

**Metamoderni minuus ja postmoderni romanssi Pajtim Statovcin teok-  
sessa *Tiranan sydän***

Kaisa Hyvönen

Pro gradu -tutkielma

Oulun yliopisto

Humanistinen tiedekunta

Kirjallisuus

Toukokuu 2023

## Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	3
2 Kertomuksesta ja identiteetistä – teoreettisia lähtökohtia .....	11
2.1 Romanssi.....	13
2.1.1 Myytti.....	15
2.1.2 Arkkityypit .....	16
2.2 Postmodernismi ja postmoderni subjekti .....	18
2.3 Postmoderni romanssi ja hybridi keho.....	20
2.4 Performatiivisuus ja queer-teoria.....	22
2.5 Metamodernismi ja liminaalisuus .....	23
3 Metamoderni minuus ja postmoderni romanssi <i>Tiranan sydämässä</i> .....	26
3.1 Myyttien ja arkkityyppien paluu.....	29
3.2 Romanssin sankari/sankaritar .....	35
3.3 Hybridissä kehossa – queer yksilö ja rakkaus.....	38
3.4 Kotkan pojat ja maailma – kulttuurisia kohtaamisia.....	43
3.5 Identiteetti kertomuksena ja tarinatalouden tuotteena .....	46
3.6 Lineaarisuudesta kehämäisyyteen – liminaali tila ja muistot .....	49
3.7 ”Aave joka elää varjojeni laidoilla” – individuaatio ja minuus .....	55
4 Päätäntö .....	60
Lähteet .....	63

## 1 Johdanto

Tutkin pro gradu -tutkielmassani Pajtim Statovcin romaania *Tiranan sydän* (2016, tästä eteenpäin viitattaessa TS). Teos tarjoaa mielenkiintoisia näkökulmia suhteessa identiteettiin, kertomukseen ja minuuteen nykykulttuurissa ja -yhteiskunnassa. *Tiranan sydäimestä* on löydetävissä sekä romanssille että postmodernismille ominaisia piirteitä, joiden välinen jännite luo teokseen kiintoisan lähtökohdan edellä mainittujen aiheiden tarkasteluun. *Tiranan sydämen* sisältämät urhoolliset legendat ja myytit albaanien menneisyydestä sekä romansseille ominainen vaelluskertomuksen muoto asettuvat vastakkain postmodernin epäkronologisen rakenteen, intertekstuaalisuuden ja dekonstruktivisuuden kanssa. Olettamuksenani on, että nämä piirteet heijastelevat erityisesti 2000-luvulla nousutta käsitystä kertomuksesta ja identiteetistä, jossa sekä romanssin että postmodernin kaltaisten kirjallisten ilmaisutapojen ja kulttuuristen ilmiöiden voidaan nähdä toimivan yhdessä ja luovan uudenlaista, ylijärjestyksellistä kuvaa kertomuksesta, identiteetistä ja yksilöstä (ks. Björninen 2021, 7–9; Meretoja 2014, 2–9). Toisin sanoen tutkin metamodernia luentatapaa hyödyntäen, kuinka *Tiranan sydämen* vastakohtaiset ja ristiriitaiset piirteet ilmentävät identiteetin ja kertomuksen yhteyttä sekä minuuden kokemusta nykyhetken kulttuurisessa tunnerakenteessa (ks. van den Akker & Vermeulen 2017, 4).

*Tiranan sydän* kertoo Bujar-nimisen albaaninuoren elämästä niin Albaniassa, Italiassa, Espanjassa, Yhdysvalloissa kuin Suomessakin noin 13 vuoden ajalta. Bujarin elämän ja perheen tragediat heijastelevat tämän lapsuuden kotikaupungin Tiranan ja koko Albanian kaoottista tilaa kommunistisen vallan kaaduttua 1990-luvun alussa (ks. Bideleux & Jeffries 2007, 16–19, 72; Vickers 1995, 234–236). Bujar päättää lähteä Albaniasta parhaan ystävänsä, transsukupuolisen Agimin kanssa, koska he molemmat kokevat, ettei maalla ole tarjota heille mitään hyvää. *Tiranan sydämen* kerronta tapahtuu homodiegeettisesti ensimmäisessä persoonassa Bujarin näkökulmasta, mutta kertojan henkilöllisyys ja luotettavuus ovat silti kyseenalaistettavissa. Teos on jaettu neljään osioon, jotka vuorottelevat Albaniasta lähtemistä edeltävän sekä sen jälkeisen ajan välillä. Suuressa osassa luvuista kerrotaan tapahtumapaikka ja -aika, minkä avulla lukija pääsee selville teoksen ajallisesta etenemisestä. Luvut ovat kuitenkin epäkronologisessa järjestyksessä, mistä löytyy syy kertojan henkilöllisyyden epäilyyn – lukijalle nimittäin selviää teoksen lopussa, että Bujarin paras ystävä, tai paremminkin sielunkumppani Agim menehtyi jo tarinan puolessa välissä, matkalla pois Albaniasta. Albaniasta lähtenyt Bujar on siis yksin,

mutta tuntuu omaksuneen paljon Agimin ajatuksia, niinkin paljon, että lukija saattaa hetkellisesti jäädä pohtimaan teoksen kertojan henkilöllisyyttä. Hämmennystä lisää se, että Bujar aloittaa jatkuvasti elämänsä alusta, aina uudessa maassa ja kaupungissa, vaihtaen sukupuoltaan, nimeään ja kansallisuuttaan, kykenemättä kuitenkaan todella asettumaan minnekään tai muodostamaan itselleen identiteettiä. Identiteetti on siis hyvin keskeinen teema *Tiranan sydämessä*, ulottuen jopa teoksen kerronnan tasolle.

Tutkielmani käsitteistön perustan luovatkin luontevasti *identiteetti*, *kertomus* ja *minuus*. Nämä ovat ymmärrettävästi hyvin laajoja ja tulkinnanvaraisia käsitteitä. Erityisesti identiteetti on tutkielmani valossa hyvin ristiriitainen käsite, sillä tarkoitukseni on tuoda esille juuri identiteettiin liittyvää moniselitteisyyttä ja muuta problematiikkaa. Käsittelen identiteettiä esimerkiksi näennäisesti hyvin vastakohtaisesti sekä Carl Jungin psykoanalyttisen teorian (Jung 1995, 226–229; Jung 2015, 33–54, 283–296; von Franz 1991, 158–229), että Stuart Hallin (2002, 23) *postmodernin subjektin* käsitteen avulla. Selvännän syitä valitsemiini lähestymistapoihin hieman myöhemmin. Kertomuksella viitataan kertomustutkimuksesta tuttuun termiin, joka tiivistetysti kuvaa tapahtumasarjan eli tarinan esitystä (Björninen 2020, 109–118.) Esille tuomistani käsitteistä kenties yleislaatusimmalla, minuudella, kuvaan ensisijaisesti Carl Jungin teoriaa seuraten psyyken kokonaisuutta, *minuutta (the Self)*, johon identiteetti ja muut psyyken osaset sisältyvät (Jung 2015, 49–56; von Franz 1991, 161–162). Psykkisen kokonaisuuden lisäksi kuvaan minuudella myös yleisemmin inhimillistä ruumiillista kokemusta, johon liittyen hyödynnän muun muassa Judith Butlerin (1999, 10–16, 173–180) käsityksiä *performatiivisuudesta*. Minuus siis viittaa tutkielmani kontekstissa suhteellisen yleistajuisesti kaikkien ihmisten jakamaan, laajaan inhimilliseen kokemukseen, johon identiteetti voi sisältyä tai olla sisällymättä.

Mainitsemaani nykykulttuurissa esille noussutta uutta kuvaa kertomuksesta ja identiteetistä voidaan kuvata useilla eri käsitteillä. Niin sanotun kertomuksellisen käänteen ja tarinankerronnan kriisin jälkeen syntyneet käsitteet *metamodernismi* ja *uusvilpittömyys* kuvaavat juuri tätä uudenlaista suhdetta kertomukseen, joka ikään kuin palauttaa kertomuksen merkityksen. Näistä käsitteistä tutkielmassani keskeisenä esiintyvä metamodernismi ei kuitenkaan hylkää postmodernismille tyypillistä luentatapaa, vaan sisällyttää sen tähän uuteen kertomuksen merkitykseen. (Björninen 2021, 8; Björninen ym. 2021, 18.) Näin ollen *metamoderni minuus* merkitsee

tutkielmassani nykykulttuuriin ja -yhteiskuntaan paikantuvaa ristiriitaista yksilökokemusta, jota *Tiranan sydän* kuvaa mielestäni varsin osuvasti.

Keskeisinä käsitteinä tutkielmassani ovat tietenkin myös *romanssi* ja *postmoderni*. Romanssi voidaan ymmärtää sekä kertomustyyppiä että kertomustyyliä. Romanssi onkin suhteellisen laaja käsite ja vaikeasti määriteltävissä, mutta tiivistetysti sen keskeisimmät piirteet ovat rakkaus ja seikkailu (Frye 1976, 26; Hansson 1998, 12). Vaikka lähestyn romanssia pääasiassa vain kertomustyyppinä ja -tyylinä, tuon esille myös jonkin verran sen yhteyttä romaanin kehitykseen sekä romantiikan aikakauteen, jonka kulttuurista tilaa ja mielenkiintoisia yhteyksiä nykykulttuurin uuteen kerronnallisuuteen ei voida mielestäni ohittaa. Teoksen postmodernisuutta lähestyn vuorostani kahdenlaisesta näkökulmasta. Ensinnäkin hyödynnän kirjallista tyyliä kuvailevaa käsitettä postmoderni (Nicol 2009, xvi), jonka tyypillisiä piirteitä voidaan löytää kohdeteoksestani *Tiranan sydämestä*. Näitä ovat yleisellä tasolla muun muassa itsereflektiivisyys, konstruktivisuuden ja fiktiivisyyden kritisoiminen ja tiedostaminen sekä lukijan omaan tulkitaprosessiin kannustaminen (Hutcheon 1988, 11; McHale 1996, 10, 90; Nicol 2009, xiv, xvi–xvii, 2.) Toisaalta hyödynnän myös käsitettä *postmodernismi*, joka taasen kuvaa monitahoista ja monimerkityksistä aatetta ja kulttuurista suuntausta. Sen voi havaita olevan läsnä *Tiranan sydämen* sisäisessä maailmassa, jossa teoksen henkilöhahmot kamppailevat postmodernin subjektikäsityksen ja mentaliteetin kanssa. Vaikka pyrin käsitteiden postmoderni ja postmodernismi selkeään erotteluun, vaikeasti määriteltävinä ne voivat tulla toisinaan esiintymään tekstissäni hieman limittäin. (ks. Hall 2002, 23; Hansson 1998, 17; McHale 1996, 3–4, 10; Nicol 2009, 1–3.) Romanssin ja postmodernin yhteyttä toisiinsa ovat vuorostaan pyrkineet hahmottelemaan Diane Elam (1992, 12–13) ja Heidi Hansson (1998, 1–4) *postmodernin romanssin* käsitteellä, joka on saanut innoitetta muun muassa Linda Hutcheonin (1988, 5) *historiografisesta metafiktiosta*. Käytän postmodernin romanssin käsitettä tutkielmassani havainnollistamaan *Tiranan sydämestä* löytyvää romanssin ja postmodernin välistä metamodernia liikehdintää sekä dialektiikkaa. Selvennän tätä lisää myöhemmissä luvuissa.

