

# Kaikkivoipaisesti queer. Omnipotenssi, seksuaalisuus ja ambivalenssi Monika Fagerholmin *Diivassa*

Pauliina Haasjoki

Kaunis lapsi, lapsi vailla itsetietoisuutta. Sellaiseltahan minä näytän. Olen kuin luonto itse. En meikkaa: olen liian kaunis maalatakseni kasvojani. (D 57)

Ajattelukyky on niin kehittynyt että se hipoo neroutta. **Ajattelukyky syöksähtänyt yli äyräiden toiminnan tavoitteellisuuden kustannuksella.** Siitä minulla on esittää paperit ennen pitkää. (D 25)

Mitäkö puuhaan? **Lunastan omalla elämälläni sen mihin uskon.** (D 42–43)

Kun seison siinä, kylmyys hiipii ruumiiseeni, nousee jaloista sääriin ja jatkaa matkaansa niveliin, lihaksiin ja verisuoniin. Pystyn näkemään sen niin kuin Fransesin piirtämässä kuvassa, enkä pelkästään näkemään, vaan tuntemaan kaiken kuvana. Minusta tulee puu. Näin syntyy **Huurrepuu joka häätää pelon.** (D 15)

Kolmetoistavuotias tyttö lörpöttelee, asettuu ihailtavaksi ja kykenee kaikkeen, ja kuitenkin jähmettyy ”huurrepuuksi”, jonka tehtävä on jatkuvasti häätää pelkoa. Monika Fagerholmin *Diiva* (*Diva*, 1998 = D)<sup>1</sup> herätti

<sup>1</sup> Teos ilmestyi samana vuonna sekä ruotsiksi että suomenkielisenä käännöksenä. Sekä tekijän että Diiva-hahmon ja teoksen miljööön suomenruotsalaisuus ansaitsisi tulla tarkastelluksi suhteessa esittämiini kysymyksiin, mutta se jää valitettavasti tämän artikkelin ulkopuolelle. Suhtaudun Diivaan sekä ruotsin- että toissijaisesti suomenkielisenä suomalaisena teoksena, ja luen enimmäkseen sen suomenkielistä versiota.

huomiota poikkeuksellisen kertomuksena poikkeuksellisesta henkilöstä. Kriitikot totesivat teoksen haastavaksi, jopa rasittavaksi, mutta arvelivat työläydestä nousevan jotakin, mitä muuten ei saisi esiin. Monet kritiikeistä kysyivät, onko minäkertoja Diiva oikeastaan henkilö vai paremminkin abstraktio, kokeilu tai ajatusleikki. (Ks. esim. Kurkijärvi 1998, Möller 1998, Saesmaa 1998.) Miten pitäisi suhtautua siihen, että koulutyttö viettelee opettajansa ja julistaa rakastavansa ”miehiä, naisia, koiria, ruokaa ja matematiikkaa” rajoituksitta ja ongelmitta, tai olevansa nero ja niin kaunis, että koko maailman on häntä haluttava? Entä mihin kohtaan tätä ylivoimaisuutta särö ilmaantuu?

Maria Sántti kirjoitti *Nuoressa Voimassa*, että *Diivassa* toimii ”mieli, joka etsii ratkaisua itselleen”, ja se on ”romaani, joka kirjoittaa oman kritiikkinsä”. Henkilö Diiva muistuttaa romaani *Diivaa* tässä itseensä viittaavuudessa, ja henkilön mielen toiminta sanelee romaanin etenemisen: ”Kaikki kerrotaan siinä järjestyksessä ja siinä muodossa ja niin monta kertaa kuin se tulee Diivalle mieleen”. Diiva-henkilön tavasta kieltää ja sekoittaa kertomansa Sántti kirjoittaa: ”Tällä tavalla juuri romaanikirjailijat tekevät temppujaan”. (Sántti 1999.) ”Romaanikirjailijan tempuista” puhuminen kenties arvottaa teosta jonkinlaisella suopealla ärtymyksellä, mutta lisäksi se on tietoinen askel pois fiktion ja todellisuuden erillisyyttä koskevasta teoreettisesta tietämyksestä. Diiva-hahmon ja romaanikirjailijan sekoittumisen voi kuitenkin ottaa myös teoreettisesti vakavasti metafiktiivisenä piirteenä, jolla on romaanissa keskeinen tehtävä.

*Diiva* pyrkii olemaan poikkeuksellinen romaani, siksi sillä on poikkeuksellinen päähenkilö. Tai myös toisinpäin: poikkeuksellinen romaani tarvitaan jotta saadaan henkilö, ”jota ei uskottu olevan”, kuten ensimmäisen sivun prologi lupaa (D 11). *Diivan* jäljittelemätön puheenparsi ja maneeri, vakavissaan leikittelevä suhde kerrottuun, läpäisee koko teoksen diivailevana asenteena. *Diiva*-kokijan ja *Diiva*-kertojan lisäksi teoksella vaikuttaisi olevan *Diiva*-tekijä, joka tekee ”romaanikirjailijan temppuja”. Yksi näistä tempuista on toden ja fantasian käyttäminen niin, että kuvittelusta tulee fiktiivistä todellisuutta. Mikä tahansa banaalikin yksityiskohta, tosi tai kuviteltu, voi kasvattaa ympärilleen uuden näyttämön, jolla *Diiva* kokee elämäänsä. Kuvitelmiin uskomisen on lapsen aluetta, mutta romaanin tapahtumakulut ja niiden tulkinnat ovat monesti täysikasvuisten maailmasta, ja näin *Diiva* asettuu aikuisuuden ja lapsuuden rajalle.

Samalla *Diiva*-hahmo asettuu toistuvasti kerronnan tasojen välimaastoon. *Diiva* on sekä fiktiivisen maailman sisäinen, todellisen kaltainen henkilö, teini-ikäinen tyttö, että tämän todenkaltaisuuden ylittävä kertojan tai jopa tekijän kaltainen hahmo. Fiktiivisen maailman ja sen kirjallisen rakentuneisuuden rajalle asettuminen tekee lukijan tietoiseksi rajasta, joka piirtyy näkyviin ja ylittyy. Jotta syntyisi *Diiva*-hahmo, joka on sekä kokija, kertoja että ”tekijä”, täytyy raja ylittää toistuvasti – raja ei lakkaa olemasta, mutta hetkittäin syntyy kokemus sen liudentumisesta ja paikasta, joka on kahtalainen, häilyvästi sekä-että. Sama kahtalaisuus ottaa *Diivassa* useita eri muotoja. Teoksen ensimmäisessä prologissa *Diiva* nimeää itsensä ”tyttö-naiseksi”, mikä merkitsee aikuisen ja lapsen rajan piirtymistä ja ylittämistä. Samalla se merkitsee seksuaalisuuden teeman keskeisyyttä. Aikuisuuden ja lapsuuden välitilassa seksuaalisuus on liikkuvaa ja monimuotoista, mutta myös hallitsevaa. Toinen keskeinen teema on fantasia, todellisuuden subjektiivisuus ja kuvittelemalla tavoiteltu kaikkivoipaisuuden, *omnipotenssin* tila. Se perustuu kirjailijan *omnipotenssiin*, lupaan rakentaa romaani niin kuin haluaa. Teoksen rakentamista ja kerronnan tasojen manipuloivassa ko-

keilevuudessa siitä tulee kuitenkin myös henkilön, *Diivan* *omnipotenssia*, lupa hallita todellisuutta käyttämällä mielikuvitusta.

Käytän termiä *ambivalenssi* kuvaamaan *Diivan* kahtalaisuuksia: ”tyttö-naiseutta”, samanaikaista aikuisuutta ja keskenkasvuisuutta; biseksuaalisuutta saman- ja erisukupuolisien rakkauksien limittymisenä; henkilö/tekijyyttä kerrotun maailman sisä- ja ulkopuolisuutena. *Diiva* kehittää kerronnassaan moninaisuutta kuvailevan puhutavan, jonka eräänä toistuvana työkaluna on lause ”maailma voi olla sininen ja vihreä ja keltainen ja punainen”. Tällä hän pyrkii lykkäämään asettumista kaksijakoisuuksiin ja säilyttämään ”molempien haluamisensa”. Etenkin *Diivan* kohdalla *ambivalenssi* näyttäytyy siis myös moninaisuutena ja häilyvyytenä, sillä niiden taustalta löytyy usein pakottava kaksijakoisuus.

*Diiva* siis antaa romaanikirjailijan valtuuksia romaanihenkilölle, jonka on täten lupa olla sekä aikuinen että lapsi, niin täydellinen kuin mahdollista ja rajattomasti seksuaalinen: alkulähtökohdan mukaan *Diiva* saa haluta aivan mitä haluaa. Erityisesti hänellä on lupa ja jopa velvollisuus ylittää ne rajat, jotka asettavat erilaiset halut vastakkaisiksi ja toisensa poissulkeviksi, homo- ja heteroseksuaalisuuksiksi, ja määrittelevät heteroseksuaalisuuden hierarkkisina maskuliinisuuksina ja feminiinisyyksinä. Mitä teos kertoo seksuaalisuuden kuvittelemisesta tilanteessa, jossa fantasia ja *omnipotenssi* antavat siihen vapaat kädet? Miten vapaat nämä kädet voivat olla? Millaista on kokeilevan romaanin henkilön kokeileva seksuaalisuus?<sup>2</sup>

2 Aikaisemmassa *Diivaa* sivunneessa artikkelissani käsittelin *Diivaa* biseksuaalisena hahmona ja romaania biseksuaalisuudesta moninaisuuden ja paikallaan pysymättömyyden kautta kertovana (Haasjoki 2005). Nyt minusta kuitenkin näyttää, ettei myöskään biseksuaalisuus ole koko kuva *Diivasta*, vaan olennaisesti osa kuvaa. *Diivan* seksuaalisessa *ambivalenssissa* seksuaalisuus hahmottuu useilla kulttuurisesti erityisillä tavoilla, jotka eivät muodosta mitään nimettävissä olevaa kokonaisuutta. Kerronnassa elää toive utooppisesta moneudesta ja runsaudesta, mutta samalla *Diiva*-hahmo on seksuaalisuudeltaan mosaiikkimainen, identiteetitön.

Muodon ja sisällön, rakenteen ja tematisoitumisen väliset kytkökset tulevat näkyviin *Diivassa*. Ne valaisevat sitä, millä erityisellä tavalla romaani tai vieläpä kokeellinen romaani voi tarttua seksuaalisuuden, itseyden ja ambivalenssin kysymyksiin. *Diiva* kertoo paitsi fantasian voimasta myös fantasian rajoista.

*Diiva* on kasvutarina, jossa on keskeistä itseksi tulemisen ja itsensä ymmärtämisen tematiikka. *Diiva* asettaa toistuvasti vastakkain yhtäältä omat kaikkivoipaiset kuvitelmansa itsestään ja toisaalta kasvamisen omalakisuu- den, väistämättömyyden: ”[- -] aina aikuisuuteen asti, minne minäkin lopulta päädyn; Kasvan ja muutun kasvaessani aikuiseksi, jolla on omat vikansa ja puutteensa” (D 453). *Diiva* ei voi estää itseään tulemasta itsekseen, aikuiseksi ja kokonaiseksi ihmiseksi, vaikka sekä oman fantasian voima että ympäristön odotukset sitä vastustaisivat. *Diiva* sijaitsee kohdassa, jossa hän tietää itsestään kaiken – hänellä on omalaatuinen näkymä tulevaisuuteen ja selitys lähes jokaiselle kokemukselleen – mutta on silti vasta tulossa itsekseen. Tällä tavalla *Diiva* suorastaan ruumiillistaa ambivalenssin.

Tarkastelen *Diivan* kerronnallista kokeellisuutta ja *Diiva*-henkilössä ruumiillistuvaa tematiikkaa *queer-luettuna ambivalenssina*. Queer-tutkimus pureutuu sukupuolen ja seksuaalisuuden poissulkevaan kaksijakoisuuteen ideologioina ja ajattelun rakenteina. Queerin suhde homoseksuaaliseen on metonyyminen – tästä hyvä esimerkki on Lasse Kekin teoksen nimi *From Gay to Queer* (2003), ja teoksessa siirtymä ja yhteenliittyvyys hahmottuu myös historiallisena, homotutkimuksen kehityksenä kohti queer-tutkimusta. Queer merkitsee heteronormatiivisuuteen kohdistuvaa kriittisyyttä ja lisäksi emansipatorisuutta ei-heteroseksuaalisuuden kannalta. Queerin ja homoseksuaalisen suhde ei kuitenkaan ole synonyyminen, vaan queerin sisältö laajenee homo/hetero-dikotomian kulttuurisen läpäisevyyden ja merkitysvyyden tarkasteluun. (Ks. Kekki 2004, 28, 34.) Kertovan fiktion queer-lukemisen on mahdollista tuoda mukaan kerron-

nallisuuden ja kirjallisten muotojen erityisyys, ja näin se voi tarkastella seksuaalisuuden ja narratiivisuuden toisiinsa vaikuttavia rakenteita. Sikäli kuin narratiivisuus rakentuu jännitteille, kaksijakoisuuksille, häilyvyydelle ja tiedon välittymiselle, seksuaalisuuden ja narratiivisuuden kosketuspinta on hyvin mielenkiintoinen (ks. Roof 1996: xviii–xxvi).

