgate.net/publication/315657801\\_Intersektionaalisuus\\_metodina\\_suku\\_puolentutkimuksessa](https://www.researchgate.net/publication/315657801_Intersektionaalisuus_metodina_suku_puolentutkimuksessa) (30.3.2022)

Le Paris Pittoresque 2000–2008. L’hospice des enfants-assistés. <http://www.paris-pittoresque.com/monuments/34.htm> (6.4.2022)

Lopoukhine, Juliana 2021: Exceptionality and the unexceptional in Jean Rhys’s interwar fiction. *Miranda*. <https://doi.org/10.4000/miranda.42364> (8.3.2021)

McCall, Leslie 2005: The Complexity of Intersectionality. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol 20 nro 3. Chicago: The University of Chicago Press, 1771–1800. <https://www.jstor.org/stable/10.1086/426800?seq=1> (30.3.2022)

Showalter, Elaine 2009. The Blue Hour by Lilian Pizzichini. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2009/aug/22/the-blue-hour-review> (22.3.2019)