Enemmän kulttuurista ja kansallista näkökulmaa lähestyvä käsite *ylirajaisuus* kuvaa *Tiranan sydäntä* teoksena ehkä kuitenkin kaikkein osuvimmin. Hanna-Leena Nissilä (2016a, 49) määrittelee ylirajaisuuden seuraavasti: ”[...] erilaisten rajojen – diskursiivisten, symbolisten, institutionaalisten, sosiaalisten, kansallisten, kulttuuristen, kielellisten, etnisten ja

maantieteellisten – yli tapahtuvaksi liikkeeksi, toiminnaksi ja sosiokulttuuriseksi olemiseksi, joka venyttää olemassa olevia rajoja ja synnyttää kokonaan uusia alueita, tiloja, kulttuureja ja identiteettejä.” Nissilä (2016a, 48) ymmärtääkin ylirajaisuuden käsitteenä sen alkuperäistä merkitystä (*transnational*) laajemmaksi. Siinä missä käsite *transnationaalisuus* viittaa kansallisuuteen, termi *ylirajaisuus* pääsee irti tästä konnotaatiosta, mikä mahdollistaa rajojen lähestymisen ja ylittämisen paljon laajemmassa mittakaavassa. Seuraan tutkielmassani juuri tätä laajempaa ylirajaisuuden määritelmää.

Kansallisuudesta puhuttaessa on sopivaa tuoda esille hieman *Tiranan sydämen* keskeistä miljööttä, Albaniaa. Albania on omintakeinen maa, joka sijaitsee kulttuurisesti Euroopan rajalla – ja siten myös länsimaisuuden rajalla. Albaniaa ja laajemmin koko Balkania, johon Albania kuuluu, on haasteellista paikantaa ”lännen” tai ”idän” kaltaisiin kategorioihin, joten ne molemmat tuottuvat usein eräänlaiseen välitilaan, johon liittyvät omat kysymyksensä ja ongelmansa (Bhabha 2004, 1–12; Bjelić 2002, 6–7; Brisku 2013, 55–56). Balkanin epävarma poliittinen ilmapiiri sekä Albanian vaikeudet mukautua eurooppalaiseen demokratiaan ja EU:n vaatimuksiin aiheuttavatkin usein Albanian ja Balkanin tuottumisen toiseksi suhteessa Eurooppaan (Brisku 2013, 169–171; Ditchchev 2002, 235–236). Muun muassa näistä syistä koen tarpeelliseksi pohjustaa hieman *Tiranan sydäntä* taustoittavia yhteiskunnallisia, historiallisia ja kulttuurisia konteksteja. Teoksen yhteyteen olisi liitettävissä monia erilaisia viitekehyksiä, mutta tarkastelen tässä vain kahta, jotka koen teoksen taustat huomioiden merkityksellisimmiksi. Nämä ovat suomalainen nykykirjallisuus sekä Albanian ja Balkanin alueen historialliskulttuurinen ympäristö.

Kosovossa syntynyt ja Jugoslavian sotien takia vanhempiensa mukana kaksivuotiaana Suomeen paennut Pajtim Statovci on voittanut Suomessa ja maailmalla lukuisia palkintoja (Statovci 11.5.2023). Kirjailijan tai teoksen maahanmuuttajataustaa voi olla tietyissä tilanteissa hyväkin korostaa, mutta kokonaisuudessaan maahanmuuttajakirjallisuuden käsite on ongelmallinen. Terminä se ei tarjoa paljoa liikkumavaraa, eivätkä kaikki koe maahanmuuttajuutta samalla tavalla, jolloin tämä nousee myös identiteettikysymykseksi. Tässä mielessä kirjailijan mahdollisen maahanmuuttajataustan esille tuominen voi olla myös vahingollista, erityisesti silloin kun itse kirjoitettu teos ei käsittele maahanmuuttajuutta. (Lehtonen & Löytty 2003, 12–13; Nissilä 2016a, 15–16, 53; Nissilä & Rantonen 2013, 68–69.) Esimerkiksi *Tiranan sydämessä*

tutkiskellaan paljon maahanmuuton teemoja ja siihen liittyviä riskejä ja ongelmia, mutta teos pohtii paljon muutakin.

Albaanit olivat täyttäneet laivan jokaisen kannen, jotkut olivat kiivenneet sen piippuihin ja köysiin, jotkut roikkuivat sen kaiteilla, ja niin muurahaispesä lähti merelle kuin valtava, riekaleinen lakana-aave. Lehdissä oli kuvia mereen pudonneista ihmisistä jotka eivät mahtuneet laivan kyytiin, kuvia veteen kadonneista jotka laivan moottorit olivat silponeet meressä elävien annoksiksi, kuvia itkevistä lapsista ja iloisesti vilkuttavista miehistä. (TS, 169.)

Välillä uutisoitiin mereltä löytyneistä tyhjästä veneistä, joiden varastoarkuista oli löytynyt vaatteita, työkaluja tai lastentarvikkeita. Joissakin bensini oli loppunut kesken, joissakin ihmiset riitaantuivat pitkän matkan aikana niin, että tuhosivat toinen toisensa. (TS, 195.)

Suurin ongelma maahanmuuttajuuteen liittyen saattaakin löytyä ennemmin kirjallisuusinstituution ennakkosenteista kuin käytetyistä termeistä ja käsitteistä (Nissilä & Rantonen 2013, 69). Joka tapauksessa nykysuomalaisen kirjallisuuden edustajana *Tiranan sydämen* voi nähdä edustavan jo pidempään suomalaisessa kirjallisuudessa edennyttä monikulttuurista ja ylirajaista suuntausta, joka näkyy paitsi kaunokirjallisuuden aiheissa ja teemoissa, myös kirjailijakunnan monipuolistumisena (ks. Nissilä 2016a, 19, 2016b, 144–148; Nissilä & Rantonen 2013, 55–56, 68–69).

Kaikki nämä seikat huomioon ottaen, *Tiranan sydäntä* on vaikea määritellä mihinkään tiettyyn lajityyppiin. Maahanmuuttajakirjallisuuden tai postmodernin kirjallisuuden kaltaiset kategoriat ovat joko liian rajaavia ja stereotyyppisiä tai sitten aivan liian laajoja ja määrittelemättömiä. Esimerkiksi vaikka *Tiranan sydäimestä* löytyy paljon postmoderneille romaaneille ominaisia piirteitä, on sen luonne puhtaasti postmodernina teoksena aiheellista kyseenalaistaa. Tämä ei liity pelkästään teoksen itsensä sisältöön, vaan myös siihen kirjalliseen viitekehykseen, johon se kuuluu. Jos *Tiranan sydäntä* pidetään suomenkielisenä suomalaisena kirjallisuutena, sen sijoittaminen maailman kirjallisuushistoriaan on haasteellista Suomen kirjallisuuden kentän pienyyden ja syrjäisyyden takia. Tämä näkökulma tietenkin muuttuu, jos pidämme *Tiranan sydäntä* kansainvälisenä teoksena, jollainen se ylirajaisena teoksena hyvinkin myös on (vrt. Björninen 2021, 172–173). Lisäksi ylirajaisuuden näkökulmasta suomalaista kirjallisuutta ympäröivä viitekehys ei ole yhtä rajattu kuin luulisi. Vaikka suomalainen kirjallisuus on ollut suhteellisen merkityksellisessäkin osassa rakentamassa käsitystä suomalaisuudesta, se on silti ulkoisten vaikutusten alainen, kuten kaikki muutkin kirjallisuudet ja kirjalliset kulttuurit. (Lehtonen & Löytty 2003, 9; Nissilä 2016a, 25–26.) On *Tiranan sydämen* tapaus sitten mikä tahansa,

väittäisin että sen aiheisällön analysoinnin kannalta on kannattavampaa jättää lajityyppimääritelmät suhteellisen avonaisiksi. Tällainen avoin tulkintakehys jatkaa teoksen tematiikkaa, jossa kertomukset ja määrittely itsessään ovat keskeisiä pohdiskelun kohteita, sekä tukee yleisesti eräänlaiseen eron etiikkaan perustuvaa, eri kulttuurit huomioonottavaa lähestymistapaa kirjallisuuteen, kulttuuriin ja identiteettiin (ks. Lehtonen & Löytty 2003, 13).

*Tiranan sydämen* tapahtumat sijoittuvat lähihistoriaan, pääasiassa Albanian ja Kosovon alueelle, mutta myös eri Euroopan maihin, Yhdysvaltoihin sekä Suomeen. Pajtim Statovci tarkastelee Balkanin alueen lähihistoriaa ja kulttuuria myös muissa teoksissaan. Hanna-Leena Nissilä (2017, 278–279) tuo esille esimerkiksi Statovcin esikoisteoksen *Kissani Jugoslavian* (2014) kohdalla paitsi lähihistorian merkityksen, myös maantieteellisten alueiden häilyvyyden. Maantieteellisten alueiden rajaaminen, erityisesti kun ajatellaan valtioiden rajoja, on erityisen haasteellista Balkanin alueella. Esimerkiksi juuri Albanian rajat ovat monien miehitysten ja valloittajien takia eläneet ja muuttuneet paljon historian saatossa. (Mertus 1999, 285–309.) Tällainen maantieteellinen ylijärjestyminen ei tietenkään ole yksinomaan Balkanin ja Albanian ominaisuus, mutta *Tiranan sydämen* kontekstissa huomionarvoinen.

Balkanin alueeseen liittyy myös paljon ennakkoluuloja ja stereotyyppioita, joista monet ovat varsin vahingollisia. Tämän takia monet alueen ihmiset eivät hyväksykään termejä Balkan tai balkanilainen, niihin liitettävien halventavien ja alentavien konnotaatioiden vuoksi. (Bideleux & Jeffries 2007, 1–3; Bjelić 2002, 2–3; Goldsworthy 2002, 32–34.) Voitaisiin sanoa, että ”balkanilainen” on ulkoisesti tuotettu identiteetti, joka on olemassa vain stereotyyppien toiston kautta. Tällainen tuotettu subjekti osallistuu myös itse tähän tuottamiseen, usein vielä tiedostamattaan. Esimerkiksi *Tiranan sydämässä* Agim ja Bujar toistavat performatiiveja, joiden kanssa eivät ole samaa mieltä ja alkavat pitää albaaneihin liitettäviä stereotyyppioita oikeutettuina ja olemuksellisinä. Näin tehdessään he sekä tiedostamatta, että täysin tiedostaen vahvistavat olemassa olevia vahingollisia ennakkoluuloja. (ks. Butler 2004, 1; Hall 2002, 190–192.)