Ambivalenssi on poissulkevan kaksijakoisuuden väistämätön seuralainen, ylijäämä, jonka poissulkemisessa kahtiajako toteutuu. (Bauman 1991, 1–3, 14–15; Haasjoki 2007, 160–162). Homoseksuaalisuuden ja heteroseksuaalisuuden vastakkaisuudelle perustuvassa ihmiskuvassa ambivalenssi on yhtäältä biseksuaalisuutta, toisaalta aina vielä nimettömämpää ja epävarmempaa tietoa. Ambivalenssilla on tyypillisessä tarinassa ja myös arkkityypisessä seksuaalisen identiteetin tarinassa tärkeä osa: varmuus rakennetaan epävarmuudesta ja häilyvyydestä kertomalla ja järjestelemällä. (Haasjoki 2005, 31–32.) Ambivalenssin käsitteessä kohtaavat seksuaalisuuden ja sukupuolen kahtiajaot ja kerronnassa vaikuttavat jännitteen ja tiedon kysymykset.

Kerronnan tutkimuksen käsitteeni ovat pääasiassa narratologia tai post-narratologia, peräisin narratologiaa kriittisesti kommentoivasta tutkimuksesta (Genette 1980 ja 1988, Brooks 1984, Mezei et al 1996, Roof 1996, Culler 2004). Feministisen ja seksuaalisuutta problematisoivan kirjallisuudentutkimuksen näkökulmasta sellainen narratologia, joka tarkasteli tekstiä liian autonomisena ja historiattomana systeiminä, oli ongelmallista. Tämän reaktion vastareaktiona voisi myös väittää, että kirjallisuuden feministinen ja queer-tutkimus on toisinaan etääntynyt turhankin kauas tekstiin tarkentavasta, läheltä lukevasta metodologiasta ja siitä, mikä kertovassa fiktiossa on rakenteellisesti erityistä. Lasse Kekin johdanto suomalaista queer-kirjallisuudentutkimusta avaavaan teokseen *Pervot pidot* (2004) määrittelee queer-lukemisen strategiana ylläpitää tai vastustaa erilaisia seksuaalisuuteen liittyviä diskursseja; lukeminen tarken-

taa katseen esimerkiksi siihen, miten kirjallisuuden henkilöt auttamattomasti joutuvat heteromatriisiin toistajiksi (Kekki 2004, 34, 39).

Tämän tärkeän näkökulman kirjallisuuskäsityksessä painottuu temaattisuus, henkilöhahmon realistinen mimeettisyys ja laajasti ymmärrettyihin kulttuurisiin diskursseihin osallistuminen, kun taas vähemmälle jää se tietoisuus kerronnan rakentumisesta, joka sisältyy myös lukijan odotuksiin ja esiympärykseen vaikkapa romaanista. Narratologisia käsitteitä voi määritellä uudelleen sisällyttäen käsitteiden historian ja niissä kaikuvan kerronnan kulttuurisen vaikuttavuuden. Tämä on myös queer-näkökulmasta hyvin kiinnostavaa, sillä siinä saadaan esille ”sisällön” ja ”muodon”, tunnistettavien kertomusten ja konventioiksi muodostuneiden kerronnallisten rakenteiden välinen monimutkainen vuorovaikutus. Koska *Diivassakin* queeristi kiinnostava sisältö ja kokeellinen romaanimuoto edellyttävät toisiaan, käytän ambivalenssin käsitettä luonnehtimaan sekä seksuaalisuuden ja sukupuolen teemaa että kerronnan rakentumista.

Jos ylipäänsä on mahdollista sanoa, että queer-luenta tarjoutuu kiistatta (vaikkei tietenkään sisällöltään itseäänselvä) jonkin romaanin kohdalla, näin on *Diivan* kohdalla. *Diiva* käsittelee seksuaalisuutta luonnollistetun heteroseksuaalisuuden ohi ja läpi nimeämällä kysymyksen seksuaalisesta identiteetistä, punomalla kokonaisuuden toisiinsa palautumattomista eri- ja samansukupuolisista tarinoista, asettamalla kysymyksen ”kuka minä olen” kysymyksenä omasta halusta, tematisoimalla tietämisen ja haluamisen yhteyksiä. Romaani ei pelkästään murra seksuaalisuuden ja sukupuolen itseäänselvyyttä vaan ehdottomasti myös tematisoi niitä tapoja, joilla niin voi tehdä, ja myös halua tai tarvetta tehdä niin.

## Mitä Diivassa on

*Diiva* alkaa syntysanoilla: ”Minä olen Diiva, kaikki mitä kerron on totta” (D 11). Lukijaa kehoitetaan kuvittelemaan ihmeellistä, ylivoimaista henkilöä ja sitten näkemään Diiva. Tarinankerronta ei kuitenkaan ala noin vain vaan haeskelee alkuaan kaikkiaan viiden prologin verran. Prologit ovat eri pituisia ja yhteismitattomia. Pisin ja merkittävin on kuvaus Diivan ja äidinkielen sijaisen Danielin yhteisestä vuorokaudesta metsässä. Lyhyemmät ovat kuvauksia esineistä (Gabriellan antama päiväkirja), totutuista tavoista ja mieleenjäävistä asioista (mitä yllättävää ja innostavaa Franses kirjoitti ystäväkirjaan) tai merkityksellisistä olemisen näyttämöistä (istuminen Lucian vaatteisiin puettuna koulun teatterinurkkauksessa). Esineiden ja paikkojen lisäksi prologeissa esiintyy ihmisiä: Daniel, Gabriella, Franses Fagerström, kaikki tärkeitä Diivalle. Myös poikaystävä Leo ja Diivan veljet Isokarhu ja Keskimäinen karhu mainitaan.

Prologien voi myös nähdä esittelevän Diivan seksuaalisuuden erilaisia toteutumia. Esiin nousee suhde Danielin kanssa, viettely ja vietellyksi tuleminen sekä valtasuhteiden epätasapaino; samoin seksuaalisuus fantasiana, jota leikitään Leon kanssa ja esitetään päiväkirjaan kirjoitettuna veljille, sekä autoerotiikka Lucia-hahmoksi eläytymisessä. Gabriella ja Franses, jotka omilla tavoillaan myös ovat Diivan rakastettuja, ovat viitteellisemmin läsnä. Prologit eivät ole kattavia eivätkä johdonmukaisia, paremminkin mielivaltaisia. Ne eivät varsinaisesti kerro tapahtumista, jotka loogisesti tai kronologisesti edeltäisivät jotakin. Siitä huolimatta ne kertovat varsin paljon siitä, mitä tuleman pitää. Lisäksi ne asettavat kerronnan lait: mieleenjuolahdusten mukaisesti etenevän, paikkoihin, esineisiin ja lausahduksiin kiinnittyvän, inventaariota omassa maailmassaan suorittavan tekniikan.

Romaanin hahmottamisessa kysymys ”mitä Diivassa/*Diivassa* on” toimii paremmin kuin kysymys ”mitä Diivalle tapahtuu”, sillä myös tapahtuma-

kulkuja ja tarinalinjoja luonnehtii sijaitseminen, rinnakkaisuus ja vaihtoehtoisuus. *Inventoiva* kerronta liikkuu tapahtumisen näyttämöissä, jotka kiinnittävät ajan ja paikan toisiinsa. Diivan näyttämöt syntyvät, kun jokin tapahtuma ja kokemus jossakin paikassa tietyllä hetkellä tulee merkitykselliseksi ja alkaa toistua kerronnassa. Toistuvuus puolestaan synnyttää jatkuvuutta. Tärkeä tapahtuma on ikään kuin ikuisesti olemassa hetkessä, josta tulee itsessään paikka. Varsin suoraan kommentoituna: ”Sillä Leon huoneessa, oikeassa Utopian huoneessa joka on pikemminkin päänsisäinen tila kuin fyysinen paikka, asustaa nyt ja iankaikkisesti kaksi ikuista lasta” (D 39–40). Paikkoja ja tiloja edustavat kerronnassa merkitykselliset yksityiskohdat, esimerkiksi lausahdukset tai esineet. Utopian huoneen tilaa kantaa lause ”Me tulemme taistelemaan auringossa”, pitkä vihreä kaulaliina aktivoi useita eri näyttämöitä, merkittävimmin metsätien Danielin kanssa ja elokuvissa käynnin Isokarhun kanssa. Näitä Diiva inventoi uudelleen ja uudelleen luoden niiden välille myös uusia suhteita ja selvittäen jokaisella toistokerralla tapahtuman ja näyttämön merkitystä joltakin uudelta kannalta.

Diiva luettelee ja käy läpi tiloja, joita löytyy Vartolanseudulta ja Itäisestä oppilaitoksesta, äidin ja veljien kanssa jaetusta asunnosta. Myös ajanjaksoa inventoidaan kertomalla tyypillisiä kohtauksia, joita sisältyy Diivan nuoruuden rajattuun, mutta laajaan hetkeen. Kertomus synnyttää itselleen tilallistuneen ajan, ”Diivan ajan”<sup>3</sup>. Se on suunnilleen yhden kouluvuoden pituinen, ja Diiva on sen aikana, kuten hän usein toistaa, ”kolmetoista, kohta neljätoista”. Ajanjakson alkuun sijoitetaan Diiva-nimen saaminen:

3 Myös Kaisa Kurikka puhuu tilallistuneesta ajasta merkittävänä Diivan kerrontarakenteelle. Hän huomauttaa myös, ettei Diivan alku prologeineen varsinaisesti aloita mitään eikä loppu lopeta mitään, vaan romaani konkretisoi ja kommentoi alun, keskikohdan ja lopun oletuksen horjuvuutta olemalla ”pelkkää keskikohtaa”. (Kurikka 2005.) Judith Roof näkee keskikohdan korostumisen narratiivisena yhteistyöhaluttomuutena, joka on myös seksuaalisuuden ja sukupuolen kannalta kumouksellista (Roof 1996, xxv, 45).

”Minun nimeni on lempinimi”, ”SannaMaria tuijottaa minua silmä kovanä. ’Oikea Diiva [--]’” (D 25, 27). Ennen tätä nimeämistä Diivan nimi on Pikkukarhu, ja hän on vielä hyvin sidoksissa perheeseensä ja veljiinsä Isokarhuun ja Keskimmäiseen karhuun. Diiva-nimen saaminen aloittaa uuden vaiheen, joka merkitsee uudenlaista suhdetta itseen ja ulkomaailmaan.

Tähän romaanin tapahtumien varsinaiseen ajanjaksoon viitataan itsetietoisien koomisilla suurilla ilmaisuilla: tietty vaihe ”maailmanhistoriassa”, ”osittain villit vuoteni Franses Fagerströmin kanssa”, hetket ”ennen kuin tulevaisuus on päättynyt”. Sitä kiinnittävät paikoilleen koulumaailman tapahtumat, kuten syyslukukauden alku ja uuden äidinkielen sijaisen Danielin ilmaantuminen, Danielin lähtö syyslukukauden lopulla, hiihtoloma ja kouluvuoden loppu. Ajanjaksolla on siis realistiset rajat ja kesto, mutta myös joitakin ylirealistisia ja häilyviä ominaisuuksia, eikä ajan kulumista ja tapahtumisen järjestystä anneta lukijalle seurattavissa olevassa muodossa. Ilmaus ”osittain villit vuoteni” väittää, että yhden vuoden sisään mahtuu monia vuosia ja että ajan kuluminen on subjektiivista ja manipuloitavissa mielikuvituksen avulla.

Diivan kerronta viittaa kaiken aikaa paitsi menneeseen, myös tulevaan. Huomattavan osan romaanista muodostaa itse asiassa Diivan ystävästään ja naapureistaan kertoma ”Nukkelaboratorio, bonustarina tulevaisuudesta”. Diivan kerronta siis askartelee sen parissa, mikä on mennyttä (seudulta lähtenyt ja ”jo melkein unohdettu” Gabriella, lapsuus Pikkukarhuna), mikä ei ole vielä tullut (oma tulevaisuus poissa Vartolanseudulta, ”Nukkelaboratorioksi” kutsuttu tarina) ja mikä taas on nykyistä, ”kolmetoista, kohta neljätoistavuotiaan” Diivan kokemusta. Nykyhetki kiinnitetään paikoilleen juuri ajan tilallistumisen avulla. Joukko tapahtumia mahtuu ja sisältyy varsinaiseen Diivan aikaan, rajattuun aikatilaan, joka saa toistuvasti määreen ”nyt” ja josta katsottuna niin menneisyys kuin tulevaisuuskin etenevät asteittain hämärtyvinä suuntiinsa. Tämä nyt-ajan tunnistettavuus

on merkittävää romaanin koko rakenteelle ja Diiva-hahmon erityisyydelle, sillä ”nyt” tuntuisi olevan se paikka, johon Diiva sijoittaa itsensä sekä kokijana, kertojana että kirjailijahahmona ja johon hän palaa retkiltään menneeseen tai tulevaan.

Vaikka inventoiminen nojaa rajallisuuteen, niihin kortteihin, jotka on jaettu, se sisältää myös mahdollisuuksien tunnun, jossa fantasia voi muuttaa todellisuutta. Samalla inventoivuus kiertää sellaisen narratiivisuuden, jossa kronologinen ja kausaalinen etenemisen suunta on hallitseva ja joka antaa ambivalenssille paikan vain tarinan keskikohdalla, hämmennyksenä, joka lopussa poistuu (Roof 1996). *Diiva*-romaanin kokeellinen rakenne on kuin luotu esittämään maailman ja kokemuksen ristiriitaisena, moninaisena ja erilaisista todellisuuksista koostuvana.

Diiva kommentoi moninaisuutta jonakin, minkä totuttu (minuuden) kerronnallisuus hävittää: ”Minä olen alku, keskikohta ja loppu. Joten minä itse tukin kaiken tehokkaimmin tien siltä, mitä ei voi tietää” (D 309). Itsensä kertomisessa vallitsee jatkuva jännite ambivalenssin ja koherenssin välillä, kun ”se, mitä ei voi tietää” on olennaista juuri häilyvyytenä ja ratkaisemattomuutena mutta tavoitteena on silti tieto itsestä. Ambivalenssia on vaikea loputtomiin sietää: ”kaksi kuvaa [Danielin reaktiosta] jotka kulkevat rinnakkain niin kauan että minun on pakko saada selville, miten asia oikein on” (D 411). Toisaalta vasta ambivalenssi määrätietoisesti säilytettynä tekee kuvauksesta toden sillä tavalla, mihin Diiva pyrkii, esimerkiksi antaessaan äänen naapurintytön Karin traagiselle kokemukselle: ”Vaatekomerossa aikaansa viettää onneton/onnellinen Kari [- -]. Ehkä hän muistaa/unohtaa jotain muuta, toisenlaisen kosketuksen” (D 372–373). Määrätietoinen ambivalenssi näkyy erityisesti myös niissä kohdissa, joissa Diiva koettaa saada kerrottua, mitä hän rakastaa. Rönsyilevä luettelo, joka useimmiten sisältää ainakin miehet, naiset, koirat ja matematiikan, on luettelo siksi, ettei kukaan olettaisi Diivan rakastavan jotakin *poissulkevasti*, siten, ettei jokin toinen, näennäisesti ristiriitainen rakkaus myös voisi olla totta.

Romaanissa on paljon viittauksia seksiin ja siinä kehittyä omanlaisensa suorasukainen ja humoristinen sanasto seksuaalisille kokemuksille, mutta tämä ei ole seksuaalisuuden teeman ainoa sisältö. Kysymykset siitä, kuka Diiva on, kääntyvät usein kysymyksiksi siitä mitä hän haluaa ja rakastaa. Diiva antaa rakastamilleen ihmisille itsensä suhteen määrittelyvallan, jonka konkreettinen ja itsetietoinen ilmentymä ovat ”Franseskuvat”, piirrookset, joissa Diiva saa hahmoja ja nimiä sen mukaan, miten hänen ystävänsä hänet näkee. Diivan kuvaamaan seksuaalisuuteen kuuluvat ihmissuhteet, olivat ne eksplisiittisen seksuaalisia tai eivät, sillä ne ryhmittäytyvät halujen ja samastumisten ympärille. Diiva ei, uhmakkaasti, tee eroa rakastaa-sanan erilaisten käyttötapojen välille. Myös lapsuuden seksuaalisuus on läsnä aistillisuutena, ”ihona”, joka todentuu Diivan suhteissa veljiinsä ja äitiinsä ja omasta ruumiista ja aistimuksista hurmaantumisenä.

Seksuaalisuuteen liittyy romaanissa lisäksi identifioituminen ihmisryhmiin tai rooleihin, jotka ovat luokiteltuja sukupuolen ja oletettujen halujen mukaan: arkiset sh-linnut, tavalliset tytöt, ja kiekkojuipit, norminmukaiset pojat. Näiden rinnalle asetetaan vähemmän norminmukaisia mutta silti kirjallisesti ja kulttuurisesti tunnistettavia rooleja, kuten Lolitan tavoin viettelijäksi oletettu vietelty tai puberteettisen koulutyttöyden rajoitetussa tilassa keskenään ”hupailevat” tytöt. Koulumaailma näyttäytyy suhteiden verkostona, joka on sukupuolittunut ja jännitteinen. Kaiken kaikkiaan Diivan erilaiset suhteet muodostavat verkoston, joka kokonaisuutena on hyvin ambivalentti, mutta samalla se asettaa näkyviin monenlaisia esimerkkejä siitä, kuinka seksuaalisuuden ambivalenssi rajataan tai jäsennetään pois tyypillisistä tarinankuluista.

Merkittävä vastaus kysymykseen ”mitä Diivassa on” on omnipotenssi, kaikkivoipaisuus kaikkietävyuden kykyineen. Omnipotenssi Diiva-hahmon ominaisuutena on rakenteellisen kokeellisuuden sisällöllinen seuraus. Sen muodostumista voi jäljittää tarkastelemalla Diivan sijoittumista kerronnallisuuden eri tasoille ja näiden tasojen vuorovaikutusta. Olen jo, käsitteitä

määrittelemättä, puhunut Diivasta kertomuksen *kokijana* ja *kertojana* ja viitannut myös mahdolliseen Diiva-hahmoiseen *tekijäabstraktioon*. Nämä kolme erillistä ja samastuvaa fiktiivistä henkilöä asustavat eri tasoilla kerronnassa, jonka siis ymmärrän niin ikään kolmitasoiseksi.

Narratologiassa kolmitasoisuus pohjautuu erityisesti Gérard Genetten muotoiluun, jossa abstrakti, fiktiiviseen maailman sijoittuva *tarina* välittyy kertovassa *tekstissä*, jolla myös on abstrakti *kerronnan* tilanteensa ja toimijuutensa. Jaottelu story/text/narration esiintyy narratologiaa popularisoineen Slomith Rimmon-Kenanin esityksessä (1983), Jane E. Lewinin käännös *Narrative Discoursesta* taas esittää sen muodossa story/narrative/narrating. ”Narrative” viittaisi siis kirjoitettuun diskurssiin, joka välittää fiktiivisen maailman lukijalle, ”narrating” tämän kerronnan tuottamisen prosessiin – ja mitä ilmeisimmin myös tarinan ja kerronnan suhteiden tuottamisen (Genette 1980, 27; Rimmon-Kenan 1983, 9–10). Vaikka tekijä on Genetten mallin tulkinnoissa enimmäkseen leikattu pois, kolmitasoisuus ehdottaa nähdäkseni myös tekijäabstraktiota, intentiota, joka asuttaa kolmatta tasoa ja hallitsee kertovan fiktion muodostumisen kokonaisuutta, kertojan suhdetta kertomaansa ja fiktiivistä maailmaa asuttaviin kokijoihin. Tämä taso ja tekijähahmo on mahdollisen kerronnallisen itsetietoisuuden paikka, toisin sanoen se taso, jolla ymmärrys romaanista kertovana fiktiona konventioineen kirjoittuu sisälle fiktiiviseen todellisuuteen.

Genetten vaikutus narratologiaan näkyy myös monilla tavoilla tulkitussa fokalisaation käsitteessä (Culler 1980, 10–11). Se, mistä Genette puhuu ”sisäisenä fokalisaationa” (Genette 1980, 189, 193–194) on hyödyllisin Diivan tarkastelun kannalta. Ymmärrän fokalisaation merkitsevän pääsyä tapahtumisen hetkellisyyteen fiktiivisessä, kerrotussa maailmassa, toisin sanoen henkilön luonnollisen kaltaisen, yksilöllisesti rajoittuneen perspektiivin mimesistä. Fokalisoija on siis kokija, joka asuttaa fiktiivistä maailmaa, sen aikaa ja paikkaa, ja jonka kautta (ainoastaan) kertojalla on pääsy kerrotun maailman tapahtumiseen.

Kukin kerronnan taso ja sille asetettu kerronnallinen toimija tekevät vastuuroisesti olevaksi ja käsitettäväksi toisensa. Yhtäältä kerronta edellyttää kertojansa, maailma kokijansa ja kerronnan kokonaisuus järjestelevän intentionsa, toisaalta taas tasojen erillisuus hahmottuu kokijan, kertojan ja tekijähahmon erillisyytenä. Tällaista käsitystä kerronnasta ohjaa antropomorfismi, henkilön ja inhimillisen tietoisuuden mimesis, jonka voi kyseenalaistaa (ks. Culler 2004). Kuitenkin juuri nämä esiyymmärrykset ovat kiinnostavia luettaessa Diivan kaltaista romaania, sillä se ottaa aktiivisesti käyttöön kerronnan kolmitasoisuuden ja kolmihahmoisuuuden sekä mahdollisuuden sekoittaa kerronnan toimijoiden hierarkiaa ja erillisyyttä.

### Tämä ei ole retrospektiota: Diiva-kokijan ja Diiva-kertojan suhde

Romaania, jossa minäkertoja kertoo omasta eletystä elämästään, on kerronnan tutkimuksessa pidetty erityistapauksena. Sen on nähty synnyttävän voimakkaan autenttisuuden vaikutelman, sillä kerronnan motivaatio on siinä itse kertominen, fiktiivisen henkilön todellisenkaltaisen tarve jäsentää elämänsä kertomalla se. (Nicol 2006.) Tähän liittyy oletus taaksepäin katselusta ja kertovan ja kerrotun minän tietynlaisesta jäsentymisestä kerronnan ajassa. Kyse on tyypillisesti ensimmäisen persoonan *retrospektiivisesta* romaanista, jossa kerronnan nykyhetki on eletyn ja kerrotun elämän suhteen tulevaisuudessa ja kokemisen nykyhetket kerronnan hetken suhteen menneessä. Lisäksi tieto itsestä jakaantuu näiden kahden aikatason välillä siten, että tulevaisuudessa on enemmän ja parempaa tietoa. Näistä suhteellisen neutraaleista oletuksista voidaan johtaa joukko sellaisia, jotka kantavat ihmiskuvaa ja kirjallisuuskäsitystä: kertova minä on viisaampi, ehjempi ja moraalisestikin ylempi versio kerrotusta minästä, sillä tämä minä kykenee hallitsemaan kokonaisuuden, ja se, mitä minälle on tapahtunut, on ollut matka kohti kykyä nähdä kokonaisuus. Ensimmäisen persoonan retrospektiivisen romaanin tapahtumaketjuun sisältyy tapahtumien a, b ja c

(jne.) lisäksi aina implisiittisenä tapahtuma z: kertoja ryhtyy kertomaan, ja romaanin kerronnallinen virtaus, retrospektion odottaminen, kulkee kohti tätä minän kehityksen huipentavaa tapahtumaa z (Nicol 2006).<sup>4</sup>

Tämä rakenteellinen oletus retrospektiosta ja itsen kertomisesta saa *Diivassa* omintakeisen käsittelyn. Konventionaalinen suhde aikuisen ja nuoren Diivan välillä erottaisi toisistaan ajallisesti myöhemmän ja laajaa perspektiiviä hallussaan pitävän kertojan ja teini-ään välitilassa ja välittömän tapahtumisen hetkellisyydessä sijaitsevan fokalisoijan. Kertoja sijaitsi omassa ajassaan, josta käsin hän organisoisi kertomuksen kokonaisuutta, järjestelisi sen kronologiaa ja syy-seuraus-suhteita. Fokalisoi antaisi kerronnalle sen kokemuksellisuuden ja todellisen kaltaisen inhimillisesti rajoittuneen perspektiivin: henkilö on tiettyssä ajassa ja paikassa eikä hän voi tietää mitään hetkellisen kokemuksensa ulkopuolista. Kertoja taas tietäisi myös tulevan ja sen suhteen menneeseen, mutta hänen ainoa pääsynsä hetkellisyyteen olisi kokijassa.