”En jaksa kuunnella, kun puhut jatkuvasti pahaa albaaneista. Näet itsekkin, miten huonosti italialaiset täällä käyttäytyvät. Juopottelevat ja ahdistelevat tyttöjä. He ovat siikoja.” ”Seura tekee kaltaisekseen”, Agim totesi välinpitämättömästi ja puraisi maissia. (TS, 185.)

Minua etoi, Albania ja albanialaiset, miten surkeita ja pieniä ihmiset olivat ja miten vastenmielisiä, minä ja Agimkin, sillä me olimme yhtä lailla osallisia. (TS, 191–192.)



Agimin ja Bujarin perheiden eriävät poliittiset mielipiteet heijastelevat myös Albanian epävaakaata poliittista ilmapiiriä 1990-luvun lopulla. Bujarin isä vannoo kommunistipuolueen nimeen, kun taas Agimin isä halveksuu valtaapitäviä ja odottaa vallanvaihdosta. Johtuen kommunistipuolueen kyvyttömyydestä johtaa maata, 1990-luvun Albania oli täynnä tyytymättömyyttä ja levottomuuksia. Tämä johtikin lopulta vuoden 1992 maaliskuussa vaalien tuloksena demokraattiseen vallankumoukseen, joka ei kuitenkaan ratkaissut Albanian sosioekonomisia ja taloudellisia ongelmia (Vickers 1995, 231).

Maaliskuun viimeisenä päivänä, kymmenien mielenilmausten ja protestien jälkeen, Albanian demokraattinen puolue voitti vaalit. Albania julistettiin sekulaariseksi valtioksi ja jokaiselle taattiin ihmisoikeudet, muun muassa uskonnonvapaus. (TS, 74.)

Sitten koitti huhtikuu, ihmiset olivat tuhlanneet viimeiset rahansa ja kaduille heitettyjen tupakantumppien ja tyhjiä pullojen ylle kinostui kevään pölyä, kaikki oli ennallaan, valtionjohdon lupaukset yhtä tyhjiä kuin Skanderbegin aavemainen aukio, jolta Enver Hoxhan patsaskin oli mellakoissa kaadettu, ja niin niitä vuosia ei ollut, kukaan ei ollut niitä nähnytkään – eikä jumalaa todella ollut, niin kuin ei Hoxhaakaan, ja ihmisten rukoukset muuttuivat hyödyttömäksi, mielensisäiseksi puheeksi. (TS, 77.)

Yksipuoluejärjestelmän nopea purkaminen johti talouden kaatumiseen ja rikollisuuden nousuun, ja demokraattien kannatus alkoi laskea jo saman vuoden kesällä (Vickers 1995, 232–234). Albanian ja Balkanin alueen levottomuus ja eristyneisyys muusta Euroopasta ovatkin läsnä myös *Tiranan sydämen* hahmojen elämässä: he yhtä aikaa kiroavat omaa isänmaataan sen saamattomuudesta ja muuta maailmaa sen hyödyttömyydestä sekä näitä molempia Itä-Euroopasta vieraantumisesta.

Eurooppa oli meidän Amerikkamme, kaikki halusivat olla eurooppalaisia, kuulua eurooppalaisten joukkoon, seisoa näkymättömän mutta ylittämättömän aidan toisella puolella, siellä missä ihmiset ovat ihmisiä, ihmisyyden etunenässä. (TS, 167.)

Länsi ja itä, muutos ja perinteet, uskonto ja uskonnottomuus, feminiininen ja maskuliininen sekä monet muut rajapinnat asettuvat *Tiranan sydämessä* ensisilmäyksellä vahvasti vastakkain. Keskellä vallankumousta soi Madonnan kappale, mutta ”kotkan pojan” ei sovi laittaa jalkaansa korkokenkiä. Kosovon albaanit ovat hartaan uskonnollisia samalla kun Albania on ollut välillä oman julistuksen mukaan täysin ateistinen valtio (ks. Vickers 1995, 194–196). Tällaiset polariisaatiot ovat kuitenkin osin harhaa, sillä oikeastaan tällaiset vastakohtaisuudet ovat hyvin limitäisiä ja epävarmoja (vrt. Nissilä 2016a, 49; van den Akker & Vermeulen 2017, 10–11). *Tiranan*

*sydämessä* kohdataan siis erilaisia rajoja ja jännitteitä, jotka aiheuttavat tempoilua paitsi identiteetin, myös itse inhimillisen kokemuksen rajoilla, ”Euroopan ja ihmisen laidalta toiselle” (Otava 11.5.2023). *Tiranan sydämessä* kertomukset esiintyvät sekä tärkeinä kulttuuri-identiteetin rakentajina, että kapitalismin ja yhteiskunnan valtakoneiston hallitsemisena, tuotteistettuina sepitelminä. *Tiranan sydän* on siis myös kertomus kertomuksista – sukupolvelta toiselle siirtävistä uskomuksista, kulttuureita yhdistävistä myyteistä, tahdosta tulla nähdyksi sekä mahdollisuudesta tehdä itse itsensä. *Tiranan sydämestä* ei ole vielä oikein tutkimusta, mutta aiemmin esille tuomaani ylijärjestyksen käsitettä hyödyntänyt Hanna-Leena Nissilä (2017, 275–289) on tutkinut Pajtim Statovcin esikoisteosta, *Kissani Jugoslaviaa*.

Tutkielmani jakautuu karkeasti teoria- ja analyysiosuuteen. Seuraavassa luvussa esittelen ensin yleisesti tutkielmani teoreettista pohjaa, minkä jälkeen määrittelen tarkemmin jo esille tuomiani käsitteitä sekä esittelen joitakin uusia. Hyödynnän tutkielmassani hyvin laajaa käsitteiden ja teorioiden skaalaa, joista monet eivät kuulu puhtaasti kirjallisuudentutkimukseen, vaan ennemminkin laajemmin kulttuurintutkimukseen. Pyrin siis perustelemaan valintojani huolellisesti. Teoriaosuuden jälkeen jatkan analyysiosioon, jossa analysoin *Tiranan sydäntä* aluksi enemmän postmodernin romanssin kannalta, minkä jälkeen siirryn enemmän metamoderniin näkökulmaan. Koska hyödynnän metamodernia tulkintakehystä koko tutkielmani laajuudella, tämä jako ei ole kuitenkaan kovin tarkkarajainen. Metamodernia luentatapaa seuraten yhdistelenkin analyysiluvuissa näennäisen vastakkaisia ja ristiriitaisia tulkintoja. Lopuksi kokoan tutkielmani loppupäätelmät ja keskeisimmät havainnot.

## 2 Kertomuksesta ja identiteetistä – teoreettisia lähtökohtia

Kieli määrittää ja tuottaa ympäröivää maailmaa; se on ihmisille välttämätön kommunikaatio- ja merkityksenantojärjestelmä, mutta samalla se järjestee ja luokittelee ympäröivää todellisuutta (Berger & Luckmann 1994, 50–52). Ilman kielen kaltaista merkityksenantojärjestelmää kulttuurin ylläpitäminen tai identiteetin omaksuminen – kirjojen kirjoittamisesta puhumattaan – olisivat siis melkoisen mahdottomia toteuttaa (Malmio 2011, 209). Samalla tavoin *identiteetti* voi toimia tällaisena ihmisyyden kokemusta rajoittavana, mutta samalla mahdollistavana rakenteena. Tapoja nähdä identiteetti on monia, ja näkemykset ovat muuttuneet aikojen saatossa paljonkin. 1600-luvulla kehittynyt valistuksen näkemys identiteetistä on hyvin erilainen kuin 1900-luvun loppupuolella kehittynyt ajatus postmodernista subjektista (ks. Hall 2002, 23). Perustasolla voidaan kuitenkin ajatella, että identiteetti kuvaa sitä ”kuka” subjekti on: identiteetti tuo subjektin olemukseen johdonmukaisuutta, jatkuvuutta sekä pysyvyyttä ja näin mahdollistaa myös yksilöitymisen muista subjekteista. Tässä mielessä identiteetti on eräänlainen itsereflektiivinen tarina, jota yksilö kertoo itselleen ja toisille. (Meretoja 2014, 7.) Stuart Hallin (2002, 13–14) mukaan identiteetti onkin keinotekoinen sulkeuma, fiktiivinen kertomus – hän kuitenkin myös huomauttaa, että ilman tätä sulkeumaa ja sen luomaa merkitystä, identiteettiä on potentiaalisesti mahdotonta rakentaa. Kirjallisuudessa tyypillisin tapa nähdä sulkeuma on luultavastikin tarinan loppu. Romaanit konkreettisesti loppuvat jossain vaiheessa, kun ei ole enää sivuja, joita lukea. Sulkeuman voi nähdä myös eräänlaisena täyttymyksenä, vastauksena tarinan aikana esiin nousseisiin kysymyksiin ja muihin ongelmakohtiin. Perinteinen kertomusmuoto on siis itsessään usein eräänlaista etsintää, jonka tarkoitus on saapua tämän etsinnän päätökseen. (MacKay 2011, 181; Miller 1981, 3–4, 267.) Myös tässä mielessä kertomus vertautuu identiteettiin.

Kertomus, tarina, narratiivi – nämä kaikki kuvaavat tapahtumasarjaa tai sen esitystä. Termeinä ne kuitenkin usein sekoittuvat. Selvyiden vuoksi pyrinkin seuraamaan perinteistä kertomustutkimuksen määritelmää kertomuksesta ja tarinasta: *tarina* on tapahtumasarja ja *kertomus* on sen esitys. (Björninen 2020, 109–118.) *Tiranan sydämestä* löytyviä selkeästi erotettavia kertomuksen lajeja ovat vuorostaan *satu*, *kansansatu* tai *-taru* ja *legenda*. Näitä kaikkia yhdistää se, että ne ovat kytköksissä suulliseen tarinnankerronnan perinteeseen. Ne voidaankin oikeastaan käsitellä *myytin* alalajeiksi. (Fergusson 1969, 140–141; Mäkilä & Steinby 2013, 55.) Nämä

erilaiset kertomuksen lajit linkittyvät *Tiranan sydämessä* vahvasti identiteettiin: teoksen päähenkilö Bujar esimerkiksi kirjoittaa itsestään sadun, samaistuu kansallisankarin legendaan ja rinnastaa kansantaruja omaan elämäänsä. Lisäksi myytit toimivat kiinnityskohtana hänen kulttuuriseen identiteettiinsä tai oikeastaan hänen koko minuuteensa.