*Diivan* hallitseva aikamuoto ei ole imperfekti vaan preesens. Kerronta pyrkii siis synnyttämään välittömän tapahtumisen vaikutelman, jossa kertominen

4 Retrospektion odottaminen on ajatuksena peräisin Peter Brooks'n teoksesta *Reading for the Plot* (1984), joka laajemminkin hahmottelee narratiivisuutta sekä kerronnassa että lukemisessa vaikuttavina haluina tai vietteinä. Judith Roof on Brooks'n kritiikissään pyrkinyt paljastamaan tämän lähtökohdan heteronormatiivisen logiikan, jossa narratiivinen halu määrittynyt produktiivisena ”erilaisten yhteen tulemisena” ja ”perverssin” sekaannuksen selvittämisenä (Roof 1996, 15–20). Havainnollinen, vaikkakin ensikatsomalta yllättävä toteutuma tästä on se tapa, jolla ulostulotarina toimii. Judith Roofin mukaan vaikka ulostulotarina kumoaa heteroseksuaalisen identifi kaation, se ei syrjäytä narratiivin heteronormatiivisuutta (mt, 104–107). Seksuaalisuutta koskevan tiedon paljastaminen on yksisuuntainen tapahtuma, joka ei jätä epäselvyyttä; ”väärästä” tiedosta kuljetaan ”oikeaan”. (Ks. esim. Haasjoki 2005.) Retrospektion tulevaisuudessa sijaitseva subjekti tietää jo ”totuuden” omasta seksuaalisuudestaan, ja kaikki tähän tietoon johtava harhailu ja ambivalenssi määrittynyt sille alisteisesti. Diiva häiritsee erityisen mielenkiintoisesti juuri tätä oletusta.

on lähes reaaliaikaista ja kerronnan nyt-hetki sama kuin tapahtumisen ja kokemisen nyt-hetki: ”Mutta nyt on NYT ja tämä kohtaus on meidän päivällispöydästämmä” (D 36). Tämä voisi ilman muuta olla pelkkä tehokeino, jolla lukija tempaistaan samastumaan kokijaan. Mikään ei estä aikuista kertojaa simuloimasta nuoren itsensä puhetta ja raportoimasta sitä kuin nauhurille saneltua päiväkirjamerkintää. Kertojan ja kokijan äänet voivat kerronnassa sulautua yhteen, kuten tapahtuu vapaassa epäsuorassa esityksessä. Ne voivat erottua toisistaan niissä kohdissa, joissa kertoja kommentoi ja järjestelee materiaaliaan ja ilmaisee hallitsevansa sen kokonaisuuden.<sup>5</sup>

*Diivassa* onkin kohtia, joissa tuodaan esiin tiedon jakautuminen Diivakertojan ja Diivakokijan välillä esimerkiksi näin: ”Minun täytyy tunnustaa teille jotakin. Minäkin olen huomaamattani tehnyt virhelaskelman. Oikeastaan on niin että meistä kolmesta, SannaMariasta, Danielista ja minusta, minä olen ainoa, joka ei tiedä mitä opettajanhuoneessa tapahtuu. En ole tajunnut sitä, mutta kohta tajuan, liian myöhään tietenkin (D 117–118)”. Kysymys on tilanteesta, jossa koulu on reagoimassa Diivan ja Danielin välillä tapahtuneeseen, ja oletettu syy tähän on luokkatoveri SannaMarian ilmianto. Diivakertoja siis tietää, mitä on tulossa, koska muistelee jo koettua; Diivakokija ei vielä tiedä, koska hän sijoittuu tiettyyn, paljastumista edeltävään hetkeen. Mutta tämä ei itse asiassa ole katkelman luoma vaikutelma. Paremminkin vaikuttaa siltä, kuin Diiva *kokonaisuutena* kyllä tietäisi mitä tuleman pitää, mutta olisi hetkellisessä olemisessaan ja kokemisessaan harhautunut, ”tehnyt virhelaskelman”. On kuin tieto ei olisi peräisin reaalisesta ajankulusta, vaan kyvystä nähdä ajan ja paikan rajojen yli, hallita todellisuutta, ja tässä Diiva on nyt epäonnistunut.

5 Kaisa Kurikka näkee Diivan kertojuuden koostuvan teini-ikäisestä päiväkirjaa pitävästä Diivasta ja myöhemmästä aikuisesta kertojasta, joka Diivasta on tullut, mutta hän toteaa myös, että näiden kahden suhde on häilyvä ja molemmat kertojat toimivat ajassa liikkumisessaan samalla tavalla (Kurikka 2005).



Diiva kokijana ja kertojana ei ole kohtauksessa kyennyt luomaan läpinäkyvää tilannetta, jossa hän hallitsisi kaiken. Hän on hetken hukassa, tietämätön, ja häntä kohtaa pian epämukava yllätys. On siis nähtävissä, miten Diivan aikatasot ja ilmentymät (kertoja, kokija) sulautetaan yhteen, sekoitetaan ja pyritään pitämään samana Diivana, joka kokee preesensissä tietämistä edeltävää hetkeä. Yhteensulautuneena Diivoilla on sama, rajattu ja tilallistunut nyt-hetki, ”Diivan aika”. Vaikka pyrkimys ei täysin onnistu, se on nähtävissä kerronnassa ja sen onnistumisen hetket luovat kaikkivoipaisen, ambivalentin hahmon, jonka kerronnan on mahdollista olla totta ja sepitettä samanaikaisesti.

Minämuotoisen taaksepäin katselevan romaanin autenttisuutta on kuvattu myös termillä ”itsensäsynnyttävä romaani”. Keskeistä on tällöin tarina henkilön kehittymisestä kohti sitä paikkaa, jossa hän on valmis kertomaan parhaillaan lukemamme tarinan. (Ks. Nicol 2006.) Ristiriita aiemman ja myöhemmän minän välillä oletetaan jo ratkaistuksi, myöhemmän minän voitoksi. *Diivassa* suhde Diivan eri paikkojen välillä on vuorovaikutuksellisempi ja ratkaisemattomammin ambivalentti. Diiva on alun alkaenkin siinä, itsensä kuvittelun kyvyssä, ja kuitenkin ei ole; hänellä on loputtomasti opittavaa. Eri ilmentymissään Diivoilla on sama aikuinen, väsynyt mutta yhä huvittunut perspektiivi, ja toisaalta sama murrosikäisen lapsen minäkuva ja mielikuviutus. Kohtauksessa, jossa Diiva seisoo Danielin edessä jalkkaralla ja kokee oman keskenkasvuisuutensa, hän kuvailee nolostumistaan ja turhautumistaan näin: ”Tämä ihminen ei tajua mitään. Ja se mitä sitten tapahtuu on tyhmää ja keskenkasvuista, oivallinen esimerkki psykologisesta mekanismista, jota kutsutaan projisoinniksi. [- -] Ei tekisi mieli jatkaa. Ikävä kohta, joka jatkuu varsin ikävästi” (D 122–123). Projisoinnista (ironisesti) puhuminen on aikuisen tietoa, teini-ikäisen perspektiivi aikuisen sokeuteen ja teennäisyyteen taas näkyy lauseessa ”tämä ihminen ei tajua mitään”. Diivan ainutlaatuinen asenne siis tarvitsee sekä aikuista että teini-ikäistä osaansa. Samassa kohtauksessa näkyy myös,

miten kertominen ja kokeminen liukuvat päällekkäin. Kun Diiva sanoo, ettei hänen tekisi mieli jatkaa, hän haluaisi paeta sekä kertomuksesta että tilanteesta, pysäyttää häpeällisen tapahtumakulun.

Diiva näytetään vastustamassa retrospektiiviselle romaanille ratkaisevaa päätöstä luoda itsensä kirjoittamalla. Lukuisat ”minä en kirjoita, tämä ei ole sellainen romaani” -lausumat tekevät itsen kerronnallistamisen ilmeiseksi, ylipyyhittyä ja mahdollisena. Laajemminkin: sanoessaan ”minä en ole lesbo” tai ”minä en kirjoita” Diiva herättää kiistan itsestään. Väitelauseet ja kiellot toimivat kahdessa tehtävässä, ne asettavat sen mitä ilmaisevat ja epäilyksen siitä<sup>6</sup>. Väite ”Tämä on tietenkin kuvitelmaa. Näin ei tapahdu. Mitään ei tapahdu” (D 120) on kerronnan itsensä kieltämistä ja askel takaisin, kerrontaa vastaan. Fiktio totuuden asettava performatiivinen liike häiriintyy, ja samalla Diivan itsensä muodostuminen oman kerrontansa kautta käy monimutkaisemmaksi.

Queer-lukemisen kannalta on mielenkiintoista, että kielletyksi tulevat erityisesti ja toisiinsa rinnastuvasti ”kirjoittaminen” ja ”lesbous” (tai ”jokin seksuaalinen suuntautuminen”). Itsen narrativisoiminen merkitsee altistumista logikalle, joka rakentaa seksuaalisuudesta paljastettavan salaisuuden, kaksijakoisen ja poissulkevan. Norminmukaisissa kehitystarinoissa tieto on alusta alkaen oletettu heteroseksuaalisuus, ulostulotarinoissa siitä jyrkästi erotettu homoseksuaalisuus, ja vaikka ambivalenssia ja epävarmuutta tarvitaan molempien tarinoiden kertomiseen, sen yli kuljetaan kohti ambivalenssista puhdistettua tietoa. (Ks. Haasjoki 2005, 31–32, 37–38.) Diivan liike itseensä ja etäälle itsestään pitää ambivalenssia käynnissä, eikä tulevaisuuteen sijoittunut hallinta ratkaise sitä missään vaiheessa. Diivan

6 Psykoanalyttinen, Diivaa henkilöihahmona luonnehtiva puoli asiasta on tietenkin kaiken sellaisen torjunta, mikä uhkaa Diivan omnipotenssia: oman rajallisuuden. Kun Diiva kieltää jotakin, lukija saa tietää mitä reaalisuuden ehdotusta hän ei ole valmis käsittelemään. Monilla Diiva-hahmon ominaisuuksilla on sekä kerronnallisesti rakenteellinen että psykoanalyttinen merkityksensä.

tulevaisuudet, kuten ”Valokuvamalliromaani”, ovat hyvin hämäästi kerrottuja ja keskenään vaihtoehtoisia, niissä on selvä sepitteellisyyden tuntu, minkä vuoksi Diiva ei sijaitse missään lopullisessa paikassa aikuisuudessaan, paikassa z, jossa hän on ryhtynyt kertomaan. Diiva voisi hyvin esittää kerronnallisen kiellon myös muodossa ”tämä ei ole retrospektiota”.

Retrospektiivisesta minäkertojan romaanista kirjoittanut Bran J. Nicol katsoo, että tällaisessa romaanissa genetteläiset kerronnan toimijat samastuvat erityisellä tavalla. Minäkertoja, joka kertoo *tekstin* tasolla minä-fokalisoijan kautta välittyvää *tarinaa*, hahmottuu lukijalle myös kirjailijan sijaisena, sinä intentiona, joka järjestelee *kerronnan* kokonaisuutta ja on vastuussa kertojan suhteesta kokijaan. (Nicol 2006.) Tämä kuvaus kerronnallisen hierarkian liudentumisesta ei kuitenkaan hahmottele kokeellista romaania vaan lukukokemusta, jonka mallina on autobiografia ja oman historian kertominen. *Diivassa* kokeellista on se tapa, jolla tämä kerronnallisen hierarkian sulauttaminen on ilmeistä, kommentoitua ja epävakaa. Se ylittää luonnollisen kerrontatilanteen rajat, ja erityisesti se rikkoo tasojen oletetun kronologian ja kausaalisuuden. Näin kävi, tähän päädyttiin: Diivan eriytymättömyys olikin lopulta vain kasvun ambivalenssia, jonka aikuisuuden jäsenyisyys ratkaisee? Tämän Diiva kiertää, ja erityisesti seksuaalisuuden suhteen.

## Diiva-tekijä, telepatia ja empatia

Diiva on aikuisen ja lapsen aikatazon vuorovaikutuksessaan yhteensulautetusti tyttönen, kuten prologi lupaa. Tämän sulautusoperaation taustalle, sen tekijäksi, voi hahmottaa kolmannen Diivan, ”kirjailijan” tai ”tekijän”. Hieman aavemainen tuntu syntyy siitä tavasta, jolla Diivan ja hänen kertomiensa tarinoiden lähdemateriaali tuodaan mukaan teoksen maailmaan. Eräässä kohtauksessa Diiva liukuu kaidetta pitkin matema-

tiikanopettajansa syliin, ja matematiikanopettaja kertoo hänelle (meidän maailmassammekin todellisen) tarinan Ada Lovelacesta, työstä, joka oli matematiikkanero ja piti päiväkirjaa (D 101). Diiva-kokija (kolmetoista, kohta neljätoista) saa haltuunsa aineistoa, johon hänen hahmonsa ja tarinan tapahtumat näyttäisivät osin perustuvan, ja jonka pitäisi siis edeltää häntä. Mutta Diiva edeltääkin aineistoaan; Diiva edeltää itseään, ja tämän vuoksi myös tekijän tekstuaalinen abstraktio, Genetten kolmatta tasoa järjestelevä intentio saa Diivan hahmon.

Narratologi Jonathan Culler on kaikkietävän kertojan käsitettä purkaessaan tarkastellut niitä monenlaisia ”yliluonnollisia” ominaisuuksia, jotka kertojissa on niputettu kaikkietävyyden huonosti istuvan nimikkeen alle. Hänen mukaansa kaikkietävyyden ideassa mikä tahansa reaalisesta inhimillisestä poikkeava tieto tekee kertojasta yli-inhimillisen, jumalankaltaisen. Kysymys on siitä, että kertojan tahdotaan olevan *henkilö*, joko fiktiivisen maailman sisäisen ihmisen kaltainen tai sitten tekijän, toisin sanoen Jumalan kaltainen. Todellisuudessa erilaisilla kertojilla on kirjo ominaisuuksia, jotka ovat enemmän tai vähemmän luonnollisia ja jotka liittyvät tiedon jakautumiseen, fiktiivisen maailman rakentumisen käytäntöihin. (Culler 2006, 22–24.) Diivan kyky nähdä tulevaisuuteen, raportoida koulutovereittensa kokemusta oman poissaolonsa ajalta tai saada fantasiansa tapahtumaan todella asettuu myöskin liikkuvasti jonnekin inhimillisen ja ”jumalallisen”, ts. tekijällisen välille. Siinä missä retrospektion oletuksen purkautuminen kertoo suhteesta Diiva-kokijan ja Diiva-kertojan välillä, Diiva-kertojan retket ”kaikkietävyyteen” valaisevat kertojan ja tekijä-abstraktion, ”Diiva-tekijän” suhdetta.

Kun kertoja väittää jotakin fiktiivisestä maailmasta ja henkilöistä, me emme väitä vastaan, mutta tämä ei johdu siitä, että kertoja tietäisi kaiken, vaan siitä, että kerrottu maailma syntyy kertojan lausumista. Niillä siis on toteenpaneva voima. Vai tietääkö kertoja kaiken koko fiktiivisestä

maailmasta, myös sen ajan ja paikan ulkopuolelta, jota kertomus koskee? Miksi kertoja ei saman tien paljastaisi eteemme kaikkea oleellista, jos se kerran on hänen tiedossaan, ja säästäisi meitä kertomuksen jännitteiltä? (Culler 2006, 24–26.) Samalla kun kaikkietävyys paljastuu kirjailijalta lainatuksi performatiiviseksi voimaksi, paljastuu myös ongelmallinen oletus fiktiivisestä maailmasta tai henkilöstä, joka on jo valmiina olemassa tiedettäväksi.

Vastakkaisesti tälle oletukselle *Diiva* näyttää oman *generoituvan* luonteensa. Kerrotut asiat, tarinan materiaali, syntyvät kun ne kerrotaan, ja Diivan hahmo syntyy aineksista, jotka annetaan kerronnassa. Tämä näkyy erityisesti siinä merkittävässä roolissa, joka päähänpalkähdyksillä ja vitseillä on. Diivan äiti luonnehtii pilkallisesti Fransesta sellaiseksi tytöksi, joka saattaisi ripustaa seitsemän paria pikkuhousujaan pyykkinarulle kaikkien nähtäväksi (D 61). Äidin luoma mielikuva on pelkkä sanavalmis letkautus, mutta tästä lähtien Diiva ja Franses nähdään toistuvasti kylpyammeessa, jonka yllä seitsemät pikkuhousut tippuvat vettä narulla. Kertoessaan naapurintyttöjen SannaMarian ja Karin tarinaa Diiva tulee siteeranneeksi kertomuksen ajankohdan autenttista poplaulua: Fell in love ... with a girl who is called Butterfly. Mieleenjuolahduksesta kasvaa tarinaan yksityiskohta, jolla on ratkaiseva merkitys. Sekä SannaMaria että Diiva itse kertojana alkavat toistella sanoja ”perhosen muodonmuutos”. (D 342–344.) Lopulta Karin kohtaloksi tulee tulla makaaberin, sekä sadistisen että suojelevan leikin varjolla suljetuksi komeroon, ”kotelovaiheeseen”, jotta hänestä tulisi ”perhonen”: jotakin uutta, pelastettua ja puhdistettua sen hyväksikäytetyn, häpäistyn ja epämääräisesti sairastuneen tytön tilalle, joka hän on.

Jonathan Culler purkaa myös ajatuksen siitä, että näkymät toisten fiktiivisten henkilöiden tietoisuuteen ja kokemukseen tekisivät kertojasta kaikkietävän. Jos kertoja näkee yhden henkilön päähän, hänen olisi

kaikkietävyyden oletuksen mukaan nähtävä myös kenen tahansa, kaikkien päihin, sekä tulevaisuuteen, menneisyyteen, ovien läpi ja horisontin taakse. (Culler 2006, 27–28.) Diivan yli-inhimilliset kertojankyvyt näkyvät selvimmin hänen kertoessaan ”Nukkelaboration, Bonustarinan tulevaisuudesta”. Tarinan henkilöt ovat SannaMaria, Kari ja Sebbe, ja se tapahtuu lähitulevaisuudessa, Diivan poistuttua Vartolanseudulta. Diiva väittää, että tämä tarina on olemassa hänen mielessään jo ennen kuin se tapahtuu. Nukkelaboratio esiintyy ensimmäisen kerran tilanteessa, jossa Diiva päättää kertoa tarinan nukkuvalle ystävälleen Fransesille (D 239). Katsottuaan tulevaisuuteen Diiva palaa takaisin Fransesin huoneeseen tilanteeseen, jossa lähti kertomaan. Kertoessaan tarinaa Diiva yrittää selvittää tarkasti kolmen henkilönsä motiiveja ja tunteita. Häntä tuntuu erityisesti vaivaavan kysymys siitä, olisiko traagiset tapahtumat, Karin kuolema, voitu estää.

Diiva ei suinkaan tiedä kaikkea, vaikka hän tietää paljon. Hän raportoi keskusteluja, joita ei ole voinut kuulla, ja kertoo, kuin telepatian avulla, Karin kokemuksista tämän ollessa suljettuna komeroon. Silti hän myös arvailee ja turhautuu riittämättömyyteensä. Paremminkin kuin kaikkietävyydestä on kyse intuitiosta, empatiasta ja ennen kaikkea sijoittumisesta tekijän ja henkilön, fiktiivistä todellisuutta sepittävän ja omaa todellisuuttaan raportoivan hahmon rajalle. Kun Diiva asettuu kertojan osaan ja tekee SannaMariasta, Sebestä ja Karista henkilöitä, astuu voimaan huolellisesti ylläpidetty ambivalenssi. Kertooko Diiva tapahtunutta jälkeensä vai sepittääkö sen maagisesti tulevaisuudessa tapahtuvaksi; sijaitseeko kertomansa suhteen ”tekijän” vai ”henkilön” tasolla, vertikaalisessa vai horisontaalisessa suhteessa kerrottavaansa? Käytteleekö Diiva satunnaista materiaalia, oraakkelimaisia enteitä ja mieleen kätkeytyä kuvia todellisuuden luomiseksi vai dramatisoiko toisten kokemusta omakseen; tunteeo toiset henkilöt luomuksinaan vai näkeekö lähes maagisesti toisten kokemukseen? Sama ambivalenssi vallitsee Diivan suhteessa it-

seensä: tietääkö hän maagisesti omasta tulevaisuudestaan ja fantasiansa mahdollisuuksista vai luoko itsensä fiktiivisenä hahmona.<sup>7</sup>

Karin kohtaloa ennakoivat äidin viittaukset Coppeliaan, palavaan nukkeen, jotka 13-vuotias Diiva kuulee. Sitä makaaberimpaa on, kun toinen yhteys Karin kohtaloon, tarina sveitsiläisestä tytöstä, joka teki polttoitsemurhan ja päätyi nuorison pyhimykseksi, löytyy vuosia myöhemmästä, Sanna Marian nuorena aikuisena Diivalle lähettämästä kirjeestä. (D 465, 464.) Tarinan lähde, aikatasojen järjestys ja totuusarvo ei asetu paikoilleen. Eri aikaan sijoittuvien enteiden ja materiaalien kokonaisuus on kerrontaa koskevan arkijärjen mukaan jotakin, mikä vain tekijällä voi olla käsissään. Diiva on yhtä kuin *Diiva*, kokonaisuus, joka muodostuu erilaisista, toisiinsa limityvistä suhteista (kokijan, kertojan, tekijän) itseen ja maailmaan.

Diiva näkee Nukkelaboratorion traagisen huipentuman, Karin astumassa puhelinkoppiin, joka leimahtaa liekkeihin, kuvana tulevaisuudesta: ”On kummallista että kuva on koko ajan päässäni [- -] Tarina joka on kätöksä mielen syvyyksissä, vaikka emme tiedä miksi” (D 256). Tiedetään, että Karille käy huonosti, ja Diiva ottaa itselleen tehtävän: ”Kerro Karin tarina. Tee Karista oikea pyhimys. [- -] Mutta näinkö se tarina tulee kertoa?” (D 350.) Merkittävää Nukkelaboratoriossa on Diivan halu ymmärtää ja tavoittaa totuus, ja myös vaatimukset, joita hän itselleen asettaa. Tämä voimakas halu ottaa fiktiossa yli-inhimilliseltä näyttäviä muotoja. Kertojan kaikkietävyvyyden käsite kadottaa näkyvistä jotakin fiktion erityisestä mi-meettisyydestä, sillä telepatia ja muu merkillinen tieto on kuitenkin sikäli inhimillistä, että kyse on myös lukijan halusta kuvitella ja eläytyä, kurkottaa ajassa, paikassa ja inhimillisyydessä uusiin suuntiin. Tämän vuoksi luemme

7 Tällaisena Diiva on bahtinilaisittain dialoginen hahmo, jota mikään kaiken hallitseva tekijän tietoisuus ei täydennä, ei myöskään hänen omansa (ks esim. Erdinast-Vulcan 2008).

fiktiota. Ei meitä oikeastaan kiinnosta kaikkietävyys, myöskään fiktiossa, vaan inhimillinen tieto ja sen rajat. Näin myös *Diiva* etsii rajoja sille, mitä maailmasta tai itsestään on mahdollista tietää.

## Omnipotenssi ja seksuaalisuuden kuvittelemisen

Diivalla on neljä ihmissuhdetta, joita voisi kutsua rakkaussuhteiksi. Niissä on eriasteisesti seksuaalinen sävy, ja Diiva pyrkii niissä, vaikka hetkellisesti, muodostamaan sillä tavalla symmetrisesti ja ensisijaisesti parin, että pyrkimys aiheuttaa hänessä mustasukkaisuutta, kaipuuta ja torjutuksi tulemisen pelkoa. Nämä suhteet ovat Daniel (äidinkielenopettaja ja ”ensirakkaus”), Leo (poikaystävä, ”ainut, ainut, ainut”), Gabriella (hieman vanhempi koulutoveri, joka herättää HALUN ja jonka Diiva on ”jo melkein unohtanut”) ja Franses (painokkaimmin ystäväksi kutsuttu, ”ainut, jonka kanssa Diiva ei makuu”).

Nämä neljä suhdetta muodostavat merkillisesti symmetrisen kuvion. Sukupuolen suhteen nelikossa on kaksi miespuolista, kaksi naispuolista, iän suhteen kaksi teini-ikäistä ja kaksi Diivan näkökulmasta aikuista, sillä myös Franses on jo yli kahdenkymmenen ja käy töissä. Lisäksi kaksi neljästä, Leo ja Gabriella, tuntuvat kuuluvan enemmän menneisyyteen. Gabriella on lähtenyt Vartolanseudulta ja Diiva toteaa useaan otteeseen olevansa unohtamassa hänet. Leo on muuttanut vanhempineen keskustaan ja alkanut viihtyä toisten lukiolaispoikien kanssa, ja vaikka hän Diivan nythetkessä on vielä jonkin aikaa tämän poikaystävä, merkittävimmin Diiva ja Leo sijaitsevat ”Utopian huoneessa”, jo menetetyssä varhaisnuoruuden kulta-ajassa. Daniel ja Franses taas sijoittuvat sikäli tulevaisuuteen, että heidän suhteensa Diivalla on eniten unelmia, pyrkimyksiä ja toivoa, ja

koska he edustavat aikuisuutta, Diiva pyrkii kasvamaan aikuiseksi ollakseen heidän kanssaan.<sup>8</sup>

Sen lisäksi, että kuvio näyttäisi olevan symmetrinen ja tasapainotettu, suhteet ovat myös jossain määrin erillisiä tarinalinjoja, jotka tapahtuvat omilla tyyppillisistä hetkistä muodostuvilla näyttämöillään. Jokaiseen suhteeseen liittyy rekvisiittansa ja sanastonsa, jota ei käytetä toisista suhteista. Jos suhteilla on omalakisuuksensa, ne eivät häiritse toisiaan, ja tämä vastustaa esimerkiksi luentaa, jossa Diiva *kokeiltuaan* ensin tyttöjen välistä seksuaalisuutta päätyy kuitenkin tytön ja pojan väliseen *normaaliin* suhteeseen. Diiva kommentoi suoraan oletusta siitä, että ihmisellä (tai romaanihenkilöllä) on oltava seksuaalinen identiteetti, joka on esimerkiksi muotoa ”lesbo”, tai että jokainen seksuaalinen teko väistämättä identifioisi tekijänsä jotenkin (D 90, D 268). Diiva ei ota kantaakseen myöskään biseksuaali-termiä, sillä sekin olisi identifikaatio, jolla on kulttuurinen painolastinsa<sup>9</sup>. Hän julistaa seksuaalisuutensa olevan ”määritelmän mukaan villi ja rajaton”, sillä ”maailma voi olla PUNAINEN ja KELTAINEN ja VIHREÄ ja SININEN”. Diiva

8 Mielenkiintoinen paralleeli löytyy Tiina Rosenbergin artikkelista, joka käsittelee Tintomaraa, henkilöä C.J.L. Almqvistin romaanista *Kuningattaren jalokivikoru*. Androgyyniin mutta hon-pronominilla kutsuttuun Tintomaraan rakastuvat kaikki, ja tätä asiointilaa kuvataan symmetrisellä neljän rakastajan, kahden miehen ja kahden naisen kuviolla. Nelikon symmetriaa kuvataan muun muassa kvartetin nais- ja miesäänialojen kautta. Rosenbergin mukaan Tintomaran onnistuu olla queer ja ”moniseksuaalinen” hahmo juuri siksi, että kaikki haluavat häntä; hänen oma halunsa jää salaisuudeksi. (Rosenberg 2004.) Ambivalenssi sijoittuu tunnistettavammin suhteiden moneuteen kuin yhteen yksilöön, jolla on yksi tarina.