Huolimatta siitä, että identiteetillä on monia yhteyksiä kertomukseen, en tule tarkastelemaan *Tiranan sydäntä* tai identiteettiä puhtaasti kertomustutkimuksen näkökulmasta, vaikka hyödynnänkin useita tämän tutkimusalan käsitteitä. Tuon siis ajoittain esille identiteetin ja kertomuksen suhdetta, mutta en rajoita tutkielmani teoreettista pohjaa puhtaasti kertomustutkimukseen. Tämän sijaan hyödynnän laajempaa jälkistrukturalistista näkökulmaa, johon käsitän sisältyväksi kaikkia tähän suuntaukseen liitettyjä teorioita, teoreetikoiden ajatuksia ja käsitteitä. Analyysini tulkinnallinen viitekehys seuraa pitkälti metamodernia heiluvaa luentatapaa, jossa hyödynnetään vuorotellen sekä kerronnan muotoihin liittyvää teoriaa, että kontekstualisoivaa kriittistä luentaa. Metamodernin luennan tarkoituksena ei ole siis luoda tai löytää uusia kerronnan muotoja, vaan tarkastella ja analysoida kohdetekstiä mahdollisimman laajasta ja avoimesta näkökulmasta. (Leinonen 2021, 208–209, 222–223.) Tämä vaikuttaa hyvin laajalta lähtöasetelmalta, mutta tarkoitukseni on tarkastella teoksen tematiikkaa ja sisältöä nimenomaan kulttuuriselta ja historialliselta näkökannalta. Näin ollen kertomustutkimuksen osalta lähestymistapani seuraa ehkä lähimmin jälkiklassista narratologiaa ja sen sovelluksia, jotka ottavat kantaa kertomuksen ja kerronnan kontekstuaalisuuteen ja historiallisuuteen sekä tarinnankerronnan ja kertomuksen käsitteiden laajentumiseen ja muutoksiin niin sanotun kerronnallisen käänteen jälkeen (Alber & Fludernik 2010, 5–9, 22; Herman & Vervaeck 2019, 111–116, 276–278).

Näin ollen romanssin ja postmodernin nostattamien näkemysten keskusteluttaminen huolimatta niiden näennäisestä vastakohtaisuudesta ja epäsuhdasta voi tuoda esille uusia ja mielenkiintoisia havaintoja, eritoten kun otetaan huomioon nykyhetken yhteiskunnallinen ja kulttuurinen tila. Kuten Hanna Meretoja (2014, 9) tiivistää, viime vuosikymmeninä keskustelua herättänyt tarinnankerronnallinen kriisi ja kertomuksen paluu asettuvat limittäin ontologian, epistemologian, etiikan, estetiikan ja historian alueille. Näin ollen niin identiteetin kuin kirjallisuuden itsensä tutkimisessa on hedelmällistä hyödyntää kaikkia tarjolla olevia työkaluja, jotka ovat osa tätä limittymää. Esimerkiksi Carl Jungin psykoanalyttinen teoria on – esiin nousevista ristiriidoista huolimatta – osoittautunut hyödylliseksi sekä feministisen tutkimuksen että queer-teorian

puolella (ks. Adams & Duncan 2003, 1–2; Kulkarni 2020, 245–257). Samoin myös postmodernin ja romanssin paradoksaalinen yhdistäminen voi nostaa esiin monia mielenkiintoisia näkökulmia ja seikkoja, jotka muuten jäisivät huomaamatta, kuten vaikkapa postmoderni romanssin tapauksessa voidaan huomata (ks. Hansson 1998, 193–196).

Koska identiteetti on kaikilta osin kiinteästi kietoutunut kertomukseen, kulttuuriin ja ihmiskokemukseen, niin romanssin, joka on suuresti kehittänyt romaania kerrontamuotona, kuin myös postmodernin, joka on toiminut tämän saman kerrontamuodon kyseenalaistajana, voidaan nähdä heijastavan käsillä olevaa kertomuksen ja identiteetin kriisiä sekä minuuden ja kokemuksen potentiaalia ja rajoja. Käyn seuraavaksi läpi yksityiskohtaisemmin *Tiranan sydämen* kanalta keskeisimpiä käsitteitä, teorioita ja viitekehyksiä sekä pyrin havainnollistamaan niiden relevanssia tutkielmassani. Sen sijaan, että olisin omistanut oman luvun identiteettiteorioille, tuon esille erilaisia identiteetti- ja yksilökäsityksiä esittelemieni käsitteiden ja teorioiden yhteydessä.

## 2.1 Romanssi

*Romanssi* voidaan ymmärtää sekä kertomustyyppiksi että kertomustyyliksi. Tiivistetysti sen keskeisimmät piirteet ovat rakkaus ja seikkailu (Frye 1976, 26; Hansson 1998, 12). Kirjallisuuskriitikko Northrop Fryen (1969, 94–95; 2020, 190) mukaan romanssin täydellinen muoto on onnistunut seikkailu, joka loppuu sankarin aseman korotukseen – romanssissa voidaankin tällöin nähdä olevan kolme päävaihetta: vaarallinen matka ja alun pienet seikkailut, ratkaiseva taistelu, jossa joko sankari, hänen vihollisensa tai molemmat kuolevat sekä lopuksi sankarin ylentyminen. Kaikesta huolimatta tämä muoto ei useinkaan täysin toteudu, vaan romanssi vastustaa ajatusta lopullisesta sulkeumasta ja näin romanssin oletettu, keskitetty rakenne useasti dekonstruoituu. (Dolzani 2004, xxv.) Tällainen näkemys romanssista on jo selvemmin yhdistettävissä postmoderniin ja *Tiranan sydämeen*. Kuten postmoderni kirjallisuus, myös romanssin kertomustyyppi on loppujen lopuksi suhteellisen vaikeasti määriteltävissä. Vaikka romanssiin liittyy tiettyjä konventioita, siitä on löydettävissä samankaltaista genren ja konventioiden kritiikkiä, satiiria ja jopa metafiktiivisyyttä kuin postmodernismistakin. Romanssin parodiana

vaikkapa *Don Quijote* (1605, 1615) on tästä hyvin varhainen esimerkki (ks. Frye 1976, 39; 2020, 224; Hutcheon 2013, 4, 18).

Etenkin romanssikirjallisuuden alkuvaiheilla romanssia käytettiin terminä romaanin kanssa rinnakkain, ja romaanin kehityksellä onkin paljon yhtymäkohtia romanssin kanssa. Yksi varhaisen romaanin tyylilajeista, romanttinen romaani, syntyi romantiikan aikakaudella, joka sijoittuu 1700-luvun loppupuolelta 1800-luvun alkupuolelle (MacKay 2011, 3; Mäkikalli & Steinby 2013, 130–133; Sutherland 2013, 95.) Romantiikka on suhteellisen merkittävä aikakausi kirjallisuuden historiassa, sillä se oli ratkaisevaa aikaa romaanin kehityksessä. Tämä on yksi syy, miksi tuon esille romantiikan. Toiseksi juuri romantiikan sijoittuminen 1700-luvun loppuun ja vuosisadan vaihteeseen ei ole sattumaa. Tähän aikaan Euroopassa tapahtui suuria mullistuksia. Ranskan vallankumous ja vuosisadan vaihde sekä uusi yksilöllisempi subjektikäsitys ovat kaikki osallisia romantiikan aikakauden käynnistymiseen. Vaikka aina on ollut olemassa poliittista kirjallisuutta, romantiikka voidaan nähdä ensimmäisenä kirjallisena liikkeenä, jonka ytimessä oli ideologia. Ideologia pyrkii aina jotenkin muuttamaan maailmaa – tähän pyrki myös romantiikka vallankumousten ja vuosisadanvaihteen hengessä. (Mäkikalli & Steinby 2013, 133; Sutherland 2013, 95–96.) Tietenkään patriotismi ja ideologisuus eivät ole ainoita romantiikalta huomiota saaneita asioita, sillä romantikoita kiehtoivat erityisesti ihmisen psykologia ja tunteet. Tämä voidaan nähdä muun muassa ajan runoudessa sekä ”romanttisen tuskan” sävyttämässä taiteilijaelämässä, jossa kirjoittajat tutkivat tunnetilojaan ja sisäistä maailmaansa usein myös huumeiden avulla. Joka tapauksessa romantiikka muutti kirjallisuutta merkittävästi ja pysyvästi. Se muutti tapoja, joilla kirjallisuutta luettiin ja kirjoitettiin, mutta ennen kaikkea se jätti jälkeensä ajatuksen kirjallisuuden yhteiskuntaa – tai jopa maailmaa – muuttavasta voimasta. (Sutherland 2013, 98–100.)

Näkisin, että nykykulttuurin tarinankerronnan kriisi ja identiteettikeskustelu heijastelevat osaltaan romantikkojen viehätystä samaisten aiheiden parissa. Postmodernin pirstoutuneen subjektikäsitteen rinnalle on alkanut nousta uusia käsityksiä identiteetistä, joissa kertomus on saanut keskeisemmän aseman (vrt. Björninen ym. 2021, 27). Koska kerronnallinen käänne näkyy Hanna Meretojan (2014, 2) mukaan kulttuurissa nimenomaan kertomuksen merkityksen paluuna, pitkän historian omaavalla kertomustyypillä, romanssilla, on potentiaalia nousta taas pinnalle. Romanssi on luovinut aina historiallisten ja kulttuuristen muutosten mukana, ja sen

konventioita on käytetty näiden muutosten kuvaamisessa (ks. Frye 1976, 29–30). Tässäkin mielessä romanssia ei ole aivan yksinkertaista määritellä. Sitä ei olekaan tarkoitettu muuttumattomaksi yleismaailmalliseksi kaavaksi tai historian ylittäväksi kategoriaksi, sillä romanssi on jo pelkästään sanana saanut historian saatossa hyvin erilaisia konnotaatioita ja sen muoto on ollut historiallisesti hyvin joustava ja täynnä epäjatkuvuuksia (Parker 2015, 5). Romanssikirjallisuuden kuuluu paljon keskenään hyvin erilaista kirjallisuutta, jotka jakavat samoja romanssin peruspiirteitä, esimerkkinä vaikkapa ritariromaanit ja goottilaiset romaanit (Hansson 1998, 7, 12). Tämän takia romanssi on osaltaan hyvin turhauttava termi: toisaalta sille on hyvin tarkkarajaisia määritelmiä, mutta nämä määritelmät eroavat toisistaan ja on vaikea hahmottaa, mitä romanssi loppujen lopuksi merkitsee ja miten sitä tulisi tulkita. Tavallaan romanssi siis vaikuttaa ylittävän itsensä ja omat rajansa, mikä nivoo sitä myös ylijärjestyksen ja postmodernismiin. (ks. Elam 1992, 7; MacKay 2011, 30, 32–33.)