9 Marjorie Garberin lähes ensyklopedinen teos *Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life* (2000) näyttää määräämättömyyden ja määrätyn kaksittaisuuden biseksuaalisuuden käsitteessä: yhtäältä biseksuaalisuus on ”kaikkiaallista eroottisuutta”, eriytymätön ja rajojen ylittämiseen liittyvä seksuaalisuuden läsnäolo, ambivalenssi. Toisaalta se on kulttuuristen paikkojen, stigmaojen, metaforien ja oletusten joukko, jonka saa esiin vain inventoimalla, käymällä kärsivällisesti (500 sivun verran) läpi.

valitsee siis queer-identiteetin<sup>10</sup>, paradoksaalisen identiteettittömyyden, joka on biseksuaalista vain ikään kuin välttämättömyyden pakosta kuvailtuna (”voi rakastaa miehiä, naisia, tyttöjä, poikia”), ei identifikaationa. Sateenkaaren värien, runsauden ja rajattomuuden lisäksi Diiva toteaa: ”On miljoonia olemisen tapoja, tuhat tutkimatonta tapaa, voi olla juuri sellainen kuin haluaa” (D 90).

”Juuri sellainen kuin haluaa” – ja kuitenkin nämä julistukset esiintyvät luvussa, jossa Diiva kuvailee mustasukkaisuuttaan Fransesin vastenmielistä miesystävää kohtaan, hämmennystään siitä, että isot tytöt luokittelevat hänet hänen hupailunhalunsa perusteella, ja vielä häpeäänsä ja hylätyksi tulemisen tunnettaan, kun Daniel ei suostu halaamaan häntä kesken koulupäivän (D 89–90). Symmetria ja itsevalittu, voitokas määrittelemättömyys lähtevät purkautumaan välittömästi, ja eri suhteiden välillä on monimutkaisia vaikutuksia ja hierarkioita, jotka syntyvät viimeistään kun ne kielletään. Diivan omnipotenssi merkitsee vakavasti otettua kerronnan voimaa, sitä, että kaikkea saa käyttää ja muokata mieleisekseen. Kerronta ei kuitenkaan lähde tyhjistä, vaan siitä mitä on saatavilla: esineistä, paikoista, jokapäiväisyydestä sekä suosituista ja toistuvista representaatioista, joita lainataan. Nämä kaikki materiaalit tuovat mukanaan omat painotuksensa ja hierarkiensa, tietynlaisen sukupuolen ja (hetero)seksuaalisuuden, jonka häkellyttävien kärjistyminen teoksessa on Diivan ja Danielin moninkertaisesti hierarkkinen suhde. Ne tuovat mukanaan myös näiden ominaiset

10 Queer-identiteetistä puhuminen sisältää väistämättä epäilyksen niin queerista kuin identiteetistäkin, sillä queerin idea on kasvanut identiteetin itseäänselvyyden kyseenalaistamisesta (ks. esim. Jagose 1996, 131). Queer käsitteenä tai queer-lukeminen ei edellytä queer-identiteettiä, joka paikannettaisiin johonkuhun fiktiiviseen tai todelliseen hahmoon. Väittäisin kuitenkin, että näissä lausumissa Diiva-hahmo kommentoi queeria nimenomaan identiteettinä, ilmestymisaikanaan ajankohtaisena käsitteellistyneenä, jossa tärkeää ovat erot ja paikallaan pysymättömyys myös erilaisten epänormatiivisuuksien välillä ja vielä jokaisen yksilön sisälläkin (ks. Kekki 2003, 286).

haastamisen tavat, kaavamaisesti kapinallisen tyttöyden ja tietynlaisen homoseksuaalisuuden, joka näkyy erityisesti Gabriellan hahmossa.

Diivan rakkaussuhteet kerrotaan tavalla, joka tekee mahdolliseksi ratkaista tapahtuvatko ne oikeasti niin kuin kerrotaan, ja näin ne sijoittuvat nimenomaan sille alueelle, jossa fantasia virtaa todellisuuteen ja jossa Diiva käyttää omnipotentteja kykyjään. Leon ja Diivan väliset eroottiset kohtaamiset kierrätetään päiväkirjan kautta: ”Kerron suukkojahalauslinnuille kaikesta siitä mitä teen poikaystäväni Leon kanssa, tarkoita siitä mitä olen kirjoittanut päiväkirjaani, ja sh-linnut kuuntelevat” (D 40). Diiva kirjoittaa ja jättää päiväkirjan veljiensä luettavaksi, ja jää selvittämättä, onko kohtaamiset raportoitu vai sepitetty, edeltäkö kokemus representaatiotaan vai toisinpäin. Selvintä toden ja fantasian ambivalenssi kuitenkin on Danielin kohdalla. Luku ”Itäisen oppilaitoksen sisäinen arkkitehtuuri (ensirakkaus)” kertoo tarinan siitä, miten Diiva pyrkii maagisesti vetämään Danielin luokseen ja millä tavalla hän siinä onnistuu.

Diiva esittää itsensä toistamassa ja varioimassa fantasiaa Danielin kutsumisesta luokse, siitä että Daniel seuraa häntä koulussa ”sisäisen arkkitehtuurin” tiloihin. Nämä ovat reaalityodellisuuden alueella mutta siitä kuitenkin ajallisesti ja tilallisesti erotettuja, subjektiivisia todellisuuden laajennuksia. Sarjassa kohtauksia Daniel kuulee Diivan kutsun, etsii ja tulee hakemaan hänet. Kohtausten jälkeen Diiva toteaa järjestään, että niin ei käy, mitään sellaista ei tapahdu, ja aloittaa sitten kärsivällisesti alusta. Diiva yrittää etsiä fantasian tilaa, joka kestäisi ja sallisi Danielin tulla ”oikeasti”. Fantasian ja toden rajaa lähestytään äärimmäisen lähelle ja lipsahdetaan siitä yli. Toistaessaan fantasiaansa Diiva on samalla toistanut kysymystä ”Kuka minä olen?”, ja saa viimein vastaukseksi interjektion ”lurps”. Lurpsin merkitys hahmottuu teoksessa suurin piirtein vastaansanomattomaksi ruumiillisuudeksi ja aistillisuudeksi, ja Diiva jatkaakin, ettei kysymys siitä, kuka hän on, enää vaadi vastausta, sillä Daniel on tullut. (D 110) Daniel

sanoo: ”ei sinun tarvitse esittää mitään, sinähän tiesit että minä tulisin joka tapauksessa” (D 112). Verbalisoimaton aistillisuus on siis suonut Diivalle tarpeelliset voimat.

Tämän jälkeen kerrontaa jatketaan sillä oletuksella, että Daniel tuli todellisuudessa, ei enää vain fantasiassa. Seuraava luku ”Itäisen oppilaitoksen ulkoiset osat (idiootti koulussa)” näyttää, että jokin muutos todellisuudessa on todella tapahtunut, sillä sekä Daniel että Diiva joutuvat eräänlaisen kurinpidon kohteiksi; lukija voi täydentää aukkoisen kerronnan esimerkiksi niin, että Danielia pyydetään eroamaan ja Diiva passitetaan psykologin vastaanotolle<sup>11</sup>. Teoksessa on paljon julkilausuttuja vihjeitä siitä, miten toistamalla fantasiaa sinnikkäästi siitä voi tehdä totta, miten yksityiskohdat voi täyttää merkityksellä ja saada ne elämään ja miten todellisuuteen voi punoa päiväunia. Tämä siis on Diiva-tekijän metodi mutta samalla Diiva-kokijan todellisuutta, johon Diiva-kertoja eläytyy. Fantasian voima ulottuu narratiivisen hierarkian kaikille tasoille, jotka siinä kohdassa yhdistyvät ja leikkaavat. Diiva tuo lapsen omnipotenssin mukanaan aikuiseksi oletetun Diivan kerrontaan. Fantasia kuroo umpeen etäisyyden aikuisuuden ja lapsuuden välillä myös tuomalla aikuisen, Danielin, Diivan luokse.

Diivan kuvaus heteroseksuaalisuudesta on varsin illuusioton. Vaikka Diiva näyttää käyttävän valtaa ja hallitsevan todellisuutta, hän myös kirjaimellisesti putoaa rooliin, johon ei tahtoisi: ”Ei tekisi mieli jatkaa. Ikävä kohtaus, joka jatkuu varsin ikävästi [- -] ’Mene naimisiin minun äitini kanssa. Te sopsisitte yhteen.’ Sitten tipahdan. PUTOAN” (D 123). Diiva on seissyt jakkaralla ja yrittänyt saada Danielin huomion, mutta huomaa puhuvansa Lolitan suulla ja ilmaisevansa suhteen sopimattoman hierarkkisuuden ja

<sup>11</sup> Realistisesti luettuna tämä on nurinkurinen seuraus teosta, joka empiirisessä maailmassa on rikos. Seksuaalisen suhteen totuudellisuus teoksen maailmassa, tai teoksen maailman todenkaltaisuus, ei siis saa ”laillista” vahvistusta, ei myöskään se, missä määrin Diivan kokemus on muille todellista. Diiva ei kerro uhrina itsestään vaan Karista.

tuhoisuuden. Tuhoisuus on kuitenkin näkyvissä jo paljon aikaisemminkin, ”Lurps”-nimisessä prologissa, jossa Diiva voi fyysisesti pahoin mutta kieltää tämän oman viestinsä itselleen, etäännyttävästi itsestään ja muuttuu ”huurrepuuksi, joka häätää pelon”. (D 14). Myöskään tasavertaisempi suhde Leon ja Diivan, kahden teini-ikäisen välillä, ei säily utooppisessa tilassaan, vaan Leon elokuvaohjaajahaaveiden kautta mukaan tunkevat kaiken aikaa elokuvan historian piilosadistisesti erotisoidut naiskuvaukset. Claude Chabrolin elokuva, jossa ”aika elämäniloinen mutta ujo tyttö” kuristetaan kaulaliinalla, rinnastuu tilanteeseen, jossa Leo puristaa käskävästi Diivaa niskasta (D 78). Diivan fantasia itsestään vapaustaistelijana joutuu ikäville urille ja muuttuu kuvaksi 13-vuotiasta tyttöä retuuttavista santarmeista, kohtaukseksi, jota ”Ranskalaisen elokuvataiteen ystävien yhdistyksen jäsenet” (kuten epäilemättä Leo) voisivat pohtia (D 191).

Diivan samansukupuoliset suhteet antavat niin ikään kulttuurisesti raskautetun kuvan homoseksuaalisuudesta. Suhde Gabriellaan on menneisyydessä ja olemassa ainoastaan eräässä tyttöjen vessan kopissa, ajassa ja paikassa rajattuna tavalla, joka vertautuu koulutyttöromanssien suoraan naiseen genreen: kirjallisuuteen, jossa tyttöjen väliset suhteet rajautuvat tiettyyn elämänjaksoon ja instituutioon (ks. esim. Garber 2000, 330, 343). Annamari Jagose puhuu lesbouden sijoittamisesta vain muistoihin ja menneisyyteen, esihistoriaksi ja siten erotetuksi elävästä kokemuksesta, jolla on tulevaisuus, ja Gabriella on saman logiikan mukaisesti jo valmiiksi jotain lähes unohdettua (Jagose 2002, 82–87). Suhde Fransesiin on toisenlainen. Diivan toiveissa hänellä ja Fransesilla on tulevaisuus ja jaettu elämä, hän kuvaa oleskeluaan Fransesin asunnossa jonkinlaisena yhteisasumisena ja herättää kieltämisen kautta fantasian yhteisestä elämästä: ”En aio mennä sinun kanssa naimisiin, Franses” (D 435). Diiva kuitenkin toteaa, että Franses on ”ainoa ihminen, jonka kanssa minä en makaa. Juuri se, äiti, on suukkojahalauslintujen mukaan todiste aidosta rakkaudesta” (D 61).

On siis kuin seksuaalisuus sijoitettaisiin pois Fransesista Gabriellaan. Fransesin kohdalla se sublimoidaan, kuvataan yhdessä nukkumisena ja huolenpitona tai Franseskuvien kautta taiteilijan ja mallin suhteena. Se myös välitetään halun kolmioiden kautta, konkreettisimmin toistuvassa asetelmassa, jossa Diiva ja Franses kylpevät yhdessä ja toimitusta seuraa Fransesiin hulluuntunut Sebbe-poika (D 86–87)<sup>12</sup>. Fransesiin kuuluu samastuminen, ihailu, turvallisuushakuisuus ja oletettu norminmukainen tyttöjen homososiaalisuus, ”kortisto mahdollisista poikaystäväistä”. Gabriellassa taas ei ole muuta kuin eroottinen aistillisuus ja liiallinen samuus; Diivahan ottaa itselleen Gabriellan roolin ja roolivaatteet Luciana ja ”Offiena”, teini-Ofeliana, pukeutuu Gabriellaan (D 110, 127). Ambivalenssi (identifioituva sidos/homoseksuaalinen halu) tyttöjen välillä jäsentyy kahteen eri suhteeseen kuuluvaksi, ja samalla se eriytyy teini- ja aikuisikään. Annamari Jagosen kuvaileman logiikan mukaisesti seksuaalisuuden monimuotoisuus halkeaa keskeltä ja saa kronologisen ja kausaalisen jäsenyyksen, jossa ensin on yhtä, sen jälkeen ja sen mahdollistamasti toista, lopullista (Jagose 2002; ks. myös Haasjoki 2005). Samalla samansukupuolinen rakkaus katoaa näkyvistä: teoksen vastaanotto enimmäkseen nosti esiin

12 ”Halun kolmio” käsitteenä esiintyy alunperin René Girardin hahmottelemassa halun mimeettisyydessä. Girardin mukaan rakastamme sitä mitä joku toinen rakastaa siksi että se toinen rakastaa. (Ks. Garber 2000, 424–425.) Eve Kosofsky Sedgwickin mukaan kaikki länsimaisten rakkaustarinoiden suuret kolmiot koostuvat kahdesta miehestä ja yhdestä naisesta. Heteroseksuaalisesta halusta tulee väline homoseksuaalisen halun torjumiseksi ja sen uudelleen muotoilemiseksi turvallisena homososiaalisena sidoksena (ks. mt, 425–426). Diivan ja Fransesin välinen mahdollinen halu tulee siis kohtauksessa sijoitetuksi Sebbeen, ja tyttöjen välille jää samastumisen sidos. Se, että Sebbeen kilpakosijana on toisen pojan sijaan Diiva, horjuttaa kolmion heteroseksuaalisuutta mutta ei kolmiossa näyttäytyvää seksuaalisuuden poissulkevuuden logiikkaa.

poikaystävän ja ensirakkauden, mainiten Fransesin ystävänä ja unohtaen (sic!) Gabriellan kokonaan<sup>13</sup>.