### 2.1.1 Myytti

*Myytit* ovat olleet osa ihmiskulttuuria koko sen olemassaolon ajan. Jossain mielessä voitaisiin jopa sanoa, että myyttien luominen on osa ihmisluontoa (Sutherland 2013, 7). Myytin luonnehtiminen käsitteenä on kuitenkin haasteellista, koska useat määrittelyt ovat hyvin yleisluonteisia. Käsitteellistämässä ongelmaksi nousee myös itse myytti-termin arkipäiväinen käyttö, jolloin sen merkitys saa usein negatiivisia konnotaatioita. (Doty 2000, 14, 12–13.) Ongelmana on lisäksi limittäisyys käsitteiden myytti, mytologia, kansantarua ja legenda välillä. Yhteistä suurimmalle osalle määrittelyistä on kuitenkin ajatus siitä, että myytti on jonkinlainen kertomus, joka pyrkii selittämään maailmaa. (Doty 2000, 14; Richter 1975, 5–6.) Toisin sanoen myytit toimivat heijastuksina siitä, mitä yhteiskunnassa pidetään todellisena ja mitä ei. Myytit, legendat, sadut ja kansantarut liittävät yhteen menneisyyden ja nykyisyyden sekä asettavat ihanteita ja hyväksytyyn käyttäytymisen ohjeita. Myytteihin liittyy myös erityinen kiinnostus ihmisen sielusta ja psyykestä. Myyteissä ei yleensä esimerkiksi peitellä mielen varjopuolta, joka onkin usein representoituna myyteissä jonkinlaisen paholaisen muodossa. (Doty 2000, 225–226.)

Myytit liitetään usein jumaliin tai johonkin jumalalliseen. Gezá Róheim (1969, 25) erottaakin myytin ja kansantarun siten, että myytti on jumalallinen, sen ”hahmot” ovat harvemmin ihmisiä

ja se on osa jotakin uskomusjärjestelmää. *Kansantarujen* sankarit taas ovat ihmisiä, kertomukset ovat aina tarkoituksellisesti fiktiivisiä, hahmot nimettömiä ja tapahtumapaikka määrittelemätön. Northrop Frye (1976, 8) kuitenkin esittää, että monet kertomukset voivat olla myyttisiä olematta uskonnollisia, kuten esimerkiksi monet kansalliset kertomukset. Tällöin myytit kuitenkin herkästi sekoittuvat kansantaruihin. Fryen (1976, 9) mukaan myytit ja kansantarut kuitenkin eroavat toisistaan siten, että myyteillä on kaksi selkeää ominaisuutta, mitkä kansantaruilta puuttuvat: mytologia ja sen kautta myyttien juurtuneisuus tiettyyn kulttuuriin. Myytit selittävät kulttuuria ja sen syntyperää, toisin kuin kansantarut, jotka ovat luonteeltaan vaeltavia ja kielirajoja rikkovia ja vain jakavat samoja teemoja ja motiiveja. Myytit ovat hyvin keskeinen teema *Tiranan sydämessä*, jossa ne tarjoavat eräänlaisen kiinnityskohdan menneisyyteen ja kulttuuriin teoksen muutoin fragmentoituneelle päähenkilölle (vrt. Hall 2002, 36–44).

### 2.1.2 Arkkityypit

Carl Gustav Jung (1875–1961) on yksi tunnetuimmista psykoanalytikoista. Hän kehitti omia teorioitaan erityisesti Sigmund Freudin (1856–1939) ajatusten pohjalta. Jung kuitenkin erkaantui Freudista vuosia kestäneen yhteistyön ja ystävyuden jälkeen Freudin seksuaaliteoriaan liittyvien erimielisyyksien takia. (Casement 2001, 14–15; Jung 1995, 169–186.) Jungin (1991, 39–40, 45, 55, 67–69) mukaan mielen unien arkkityyppinen sisältö ja kulttuuriset myytit jakavat monia yhtäläisyyksiä, sillä ne molemmat kumpuavat samoista ihmismielen syvyyksistä. Jungin arkkityyppeihin perustuvaa teoriaa onkin siten hyödynnetty kliinisen psykiatrian lisäksi erityisesti myös kirjallisuudentutkimuksessa, josta kuuluisimpiin esimerkkeihin kuulunee Northrop Fryen (1969, 1976, 2020) arkkityyppeihin perustuva kirjallisuuskriittinen teoria. Frye (2004, 153–154) onkin maininnut Jungin teorioiden olevan erinomainen lähtökohta romanssin tutkimiseen ja että romanssi esittää kaikkein selkeimmin Jungin arkkityyppejä.

*Arkkityypin* määritelmä ei ole kuitenkaan kovin tarkkarajainen ja se voidaankin ymmärtää hie- man eri tavoin eri konteksteissa (Walker 2013, 5–9). Joka tapauksessa Jungin mukaan arkkityypit ovat osa psyykkisen maailman muuttumatonta rakennetta. Ne ovat eräänlaisia mielikuvia tai kuvajaisia, jotka ovat osa ihmiskunnan kollektiivista alitajuntaa ja ilmenevät mytologioiden,



uskontojen ja legendojen sisältönä. Arkkityypit eivät ole mitään konkreettista, vaan ne ilmenevät vaistonvaraisena, tavanomaisen psyykkisen energian virtana ihmisyksilön piilotajunnassa. (Jung 1991, 67–69, 78–79; Jung 2015, 15–16; Walker 2013, 3–4.) Arkkityyppien määritelmän mukaan myytit ovat siis kulttuurisesti muodostuneita esityksiä tai ilmentymiä psyyken syvimistä tiedostamattomista rakenteista. Myyttien laaja kirjo ja monimuotoisuus johtuu siis tässä mielessä vain erilaisista tavoista esittää kulttuurisesti psyyken syvyyksien kuvia. (Walker 2013, 4–5.)

Arkkityypeistä keskeisimpiä ovat *persoona*, *varjo*, *anima*, *animus* ja *itse*. Näistä hyödynnän animaa ja animusta lähinnä arkkityyppisestä näkökulmasta, kun taas varjoa ja itseä lähestyn psykoanalyttisemmältä kannalta. *Persoona* on sananmukaisesti eräänlainen naamio, jonka ihminen pukee ylleen ollessaan tekemisissä muiden kanssa. Se muodostuu ihmisen tietoisesta ja tiedostamattomasta tajunnasta. Persoonan tietoinen puoli peittää tiedostamattoman, joka on kuitenkin välttämätön osa yksilön persoonaa ja selittää persoonan havaittavaa osaa. (Jung 2015, 26, 113, 116–117; Jung 1983, 94–96.) *Varjo* edustaa ihmisen tiedostamatonta, tukahdutettua, usein destruktiivista puolta, jota yksilö ei halua paljastaa toisille. Varjon hillitseminen kuitenkin johtaa vain sen vahvistumiseen. Jotta individuaatio eli yksilöityminen olisi mahdollista, ihmisen täytyy tiedostaa ja hyväksyä myös tämä puoli itsestään. (Jung 2015, 34–40; Walker 2013, 34–35; von Franz 1991, 168–169, 173.) Arkkityyppinen, kollektiivisen tiedostamattoman varjo ilmenee myyteissä useimmiten paholaisena tai jonkinlaisena vihollisena (Walker 2013, 34). *Anima* on vuorostaan feminiininen tiedostamaton mieheissä ja *animus* maskuliininen tiedostamaton naisessa. Hyvin tiivistetysti animan keskeisin ominaisuus on tunne ja animuksen logiikka ja objektiivisuus. (Henderson 1991, 132; Jung 2015, 135; von Franz 1991, 177, 186–188, 189.) *Itse (the Self)* tai *minuus* – vastaava termi, joka mielestäni sopii paremmin tutkielmani kontekstiin – on kaiken psyykkisen sisällön muodostama kokonaisuus. Minuuteen sisältyy *ego*, joka on tavallaan minuuden näkyvä, henkilökohtainen muoto. Tämä ”näkyvyys” on kuitenkin heikkoa eikä *ego* voi koskaan ilmentää minuutta täysin. Näin ollen minuutta on mahdotonta käsittää kokonaisuudessaan, koska se sisältää niin paljon ymmärryksemme ylittäviä elementtejä. (Jung 2015, 49–50; von Franz 1991, 164, 196.) Jung (2015, 50) kuvaileekin minuutta yritykseksi, jonka lopputulos ihminen on. Minuudessa yhdistyy *egon* henkilökohtainen tietoisuus ja arkaainen, kollektiivinen tietoisuus. Arkkityyppinä *minuus* on kaikkein merkityksellisin ja vaarallisin, koska se sisältää kaikki muut arkkityypit. (Jung 2015, 50; Henderson 1991, 111–112.)

Kuten johdannossa toin esille, Jungin psykoanalyysiä on hyödynnetty myös queer-teorian (ks. Kulkarni 2020, 245–257) ja feministisen tutkimuksen (ks. Adams & Duncan 2003, 1–2) puolella, mikä on sinällään yllättävää, sillä jungilainen teoria on suhteellisen puutteellista ja yksiuolotteista juuri naisten psyyken osalta (vrt. Henderson 1991, 132, 136–140; von Franz 1991, 189–195). En ota tutkielmassani erityisesti kantaa jungilaisen teorian ongelmiin tässä suhteessa, vaan hyödynnän Jungin käsitteitä puhtaasti analyyttisenä työkaluna. Jungin teorian erilaiset ja yllättävätkin sovellukset mielestäni kuitenkin osoittavat, että se on mahdollinen näkökulma myös *Tiranan sydämen* kaltaisen nykykirjallisuuden tarkasteluun.

## 2.2 Postmodernismi ja postmoderni subjekti

*Postmodernismi* on 1900-luvun loppupuolella muotoutunut laaja kulttuuri-ilmiö, jolla kirjallisuuden yhteydessä usein viitataan myös modernismia seuranneeseen ja sitä vastaan muodostuneeseen kirjallisuuden suuntaukseen (McHale 1996, 5, 9–10; Nicol 2009, 1–3). Postmodernismi on kuitenkin hyvin epämääräinen käsite. Kuten Brian McHale (1992, 1; 1996, 4) asian muotoilee, postmodernismi ei ole mikään tunnistettava ”asia”, joka on olemassa tietyssä muodossa tiettyjen rajojen sisällä ja jota voisi tarkastella täsmällisten, kaikkien yksimielisesti hyväksymien ominaisuuksien kautta. Toisaalta tämä on totta myös muiden kulttuuristen konstruktioiden kohdalla. *Postmoderni* on sen sijaan termi, joka kuvailee tietynlaista kirjallista tyyliä ja on siten helpommin määriteltävissä. Postmoderneille teoksille on tyypillistä muun muassa intertekstuaalisuus, ironia, parodia, itsereflektiivisyys, konstruktiivisuuden kritisoiminen ja tiedostaminen, fiktiivisyyden kyseenalaistaminen sekä kannustaminen lukijan omaan tulkintaprosessiin (Hutcheon 1988, 11, 13; Nicol 2009, xiv, xvi). Postmodernit teokset ovat yleensä aika lailla vääjäämättä sisäistäneet myös postmodernismille tyypillisen tavan hahmottaa maailmaa, minkä vuoksi näiden käsitteiden välillä on limittäisyyttä (Hansson 1998, 17; McHale 1996, 3–4; Nicol 2009, 1–3). Näin on myös *Tiranan sydämessä*, jonka rakenteesta ja tyylistä voidaan löytää postmoderneja piirteitä, mutta jonka sisällöstä löytyy myös yleisemmin postmodernismin kulttuuriselle ilmapiirille ominaisia vaikutteita. *Tiranan sydän* esimerkiksi sisältää intertekstuaalisuutta, sekoittaa eri tekstilajeja ja sen muoto on katkonainen. Lisäksi siinä on

ironisuutta ja irrallisuutta, ja se pyrkii postmodernismille tyypillisesti myös muodon ja ideologian kritiikkiin. (ks. Falck 1989, 168–169; Hutcheon 1988, 11; Nicol 2009, xvi–xvii.)

Yleistynyt ja populaarikin olettaus postmodernismista on, että se pyrkii merkityksen ja määrittelyn täydelliseen dekonstruoimiseen ja jopa kieltämiseen. Postmodernismi ei kuitenkaan ole aivan näin absoluuttista ja yksioikoista, eikä se monista väitteistä ja ilmeisestä paradoksaalisuudestaan huolimatta ole ollut kirjallisuudelle – tai itselleen – kuolemaksi (Huber 2014, 1–2). Postmodernismi ei niinkään julista kertomuksen ja järjestyksen mahdottomuutta, vaan se ennemminkin osoittaa ympäröivän todellisuuden, kuten kulttuurin, historian ja yhteiskunnan konstruktionistisen luonteen sekä sen, että me itse luomme tämän konstruktionismin. Postmodernismi ei siis vähättele kertomuksen ja konstruktioiden tarpeellisuutta tai itseisarvoa, mutta se kyseenalaistaa niiden totuusarvon. Toisin sanoen postmodernismin mukaan merkityksiä on siis olemassa, mutta ne ovat meidän luomiamme. (Hutcheon 1988, 13, 16, 43; McHale 1996, 3–4; Nicol 2009, xiv, xvi–xvii, 1–3.) Kun *Tiranan sydämen* päähenkilö Bujar alkaa epäillä historian, muistin ja suullisen tarinankerronnan totuudenmukaisuutta, hän joutuu suoranaiseen identiteettikriisiin, joka laajenee ensin kulttuurisesta identiteetistä sukupuoli- ja seksuaali-identiteettiin ja lopulta koko inhimillisen kokemuksen tasolle.

Suurempien kokonaisuuksien lisäksi diskurssien voi ajatella tuottavan siis myös subjektin (Malmio 2011, 209). *Postmoderni subjekti* on erityisesti kulttuurintutkija Stuart Hallin (2002, 23) muotoilema käsite, jolla hän kuvaa postmodernia subjektikokemusta. Hall (2002, 21–23) erottelee yksinkertaistetusti kolme erilaista subjektikäsitystä, jotka hän nimeää valistuksen subjektiksi, sosiologiseksi subjektiksi ja postmoderniksi subjektiksi. *Valistuksen subjekti* viittaa valistuksen aikana kehittyneeseen individuaaliseen identiteettikäsitteeseen, jonka mukaan yksilön identiteetti muodostuu itsenäisestä ja yhtenäisestä ”keskuksesta” joka säilyy samana koko elämän ajan. Maailman modernisoituessa ja mutkistuessa alettiin kuitenkin ajatella, että ihmisen identiteetti ei enää ollutkaan täysin itsenäinen, vaan että se muodostuu suhteessa kulttuuriin ja yhteiskunnan arvoja ja merkityksiä välittäviin ”merkityksellisiin toisiin”. Toisin sanoen identiteetti muodostuu vuorovaikutuksessa yksilön ja yhteiskunnan välillä. Tätä näkemystä subjektista voidaan kutsua *sosiologiseksi subjektiksi*. (Berger & Luckmann 1994, 169–171, 203–206.) Postmodernilla subjektilla Hall (2002, 23) taas tarkoittaa subjektia, jolla ei ole pysyvää tai olemuksellista identiteettiä, vaan jonka identiteetti on jatkuvassa liikkeessä, liukuva ja moninainen

ja joka määräytyy sekä historiallisesti että ajallisesti. Se kuvaa 1900-luvun loppupuolella esiin nousutta pirstoutunutta identiteetikäsitystä, jonka kehityksen Hall (2002, 36–44) paikantaa viiteen teoreettiseen ”hajakeskittymään” yhteiskunta- ja ihmistieteiden alalla.

Postmodernista subjektista puhuttaessa esille nousevat usein myös käsitteet *hybridi identiteetti* tai *hybriditeetti*, joilla tarkoitetaan eräänlaista sekoittunutta, muun muassa kansainvälisen muuttoliikkeen seurauksena esille nousutta kulttuurista identiteettiä. Tällaisiin hybrideihin identiteetteihin voidaan paikantaa eräänlainen rajatila, joka luo uudenlaista kulttuuria, missä esimerkiksi yhdistellään erilaisia traditioita ja rikotaan kulttuurien välisiä rajoja. (Nyman 2011, 239–242.) Tätä tilaa voidaan kutsua myös Homi K. Bhabhan (2004, 53–55) termein *kolmanneksi tilaksi*, joka merkitsee tilaa, joka muodostuu kolonisoijan ja kolonisoidun väliseen tilaan, jossa subjekti tavallaan on Stuart Hallinkin (2002, 11) sanoin aina ”jossain muualla”. Jopi Nyman (2011, 242) tiivistää Bhabhan käsitteen seuraavasti: ”kolmas tila on semioottisen merkityksenannon (*enunciation*) tila, jossa kiinteiltä näyttävät identiteetit hajoavat muodostaen uuden hybridin subjektin”. Olennaista hybridin identiteetin ja hybridin kulttuurin yhteydessä on muistaa, että hybriditeetin asettaminen jalustalle ei korjaa siihen liittyvää problematiikkaa. Lisäksi mikään kansakunta tai kulttuuri ei ole koskaan ollut täysin puhdas, eheä tai yhtenäinen. (Bhabha 2004, 54–55). Kuten kirjallisuus, myös kulttuuri on jatkuvan vuorovaikutuksen ja muutoksen tulosta.

### 2.3 Postmoderni romanssi ja hybridi keho

Edeltävissä luvuissa olen tuonut esille, miten monitahoisia, ristiriitaisia, vaikeasti määriteltäviä ja näennäisen vastakohtaisia käsitteet romanssi ja postmoderni voivat olla. Postmodernismin ja postmodernin kirjallisuuden taipumus pyrkiä eroon luokitteluista on selvää, mutta myös romanssista on löydettävissä samankaltaista vastarintaa. Heidi Hansson (1998, 3) määrittelee käsitteen *postmoderni romanssi* teoksessaan *Romance Revived: Postmodern Romances and the Tradition* ambivalentiksi tai hybridiksi tekstiksi, joka sisältää sekä perinteisiä romanssin menetelmiä että postmoderneja ominaisuuksia ja metodeja, kuten monitulkintaisuutta, paradoksaalisuutta, parodiaa ja ristiriitaisuutta. Hansson (1998, 17) ymmärtää postmodernin romanssin

yksinkertaisesti 1900-luvun lopulla alkunsa saaneeksi kirjalliseksi tyyliksi, pyrkien tällä tavoin rajaamaan postmodernismin monimerkityksellisyyttä. Diane Elam (1992, 12) sen sijaan esittää teoksessaan *Romancing the Postmodern* kaksi varsin mielenkiintoista väitettä: romanssia tulisi pitää postmodernina genrenä ja että postmodernismi on itsessään romanssia. Elam (1992, 12) argumentoi, että postmodernismia ja romanssia yhdistää niiden taipumus ylittää historiallisia ja esteettisiä rajoja. Postmodernin romanssin tarkoitus ei ole siis esimerkiksi yrittää ymmärtää menneisyyttä, vaan paljastaa ”historiallisuuden” ongelmallisuus (Elam 1992, 43–44). Postmoderni romanssi ennemminkin käy dialogia eri tekstien välillä eikä tarjoa lukijalle suoria vastauksia (Hansson 1998, 26). Seuraan tutkielmassani läheisemmin Hanssonin (1998) tyyliin perustuvaa määritelmää, mutta en jätä Elamin (1992) ajatuksia täysin huomioitta. Mielestäni postmoderni romanssi sopii *Tiranan sydämen* kaksijakoisten tyyllisten piirteiden kuvaamiseen ja tarkasteluun, joiden näen paitsi kuvaavan nykykulttuurin sekä identiteetin ristiriitaisuuksia ja vastakohtaisuuksia, myös kyseenalaistavan ja purkavan näitä. Väittäisin myös, että postmodernille romanssille ominainen dialogisuus ja liikehdintä vastakohtien välillä ovat rinnastettavissa myös metamoderniin luentatapaan, jota tarkastelen myöhemmässä alaluvussa yksityiskohtaisemmin.

Hansson (1998, 82) kuvailee postmodernien romanssien hahmoja *hybrideiksi kehoiksi* suhteessa sosiaaliseen sukupuoleen. Postmodernien romanssien kaltaiset teokset tuovat esiin epävakautta ja monimutkaisuutta sekä kyseenalaistavat normatiivisia rooleja. Ne myös osoittavat, kuinka sukupuoleen liitettävät termit, kuten ”mies” ja ”nainen” tai ”maskuliininen” ja ”feminiininen” eivät ole merkityksissään muuttumattomia, vaan ne ovat kulttuurisesti ja historiallisesti määriteltyjä ja rakentuneita ja siten alati muuttuvia niihin liitettävän sosiaalisen historian jatkumossa, riippuen kulttuurisista ja geopoliittisista rajoista (ks. Butler 2004, 10, 42; Hansson 1998, 82). Hanssonin (1998, 99) mukaan postmodernien romanssien päähenkilöt eivät ole sidottuja sukupuolirooleihin, mikä monimutkaistaa heidän rakkaussuhteitaan. Hansson (1998, 99–100) ehdottaakin, että ratkaisu ei ole uusien sukupuolikonstruktioiden etsiminen, vaan kaiken kategorisoinnin torjuminen omaksumalla sekä minuuden feminiininen että maskuliininen puoli. Tällä täsmentymättömyydellä postmodernien romanssien päähenkilöt kykenevät torjumaan ulkopuolisen kontrollin, säilyttämään itsenäisyyteensä ja kumoamaan vakaan sukupuolijärjestelmän kokonaisuudessaan.