Suhteet eivät myöskään ole niin omalaksisia ja toisiinsa palautumattomia kuin ensin näyttäisi. Franses ja Leo asettuvat ristiriitaisiksi ja vaihtoehtoisiksi suhteiksi Diivan äidin puheessa: äiti paheksuu Fransesta eikä toivo Diivan viettävän tämän kanssa niin paljon aikaa, ja ilmaisee kantansa kysymällä ”mitä vikaa Leossa on”. Vaikka valinta naisen kanssa elämisen ja miehen kanssa elämisen välillä saattaisikin olla eräs biseksuaalisen juonen tunnusmerkki (Garber 2000, 456–457), tässä Diivan juonikuviossa on myös jotain näennäistä. Ehkä Diiva valitsee Fransesin uhmatukseen äitiään tai yksinkertaisesti siksi, että Leo on karannut Ranskaan filmitähden perään. On ilmeistä, että Diiva onnistuu hetkellisesti pyrkimyksessään kertoa positiivisesta rajattomuudesta, ja enimmäkseen hän epäonnistuu siinä. Romanin tärkeää sisältöä ovatkin ne erilaiset tavat, joilla Diiva epäonnistuu, törmää ihmissuhteiden hierarkioihin, seksuaalisuuksien poissulkevuuteen ja ennaltamäärättyyn asetelmallisuuteen.

Kerronnassa kulkee juonne, jossa yhdistyvät monologin purkaukset, utooppisuus, kuvittelemisen riemu ja eriytymätön eroottinen runsaus. Diiva luettelee, mitä rakastaa: ruuan lisäksi ”matematiikkaa, miehiä ja naisia. Ja vallankumousta, sitä joka alkaa kohta” (D 25). Hän luettelee myös omia kykyjään: ”Olen hyvä matematiikassa, [- -], olen hyvä viettelemään tyttöjä ja poikia ja nauttimaan siitä, aivan niin kuin voi nauttia kirjoittamisesta innoituksen hetkenä [- -]” (D 95). Diivan kuvaus isästään ja tämän

13 Lukemistani kahdeksasta suomalaisen lehdistön päivälehtikritiikistä ainoastaan yksi mainitsi Diivan suhteet toisiin tyttöihin (Kurikka 1998), toinen puhui nälkäisestä ja määrittelemättömästä seksuaalisuudesta (Saesmaa 1998). Monet kritiikeistä poimivat romaanista erikseen mainittaviksi heteroseksuaaliset rakkaudet, Leon ja Danielin (Tuominen 1998, Ingström 1998, Kurkijärvi 1998). Åsa Stenwall Diiva-luennassaan toteaa, että Diiva rakastaa miehiä ja ruokaa (Stenwall 2001, 205), toisin sanoen naiset ja tytöt ovat salaperäisesti pudonneet pois halki teoksen toistuvasta luettelosta.

fantastisesta taiteilijaelämästä meren rannalla on ekstaattinen: ”syödä juoda rakastaa naisia miehiä kuunnella musiikkia panna sombrero päähänsä”; ”äkkiä sekin on mahdollista” (D 98). Samaan tapaan innoittuneena hän siteeraa Fransesin lausetta, jonka toivoisi kuulevansa Fransesin suusta uudestaan: ”Maailma voi olla VIHREÄ SININEN KELTAINEN JA PUNAINEN” (D 262). On siis (toivottavasti) mahdollista rakastaa miehiä, naisia, tyttöjä, poikia, matematiikkaa, ruokaa, koiria ja kaikkea, mitä nyt rakastaakaan, ja tämä liittyy taiteilijuuden ja kirjoittamisen nautintoon, mahdollisuuteen kuvitella ja nähdä maailma subjektiivisesti. Nämä omnipotenssin hetket ovat jonkinlaista queeria ja biseksuaalista (”miehiä ja naisia”, ”tyttöjä ja poikia”) utopiaa.

Se eriytymätön, runsas ambivalenssi, jota Diiva kertomisen riemun hetkinä kuvaa, ei kuitenkaan konkretisoidu missään Diivan kertomassa tapahtumassa tai henkilösuhteessa. Se on ideaali, johon Diiva ei kylläkään lakkaa uskomasta ja joka kannattelee häntä. Diivan eri suhteet ja rakkaudet eivät lopulta sijaitse tämän runsauden sisällä, sen harmonisoimina, vaan erillisinä seksuaalisuuden tarinan juonteina, jotka vaikuttavat toisiinsa ja joiden välille muodostuu hierarkkisia ja poissulkevia suhteita, erilaisia toteutumia niistä logiikoista jotka häivyttävät ambivalenssin. Diiva seikkailee suhdeverkostossa, joka on kaikkea muuta kuin jakamaton, symmetrinen ja tuskaton. *Diiva* siis näyttää, miten turhauttavaa seksuaalisuuden kuvittelemisen on silloinkin, kun fantasia ja omnipotenssi antavat kuvitteluun vapaat kädet.

## Diivan tehtävä / Romaani joka kirjoittaa queer-luentansa

Halki teoksen Diiva asettaa itselleen vaatimuksia: punoa kuvitelmia siihen, mikä tuntuu todelliselta; olla elämättä ”sitaattielämää”; ahdistaa maailma nurkkaan, elää elämä joka on muutakin kuin tahmainen ihmissuhdetarina.



Diivan pyrkimyksenä näyttää olevan käyttää kaikkea, mitä on annettu, mahdollisimman ainutlaatuisen ja vaikuttavan lopputuloksen saamiseksi. Diivan ihanteena ja maneerina on toistaa jotain yksityiskohtaa kyllin pitkään ja antaa epätodellisuuden synnyttää omanlaistaan todellisuutta. Osa tehtävänannoista onkin mahdollista lukea kirjoittamisen resepteinä, jotka kääntyvät viittaamaan romaaniin itseensä.

On siis ilmeistä että Diivalla on tehtävä, tai useitakin. Hän pyrkii olemaan ihanteensa mukainen ja vaikuttamaan maailmassa. Hän myöntää oman halunsa tuoda kauneutensa ja lahjakkuutensa ilmi. Samoin hän tuntuu suhtautuvaan isoilla kirjaimilla kirjoitettuun HALUUN itseisarvoisena asiana. HALU on Diivan itselleen luoma käsite, jonka avulla hän pyrkii elämään toiseksi ideaaliaan. Diivan toiveissa HALUN noudattaminen ei vie väärään, se on kuin luonnonlain noudattamista. Sen kuvaukset pyrkivät olemaan elämäniloisia, energisiä ja leikkisiä ja sanoutumaan irti suhteiden omistavasta logiikasta: ”Voi haluta koskettaa toista ihmistä muustakin syystä. Kuten Gabriellaa, joka herättää HALUN. Ja leikin. HALU ja leikki merkitsevät jo sinänsä hyvin paljon. Tule tervehtimään minua saa minut hymyilemään (D 268)”.

Diivan olemassaolon tapa on narsistinen, oman minänsä koko maailmaan heijastava, ja hedonismistaan huolimatta Diiva on myös messiaaninen. Hän halua antaa itsensä maailmalle ja lääkitä toisia rakkaudellaan: ”Kuinka joku voi tehdä paha sellaiselle kuin Sebbe Nsson? [- -] Haluan ottaa Sebbe Nssonin syliini. Haluan ympäröidä Sebbe Nssonin lämmölläni” (D 171–172). Hän suhtautuu huolehtivasti ja velvollisuudentuntoisesti muihin tarinan henkilöihin. Diivan omnipotenssi ja siitä seuraava vastuu ulottuu koko tarinan yli, sen rakentumiseen asti – Diivahan hallitsee kertomaansa todellisuutta, vaikka se usein onkin vaikeaa. Eräs Diivan intertekstuaalisista metonymioista, Phoenix Marvel Girl, on supersankarihahmo, joka erään selityksen mukaan saa vaaralliset supervoimansa

maailman kaikkien elävien olentojen emotionaalisesta latauksesta. Diivan narsismissa, joka on yhtäläillä teini-ikäisen kuin kirjailijan narsismia, yhdistyvät empatia, maailmaan sulautuminen ja nähdyksi tuleminen halu. Diiva rakastaa kaikkia sillä häntä rakastavat kaikki, hän on kaikkivoipa ja vastuussa kaikesta.

Diivan velvollisuudentunto ja halu oikaista asioita käyttämällä kuvittelu-kykyään näkyy Nukkelaboratorio-tarinassa. Diiva ei voi muuttaa kohtaloa, mutta voi ainakin yrittää kertoa tarinan oikein, antaa Karin tulla nähdyksi ja kuulluksi. (D 256, 350.) Nukkelaboratorio-kertomuksen viritys on monimutkaisesti seksuaalinen: Karin tragedia on seksuaalisen rajattomuuden ja uhriksi joutumisen sekoitus, ja merkillinen leikki muodonmuutoksineen kehittyi SannaMarian, Sebben ja Karin muodostamassa eroottisessa kolmiossa. Karin ja Diivan välillä on monia yhteyksiä, heidät esimerkiksi nähdään molemmat istumassa ”teatterinurkkauksessa” (koulusta löytyvässä varastokomerossa), he ovat molemmat vaaleahiuksisia, kauniita ja halun kohteita. Diiva tunnistaa Karissa uhkaavan kohtalon, uhriksi joutumisen ja itsensä kadottamisen. Kuten Daniel toteaa Diivalle, länsimaisen kulttuurin kuvastossa ”kauniin ruusun täytyy kuolla” (D 14), ja myös Lucia-neidon taustalla oleva pyhimystaru kertoo marttyyrikuoleman nuoren tytön seksuaalisen koskemattomuuden loukkauksena.

Vartolanseudun skandaali, joka paljastuu vähän varsinaisen Diivan ajan jälkeen, näyttää Karin hyväksikäytettynä. Rapunzel-tarun mukaisesti miehet ja pojat ovat kiivenneet hänen hiuksiaan pitkin hänen huoneeseensa ”ollakseen Karin huoneessa Karin kanssa”. Diiva yrittää löytää tapahtuneesta Karin subjektiutta, koettaa eläytyä siihen, miten Kari on kosketuksen kokenut, ja määritellä sen oman myönteisen ja lohduttavan iho-käsitteensä kautta (D 348). Lopulta Diiva korjaa Karin kohtalon viimeisellä sivulla: ”Kietoudun Karin hiuksiin. Nyt ei saa esittää kysymyksiä, älkää sanoko mitään. [- -] Muutaman vuoden kuluttua Kari palaa tuhkaksi. [- -] Mutta

mitä se tarkoittaa? Nyt Kari on elossa. [- -] Hyväilen Karia, en puhu mitään, eikä Karikaan puhu mitään, ei sano ainuttakaan lausetta. Ajatuksia vastaan ei auta kuin iho. Kari ja minä. Me olemme molemmat täysin hereillä” (D 476). Tämä tapahtuu tietysti vain fantasiassa mutta kuitenkin viimeisellä sivulla, viimeiseksi kuvaksi jääden, ja ”hereillä”, ei unessa.

Mitä oikein on Diivan obsessio Karista, mitä kaikkea Diiva haluaa korjata ja pelastaa Karin mukana? Ennen Karin huonetta Diiva vieraillee isänsä luona, kenties fantasiassa, samankaltaisessa sanattomassa rauhassa ja runsaudessa, ”meren äärellä, keskellä hiljaisuutta”: ”Me keräämme simpukoita. Me rakennamme hiekkalinnuja. Tuntuu hyvältä olla täällä” (D 474). Aikaisemmin isän yhteydessä on vallinnut hieman maaninen kerronnallisuus, sanojen tulva ja yritys tavoittaa queeria moninaisuutta. Senkö suhteen Diiva pyrkii rauhaan? Ja kenties Diivan tehtävä, hänen velvollisuutensa muokata todellisuutta, liittyy sukupuoleen ja seksuaalisuuteen laajemminkin?

Vaikka *Diiva* ei kokonaisuutena ole juonellinen romaani, jossa tapahtumat purettaisiin auki loppua kohden, sillä on oma kronologiansa. Nukkelaboratorio-luvun jälkeen kerronta palaa tulevaisuudesta takaisin Diivan aikaan ja alkaa sanoilla ”Sitten ei enää tapahdukaan kovin paljon” (D 400), ja loppuluvuissa tapahtumat todellakin ovat enimmäkseen vanhan kertausta, mutta jokin on silti ratkaisevasti muuttunut. Tämä muutos on tapahtunut Diivan *kokonaisuudessa*, siis myös siinä tekijä-tietoisuudessa, joka kokijan ja kertojan suhteesta abstrahoituu. Tekijäabstraktion ajattelemista hyödyttää bahtinilainen ajatus romaanin kahdesta kronotoopista, joista toinen on fiktiivisen maailman sisäinen, toisen lukija jakaa tekijän ja intertekstuaalisten suhteiden kanssa. Nämä kronotoopit voivat romaanimuodossa myös kietoutua yhteen, jolloin tietoisuus lukemisen prosessuaalisuudesta on sisäänkirjoitettu kerrontaan ja lukeminen liikkuu kolmiulotteisesti kahdella akselilla: ”horisontaalisesti” fiktiivistä maailmaa, sen aikaa ja

paikka pitkin, ja ”vertikaalisesti” kerronnan tasojen läpi, interteksteihin ja tulkintoihin intentioista. (Ks. Stanford Friedman 1996.) Myös *Diivassa* varsinaisen tarinan tapahtumien toistaminen, uusiin yhteyksiin asettaminen ja uudelleenmerkityksellistyminen vie eteenpäin sitä tarinaa, jossa tekijä ja ymmärrys hänestä täydentyy. Bahtinin alkuperäisessä ajatuksessa ”lukijan” ja ”tekijän” kronotooppi koskee todellisia henkilöitä ja historiallisuutta, jolloin romaani todella sijaitsee kahden eri ajallisuuden ja paikallisuuden risteyksessä, todellisen ja sepitetyn (Bahtin 1981, 254–255). *Diivassa* ”tekijälle” annetaan Diivan hahmo samalla kun Diivan annetaan hallita ja kerronnassaan kommentoida tietoa, joka ympäröi ajallisesti ja paikallisesti koko romaanin rakentumista. Näin *Diiva* tematisoi romaanimuodon, sen konventioihin liitetyt mahdollisuudet ja odotukset.

Sitä mukaa kun Diiva käsittää kertoessaan jonkin asian merkittäväksi tai merkitykseltään muuttuneeksi, kokonaisuuden kronologia siirtyy eteenpäin. Nukkelaboratorion kertomisen jälkeen kertova ja kokeva Diiva ei ole entisellään. Nukkelaboratorio, joka ei vielä ole tapahtunut mutta joka on jo kerrottu ja siksi olemassa, on koskettanut Diivaa kaikissa hänen ajoissaan ja olomuodoissaan. Koska Diiva näyttää olevan tietoinen ”toisesta” kronotoopista, fiktiivisen maailman raja-alueesta ja siitä, mitä sillä tapahtuu, myös lukija liikkuu kahden maailman väliä samastuen välillä kokevaan Diivaan, välillä tekevään. Tämä merkitsee myös sitä, että juonenmukainen, tietoa ja hallintaa kohti kulkeva suunta ei ole ainoa, vaan kerronta mahdollistaa vertikaalisen liikkeen, joka avaa mahdollisuuksia ja säilyttää ambivalenssia.

Mitä Diivalle – ja lukijalle – siis tapahtuu, minkälaista tietoa kertyy romaanin kuluessa? *Diivan* itsetietoisuuden ja kokeellisuuden vuoksi tämä tiedon välittyminen sijoittuu merkittävästi sille tasolle, jolla tekijäabstraktio ja lukija sijaitsevat, kysymyksiin siitä, mihin romaani pystyy, mihin sen haluaisi pystyvän ja mitkä ovat sen rajat. Kysymys kuuluu, miten fiktion konventi-

oilta kaikkivoipaisuutta lainannut kuvittelukyky voi saada ambivalenssin ja erityisesti seksuaalisen ambivalenssin esiin ja millaiset asiat tätä estävät. Valtaisa kerronnallinen koneisto toistoinen ja kerronnan tasojen välille viritettyine siltoineen on käynnissä jotta saataisiin aikaiseksi hauras omnipotenssin hetki: hahmo, joka käyttää fiktion voimaa mutta on silti henkilö ja oman kokemuksensa armoilla. Hän kykenee hetkellisesti tavoittamaan kuvittelemisen vapauden ja runsauden, queerin utopian, mutta putoaa siitä loputtomilla, todentuntuisilla tavoilla. *Diiva* pyrkii mahdollisimman suureen inhimillisyyteen maksimaalisessa fiktion voiman käyttelyssä. Samalla tekstin runsaus ja yksityiskohtien määrä viestittävät, että jotakin pyritään näyttämään enemmän kuin kertomaan. Ambivalenssit, joita voi pitää kerronnan päämääränä, muodostuvat yhteensovittamattomasta mutta silti samaan kokonaisuuteen kuuluvasta runsaudesta, jonka keskinäiset suhteet monimutkaistuvat loogisen järjestelyn tavoittamattomiin, myös *Diivan* oman kerronnallisen hallitsevuuden ylittäviksi.

Vuosituhanen vaihde on suomalaisessa kirjallisuudessa ja kulttuurissa seksuaalisuuden problemioinnin ja uudenlaisen esittämisen läpäisemä, ja ajallisesti tämä muutos on queer-tutkimuksen ja queer-käsitteen sisältämän seksuaalisuuden uudelleenajattelun jälkeinen (Karkulehto 2007, 41–42, 82–83, 213). *Diivan* ajankohta on kenties sellainen, jossa seksuaalisuuden kysyminen ja kyseenalaistaminen lähestyy ihmisiä mahdollisuutena mutta myös oletuksena. Se lähestyy myös *Diivaa*, joka kertoo, riisuutuu ja näyttää itsensä välillä jokseenkin pakonomaisesti. Tämä pakonomaisuus ja *Diivan* jatkuva putoaminen omnipotenssistaan on hierarkkisen, kaksijakoisen ja heteronormatiivisen seksuaalisuuskäsityksen pakottavuutta, jota vasten itsensä kokeellisuuden avulla vapauttanut romaanin diskurssikin joutuu asettumaan. Maria Sännti kirjoittaa arvostelussaan, että *Diiva* kirjoittaa oman kritiikkinsä (Sännti 1999); minusta tuntuu, kuin se kirjoittaisi osin myös oman queer-luentansa ja oman paikkansa nousevassa kulttuurisessa queer-tietoisuudessa.

Romaani sijoittuu 1970-luvulle, mutta kysyy täten ajallisesti paikannetussa kerronnassaan 1990-luvun mittaan kysyttäväksi tulleita kysymyksiä.<sup>14</sup> *Diiva* on yhdeksänkymmentäluvun lopun romaani vastatessaan ajalle ominaisiin kyseenalaistamisen haasteisiin: mihin romaani pystyy, jos sen synnyllä voi vapaasti kokeilla, ja millainen seksuaalisuus on kokeilevan romaanin henkilöllä – sillä voiko tässä kohta kuvitella romaanihenkilöä ilman problematisoitua seksuaalisuutta? Mihin toivoisimme fiktion pystyvän seksuaalisuuden kuvittelemisessa, ja mikä meitä estää?

*Diivan* viimeisissä sanoissa omnipotenssi murtuu ja jokin sitä uhannut tulee esiin ihmeteltäväksi: ”Ja Franses piirtää Huurrepuun joka häätää pelon. Minkä? Pelon?” (D 476). Teoksen loppu näyttää *Diivan* avoimena muutoksille ja avaa uusia mahdollisuuksia myös siinä tilassa, jonka lukija jakaa *Diiva*-tekijän kanssa. Yhteinen ymmärryksen kasvu on teoksen loputtuakin avointa, sillä se lähtee uudestaan käyntiin kysymysmerkistä. Pelko on ensimmäisiltä sivuilta ollut läsnä samoin kuin Huurrepuu, joka sen häätää, mutta vasta nyt pelko tunnistetaan, ja tämän tiedon varassa auki kiertyminen voi jatkua.

14 Selitys tähän voisi olla yksinkertainen: aikuinen *Diiva* ”sijaitsee” 90-luvulla. Toisaalta tämä selitys on tarpeeton samalla tavalla kuin on tarpeetonta puhua anakronismista kerronnan ja ajan tasoja sekoittavassa romaanissa. Eräs yksityiskohta näyttää, kuinka 90-luvun annetaan kulkeutua 70-luvulle: teini-ikänsä ajassa sijaitseva *Diiva* vertaa kuolemafantasiaansa juonireferaattiin tv-sarjasta, joka ei voi olla oikein muu kuin David Lynchin *Twin Peaks* (1990–1991) (D 442). Ainakaan tämän jälkeen aikakausien aitouden ja erillisyyden ei pitäisi askarruttaa lukijaa.

## Lähteet

- Fagerholm**, Monika 1998: *Diva. En uppväxtns egna alfabet med docklaboratorium (en bonusberättelse ur framtiden)*. Helsingfors: Söderström & C:o.
- Fagerholm**, Monika 1998: *Diiva*. Käsikirjoituksesta suomentanut Arja Tuomari. Helsinki: Otava.
- Bahtin**, M. M 1981: Forms of Time and Chronotope in the Novel. In *The Dialogic Imagination*.
- Bauman**, Zygmunt 1991: *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press.
- Brooks**, Peter 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Culler**, Jonathan 1980: Foreword to Gérard Genette's *Narrative Discourse* (transl. by Jane E. Lewin). Oxford: Basil Blackwell.
- Culler**, Jonathan 2004: Omniscience. *Narrative*. 16:1, 2004, 22–33.
- Erdinast-Vulcan**, Daphna 2008: The *I* That Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity. *Narrative* 16:1, 2008, 1–15.
- Garber**, Marjorie 2000: *Bisexuality & The Eroticism of Everyday Life*. New York: Routledge.
- Genette**, Gerard 1980: *Narrative Discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Genette**, Gerard 1988: *Narrative Discourse Revisited*. Translated by Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press.
- Haasjoki**, Pauliina 2005: Mitä tiedät kertomuksestani. Biseksuaalinen ambivalenssi ja queer-lukeminen. *Naistutkimus* 2/2005, 29–39.
- Haasjoki**, Pauliina 2007: Varmuuden vuoksi ei. Ruoka, halu ja ambivalenssi Eva Weinin teoksissa. Teoksessa Siru Kainulainen ja Viola Capkova (toim.): *Täysi kattaus. Ruokaa ja juomaa kirjallisuudessa*. Turku: Turun yliopisto, 159–190.
- Ingström**, Pia 23.10.1998: Nytt alfabet för flickuppväxt. *Hufvudstadsbladet*.
- Jagose**, Annamarie 1996: *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Jagose**, Annamarie 2002: *Inconsequence. Lesbian Representation and the Logics of Sexual Sequence*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- Karkulehto**, Sanna 2007: *Kaapista kaanoniin ja takaisin. Johanna Sinisalon, Pirkko Saision ja Helena Sinervon teosten queer-poliittisia luentoja*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Kekki**, Lasse 2003: *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*. Bern: Peter Lang.
- Kekki**, Lasse 2004: Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.) *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, 13–45.
- Kurikka**, Kaisa 22.12.1998: Uudenlaista tyttöenergiaa. *Turun Sanomat*.
- Kurikka**, Kaisa 2005: Tyttöksi-tulemisen tilat. Monika Fagerholmin *Diva* utopistisena tekstinä. Teoksessa Anna Helle ja Katriina Kajannes (toim.): *PoMon tila. Kirjoituksia kirjallisuuden postmodernismista*. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 56–72.
- Kurkijärvi**, Riitta 29.10.1998: Diiva-Lucia puhkeaa kukkaan. *Aamulehti*.
- Möller**, Ann-Lena 23.10.1998: En Finlandssvenskt *Diva*. *Vasabladet*.
- Nicol**, Bran J 1996: Anticipating Retrospection: The First-Person Retrospective Novel and Iris Murdoch's *The Sea, the Sea*. *Journal of Narrative Technique* 26:2, 1996, 187–208.
- Rimmon-Kenan**, Slomith 1983: *Kertomuksen poetikka*. Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Roof**, Judith 1998: *Come as you are. Sexuality and narrative*. New York: Columbia University Press.
- Rosenberg**, Tiina 2004: Tintomara. Queerteatraalinen luenta C.J.L. Almqvistin romaanista *Kuningattaren jalokivikoru*. Teoksessa Lasse Kekki ja Kaisa Ilmonen (toim.): *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Helsinki: Like, 93–119.
- Saesmaa**, Eeva 22.11.1998: Roolit ovat välttämättömyys. *Savon Sanomat*.
- Stanford Friedman**, Susan 1996: Spatialization, Narrative theory and Virginia Woolf's *The Voyage Out*. Teoksessa Mezei, Kathy (toim.) 1996: *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology and British Woman Writers*. Chapel Hill & London: University of North Carolina Press, 109–136.
- Stenwall**, Åsa 2001: *Portföljen i skogen. Kvinnor och modernitet i det sena 1900-talets finlandsvenska litteratur*. Esbo: Schildts.
- Säntti**, Maria 1999: Samastumista vastustava Diiva. *Nuori Voima* 1/1999, 45–46.
- Tuominen**, Leena-Maija 31.12.1998: Diivan rikkaus on kielessä. *Etelä-Suomen Sanomat*.