## 2.4 Performatiivisuus ja queer-teoria

Hybridin kehon käsitteestä on luontevaa jatkaa hieman määrätietoemmin sukupuolinormatiivista kyseenalaistavaan teoriaan. Koska kieli hyvin pitkälle määrittää ihmisten sosiaalista ulottuvuutta, Judith Butler on havainnut alun perin J. L. Austinin (1962) puheaktiteoriasta tunnetuksi tulleen *performatiivin* eli tekevän lausuman toimivan myös muiden yhteiskunnan konstruktioiden havaitsemisessa – ja kritisoinnissa, sillä Butlerin teoria on selkeästi poliittinen. Butlerin mukaan toistettavien performatiivien voidaan esimerkiksi nähdä ”tekevän” eli tuottavan subjektin muodostamassaan diskurssissa (Butler 1999, 10–16, 173–180; Malmio 2011, 209.) Merkin toistettavuus luokin pohjan monille Judith Butlerin (1993, 12–15; 1999, 179) ajatuksista. Butlerin performatiivinen toisto on kehon tuottamista toistamalla, mikä tapahtuu yleensä normatiiveja mukaillen, mutta merkin luonteen mukaisesti se voi myös tapahtua tätä kontekstia vastaan. Esimerkki tästä on puhtaasti lingvistisellä tasolla sanan ’queer’ uudelleenmäärittäminen. Sanaa ’queer’ on käytetty pitkään loukkaavassa merkityksessä, mutta toisin toistamisen kautta se on saanut uusia, positiivisia merkityksiä. (Butler 1997, 14; Selden ym. 2017, 237.) Normatiiveja vastaan asettuva toisin toistaminen ei kuitenkaan ole aivan yksinkertaista, täysin tahdonvaraista, eikä missään nimessä kivutonta (ks. Kekki 2004, 43).

Varsinaisesti identiteettiin liittyviin kysymyksiin on perehdytty erityisesti viime vuosikymmeninä suosiota saaneen *queer-teorian* alalla. Nimestään huolimatta queer-teoria on itseasiassa kattotermi, joka kuvaa useita erilaisia näkökulmia ja lähestymistapoja muun muassa suhteessa identiteettiin, seksuaalisuuteen ja nautintoon. Se ei ole yhtenäinen metodi, ja se on diskurssina hyvin poliittinen. Nämä seikat ovat totta monien muidenkin tutkimussuuntien ja diskurssien kohdalla, mutta queer-teoria on erityisesti keskittynyt kritisoimaan ja paljastamaan yhteiskunnan ja kulttuurin normatiivisia ja moraalisia seksuaalisen ja sukupuolisen ilmaisun vaatimuksia. (Giffney 2020, 29; Selden ym. 2017, 233–234, 238–240.) Queer-teoria on kehittynyt tieteenalana useiden eri sukupuolta ja seksuaalisuutta tutkivien jälkistrukturalististen tutkimusten ja teoreettisten suuntausten pohjalta. Muun muassa postmodernit teoriat ovat vaikuttaneet queer-teoriaan suuresti, osin asettuen sen kanssa myös päällekkäin. Queerissa kirjallisuudessa postmodernit vaikutteet näkyvät erityisesti estetiikan tasolla. (Selden ym. 2017, 233.) *Tiranan sydäntäkin* voitaisiin lukea queerina kirjallisuutena: erityisesti sen identiteettiä pohdiskeleva

sisältö sekä lukuisat queerit henkilöhahmot tukevat tätä näkemystä. Teoksen henkilöhahmoihin kuuluvat esimerkiksi kaksi transnaista ja drag queen, minkä lisäksi teoksen päähenkilö näyttäytyy androgyynisenä ja kieltäytyy kaikenlaisilta määrittelyiltä. *Tiranan sydäimestä* löytyy myös juuri esteettisellä tasolla postmoderneja piirteitä.

Queer-teorian syntyyn ovat vaikuttaneet voimakkaasti myös filosofi Michel Foucault'n ajatukset sekä psykoanalyysi, erityisesti Sigmund Freudin ja Jaques Lacanin teorit (Giffney 2020, 31–32). Monet näkevät myös Judith Butlerin varhaisena queer-teoreetikkona, vaikka hän itse on pitänyt itseään ennemminkin feministinä ja yleisemmin sukupuoliteoreetikkona. Hänen työnsä on kuitenkin samansuuntaista queer-teorian kanssa ja on vaikuttanut sen syntyyn ja kehitykseen. (Butler 1999, vii; Downing 2020, 128; Roden 2016, 30–36; Selden ym. 2017, 235–237.)

## 2.5 Metamodernismi ja liminaalisuus

Vaikka *liminaali* ja *liminaalisuus* ovat ennemminkin kulttuurintutkimuksen käsitteistöä, ne voivat tarjota näkökulmia myös kirjallisuudentutkimukseen. Kirjallisuudentutkimuksessa liminaalisuus seuraa useimmiten antropologiassa, turismitutkimuksessa ja performanssiteoriassa muotoiltua ja tunnettua *liminaalin tilan* käsitettä, joka tarkoittaa eräänlaista välitilaa, kuten siirtymäriitin sisältämää välivaihetta, jossa rituaalin subjekti on siirtymässä kuvainnollisesti tilasta toiseen (Klapcsik 2012, 7–8). Tällaisessa liminaalissa hetkessä, jota voidaan kutsua myös liminaalisuudeksi, hänen ominaisuutensa ja asemansa ovat epäselviä tai olemattomia. Yksilö on siis siirtymän aikana alueella, joka ei muistuta menneisyyttä eikä tulevaa, ja hänet on riisuttu kaikista kulttuurisen ja sosiaalisen elämän määrittelyistä ja asemista. Liminaalia tilaa verrataankin usein kuolemaan sen siirtymäluonteen ja hetkellisen välillisyyden takia. (Selänniemi 1999, 277; Turner 2011, 94–96.)

Jälkistrukturalistisissa teorioissa ja kirjallisuudentutkimuksessa liminaalisuutta voidaan hyödyntää etenkin binaarioppositioiden ja konstruktioiden kritisoinnissa, koska liminaalisuus haastaa ajatuksen lineaarisesta liikkeestä (Klapcsik 2012, 9.) Esimerkiksi *Tiranan sydämen*

tapauksessa hyödynnän liminaalisuutta kyseenalaistaessani lineaarisuuden niin sukupuolen kuin ajankin yhteydessä. Liminaalisuutta voidaan hyödyntää myös esimerkiksi keskustelussa maahanmuuttajuudesta, kolonisaatiosta ja hybridisyydestä, jotka ovatkin keskeisiä teemoja myös *Tiranan sydämessä*. Stuart Hallia (2002, 11) ja Homi K. Bhabhaa (2004, 53–55) mukailen kolonisoitu subjekti on aina ”jossain muualla”, ikään kuin paikaltaan siirtyneenä, jonkinlaisessa kolmannessa tilassa.

*Metamodernismi* vuorostaan on 2000-luvulla esiin noussut kulttuurinen suuntaus. Sitä voitaisiin kuvata eräänlaiseksi kulttuuriseksi tunnerakenteeksi, joka on alkanut hallita sekä globaalia, että länsimaisten yhteiskuntien kulttuurista logiikkaa. Terminä metamodernismi ei ole sinällään uusi, mutta sen historia on hajanainen eikä sitä ole vielä varsinaisesti tutkittu. (van den Akker & Vermeulen 2017, 4–5.) *Tunnerakenne* viittaa eräänlaiseen tunteeseen tai käsitykseen, jota on vaikea varsinaisesti määritellä, mutta jonka kaikki kuitenkin jollain tasolla jakavat. Tämän tunteen kuvauksia voidaan löytää taiteesta, kuten kirjallisuudesta, ja siten myös *Tiranan sydämestä*. (ks. van den Akker & Vermeulen 2017, 7.) Voi olla luontevaa ajatella, että metamodernismi pyrki vastaamaan postmodernismin ongelmiin ja puutteisiin. Joidenkin näkemysten mukaan metamodernismi onkin teoreettinen vallankumous tai manifesti, joka pyrkii humanististen tieteiden uudistamiseen kokonaisuudessaan postmodernismin ja dekonstruktion johdettua ne umpikujaan (vrt. Josephson-Storm 2021, ix, 2–3). Toisten näkemysten mukaan metamodernismi on nimenomaan vain tunnerakenne, joka on syntynyt ja joka reagoi postmodernismiin, eikä niinkään asetu sitä vastaan (ks. Björninen ym. 2021, 18; van den Akker & Vermeulen 2017, 5). Seuraan itse jälkimmäistä määritelmää, koska hyödynnän metamodernismia vain luentatapana sekä kulttuurista tilaa kuvailevana käsitteenä. Joka tapauksessa puheet postmodernismin valtakauden päättymisestä ovat olleet ajankohtaisia jo useamman vuosikymmenen ajan. Historiallisesti metamodernismi voidaankin sijoittaa 2000-luvulle, postmodernismin jälkeen, mutta tämä paikannus tulisi nähdä ennemminkin hitaana siirtymänä, joka liittyy yleisemmin muutoksiin yhteiskunnassa (van den Akker & Vermeulen 2017, 11–12).

Metamodernismille on ominaista dialektinen liikehdintä erilaisten ristiriitojen ja vastakohtien välillä, jotka sijoittuvat etenkin postmodernismiin kuuluviin sekä sitä edeltäviin piirteisiin. Näihin voidaan lukea esimerkiksi sarkasmin ja vilpittömyyden tai dekonstruktion ja konstruktion kaltaiset vastakohtaisuudet. (van den Akker & Vermeulen 2017, 10–11.)



Kirjallisuudentutkimuksessa metamodernismia hyödynnetään etenkin luentatapana. Kuten Valtteri Leinonen (2021, 195–196, 208–209) havainnollistaa, Robin van den Akkerin ja Timotheus Vermeulenin ajatusta metamodernista kulttuurin läpäisevästä heiluriliikkeestä voidaan hyödyntää kirjallisuudentutkimuksessa liikkumalla vuorotellen narratologisen ja kriittisen analyysin välillä, jolloin tarkoituksena on pitää tulkinnan mahdollisuudet mahdollisimman avoimina. *Tiranan sydämen* tapauksessa paikannankin teoksen metamodernisuuden sen näennäisen vastakohtaisiin romanssin ja postmodernin piirteisiin sekä teoksen henkilöhahmojen hämmennykseen ja kapinaan sukupuoli- ja seksuaalinormatiivien kanssa, joita lähestyn edellä mainitulla heiluvalla luentatavalla. Metamoderni luenta ei tarkoita, että käsiteltävän teoksen tulisi olla myös metamoderni (Leinonen 2021, 212). *Tiranan sydäimestä* löytyy kuitenkin edellä mainitusti metamoderneiksi luettavia piirteitä, vaikka en ole sitä genren näkökulmasta varsinaisesti metamoderniksi teokseksi määritellytkään. Mielestäni tämä myös osaltaan tukee ja perustelee tutkielmani metamodernia tulkintakehystä.

### 3 Metamoderni minuuks ja postmoderni romanssi *Tiranan sydämässä*

*Tiranan sydän* kuvaa yksilön matkaa sekä konkreettisesti että kuvainnollisesti, läpi psyyken ja traumaattisten muistojen sekä Euroopan mantereen aina Yhdysvaltoihin ja Suomeen asti. Tämän matkan aikana teoksen päähenkilö Bujar etsii sekä tiedostaen että tiedostamattaan identiteettiään tai laajemmin katsottuna minuuttaan. Olen määritellyt minuuden tutkielmassani yksilön kokonaisvaltaiseksi psyykkiseksi ja ruumiilliseksi kokemukseksi. Metamoderni minuuks viittaa näin ollen siis ristiriitaiseen ja vastakohtien välillä liikkuvaan, nykykulttuurissa vallitsevaan yksilökokemukseen. Tämä ristiriitaisuus tulee *Tiranan sydämässä* esille teoksen kokonaisuuden tasolla sen myyttisessä ja arkkityyppisessä sisällössä sekä postmoderneissa piirteissä, mutta juuri minuuden osalta teoksen henkilöhaamot, erityisesti Bujar, ovat keskeisimmässä osassa kuvaamassa metamodernia kokemusta.

Kuten olen tuonut esille, identiteetti on tärkeä teema *Tiranan sydämässä*. Identiteetin voi nähdä muodostavan reflektiivisen elämäntarinan, jonka yksilö kertoo ulkoisesti ja jota hän rakentaa jatkuvassa prosessissa. Vaikka käytän termiä identiteetti, näkemykseni seuraa ennemminkin identifikaation määritelmää, joka toistaa edellä mainittua ajatusta identiteetin prosessiluonteesta. (Hall 2002, 247–252, Kulkarni 2020, 248; Meretoja 2014, 7.) Identiteetin esittämiseen eli tekemiseen liittyy kuitenkin usein normatiivien luomia, pakotettuja toimintoja, performatiiveja, joiden toistaminen voi johtaa identiteetikriisiin, kun ulkoisesti tuotettu identiteetti ei asetu samaan linjaan yksilön sisäisen käsityksen kanssa. Esimerkiksi Bujar rikkoo ja ylittää lukuisia normatiiveja, mutta tällä ylityksellä ei ole ainoastaan positiivisia seurauksia. (ks. Butler 2004, 3–4, 8; Kekki 2004, 43.)

Kenenkään ei ole pakko olla se ihminen joksi on syntynyt, vaan itsensä voi koota kuin palapelin. Silloin täytyy valmistautua enää siihen, että koska elää niin lukemattomia elämiä, joutuu peittelemään kertomiaan valheita aina uusilla valheilla, ettei joutuisi kohtaamaan kiinnijäämisen aiheuttamaa myrskyä. (TS, 9–10.)

Bujarin valheet ja päämäärätön identifikaatioista toiseen hyppiminen asettuvat tehokkaasti erinäisiä normatiiveja vastaan, mutta samalla kun Bujar pakenee ”kiinnijäämisen aiheuttamaa myrskyä” hän estää psyykkisen matkansa jatkumisen ja lopullisen individuaation saavuttamisen. *Tiranan sydän* tosin tavallaan nostaa esiin myös kysymyksen individuaation itsensä tarpeellisuudesta ja merkityksestä, sillä se on ainakin jungilaisesti ymmärrettynä – kristillisine

symboleineen ja viittauksineen – lähtökohtaisesti länsimäinen konsepti (vrt. Jung 1983, 299–329; Jung 2015, 162–167; Steinvorth 2009, 1, 7–8, 66). Tämä on tosin hyvin pinnallinen näkemys, sillä Jung (1983, 230–236) oli toisaalta hyvin kiinnostunut myös itämaisestä psykologiasta ja esimerkiksi käytti mandalaa psyyken kokonaisuuden symbolina.

Kuten olen tuonut esille, *Tiranan sydämestä* löytyy sekä romanssille tyypillisiä ominaisuuksia, että postmoderneja piirteitä. *Tiranan sydän* on siis tässä mielessä eräänlainen hybridi teksti. Tätä ominaisuutta kuvaan esittelemälläni postmodernin romanssin käsitteellä. *Tiranan sydämen* hybridisyys ulottuu sen tekstin lisäksi myös sen henkilöihämiin, jotka hybrideillä kehoillaan toistavat tätä laajempaa ristiriitaa. Bujarin matka Euroopan läpi on sekä psyykinen että fyysinen, ja sitä määrittää hämmennys juuri erilaisten rajojen ja vastakohtien välillä. Bujar on esimerkiksi hämmentynyt ja kenties huvittunutkin havaitessaan, kuinka tärkeää sukupuolen tarkka määrittely vaikuttaa muiden ihmisten mielestä olevan:

Joskus leikki alkaa niin, että puen ylleni sukupuolettoman asun, kuin hahmottoman viitan, ja lähden ulos, ja sitten ihmiset alkavat olettaa, heitä häiritsee ettei heillä ole asiasta selvyyttä, julkisissa kulkuneuvoissa, ravintoloissa, kahviloissa, kuin puutikki kynnen alla he kysyvät joko toisiltaan tai minulta suoraan: *Oletko mies vai nainen?* (TS, 9.)

Eriyisesti laajasti ymmärrettynä erilaiset kertomukset – myytit, legendat, sadut, valheet, identiteetit, elämäntarinat ja monet muut – ovat keskeinen osa paitsi Bujarin todellisuutta, myös yleisemmin *Tiranan sydämen* tematiikkaa. Näkisinkin, että kertomuksen keskeisyys *Tiranan sydämessä* ja Bujarin elämässä heijastelevat yleisemmin viimeisintä kertomuksellista käännettä niin yhteiskunnassa ja kulttuurissa kuin kirjallisuudessaakin. Kertomuksellisuus on sulautunut etenevissä määrin jokapäiväiseen elämään, uutisiin ja politiikkaan ja herättänyt kysymyksiä fiktiivisyyden määritelmästä sekä kertomuksen vaaroista erityisesti viime vuosien aikana (Mäkelä ym. 2020, 13–18). Tämä ei tietenkään ole uusi ilmiö, mutta etenkin sosiaalisen median ja teknologian kehityksen takia mielestäni varteenotettava huomio nykykulttuurin tilasta. Bujarin hämmennys oman identiteettinsä ja laajemmin minuutensa kanssa mielestäni siis heijastelee metamodernia yksilökokemusta, jossa kertomuksen uusi tulo aiheuttaa kitkaa jatkuvan muutoksen ja fragmentoituneen subjektikäsitteilyn kanssa, mutta joka ei silti hylkää postmodernia konstruktioiden kritiikkiä. (ks. Leinonen 2021, 195–204; Meretoja 2014, 2–7.) Lapsuudessa tutuksi tulleet myytit, kansantarut ja legendat muistuttavat yksinkertaisemmasta ajasta samalla kun Bujar alkaa havahtua häntä ympäröivän yhteiskunnan konstruktio-olenteeseen. Tyypillisesti

perinteitä ja muuttumattomuutta edustavat myytit alkavatkin toimia myös paradoksaalisesti alustana identiteetin dekonstruktiiiviselle uudelleenmäärittelylle (vrt. Kermode 2000, 39). Myyteissä Bujar voi hylätä paitsi häntä ympäröivät normatiivit, myös jopa ihmisyytensä, ja olla esimerkiksi leijona tai kotka – eläimiä, jotka nähdään usein uljaina ja voimakkaina (ks. Frye 2020, 155): ” [...] Agim kysyy, mikä haluaisin olla isona. [...] Mumisen hetken jotakin, en tiedä, ehkä poliisi, saan vastattua, tai ehkä leijona, sanon kun hän ei hetkeen vastaa minulle mitään, ja sitten me molemmat nauramme.” (TS, 36–37.) Tällä tavoin Bujar esimerkiksi asettuu myös maahanmuuttajan marginaalisena nähtyä asemaa vastaan. *Tiranan sydämessä* vallitsee siis eräänlainen kaksijakoisuus sekä hybridisyys. Bujarin kertomuksesta löytyy yhtymäkohtia romanssiin – onhan se täynnä seikkailua ja rakkautta (ks. Frye 1976, 26; Hansson 1998, 12) – mutta Bujar on queer ja hänen kulttuuri-identiteettinsä epävarma. Romanssin konventioihin siis liittyy *Tiranan sydämessä* postmoderni sävy (ks. Elam 1992, 111).

Joka tapauksessa *Tiranan sydän* on paitsi kertomus rajoista ja niiden ylittämisestä sekä yksilön paikasta maailmasta, se on myös ennen kaikkea kertomus halusta tulla nähdyksi ja arvostetuksi omana itsenään. Tämä onkin nykykulttuurin uuden kerronallisuuden, sosiaalisen median ja henkilöbrändäyksen näkökulmasta erityisen ajankohtainen, mutta myös ristiriitainen aihe (ks. Björnin ym. 2021, 26–28; Hyvärinen ym. 2020, 94–95).

Päätin tarttua jokaiseen päivään ja jokaiseen hetkeen kuin ainutlaatuihin tilaisuuksiin, ja toistelin itselleni, että täällä saan joka päivä uuden mahdollisuuden olla uusi ihminen, juuri sellainen kuin olen toivonut olevani, koska uskoin sokeasti siihen, että ennen pitkää, jonakin päivänä kaikki todella kääntyisi paremmaksi, kävisi niin kuin elokuvat ja kirjat elämästä opettavat ja pääsisin valon alle, tulisin nähdyksi – uskoin, että niin olisi pakko jossakin vaiheessa käydä, koska muuta vaihtoehtoa ei ollut, koska minulla ei ollut paikkaa mihin palata, minulla ei ollut kotimaata enää. (TS, 99.)

Seuraavaksi analysoin *Tiranan sydäntä* teorialuvuissa esittelemiäni käsitteiden ja teorioiden avulla. Tarkastelen aluksi *Tiranan sydäimestä* löytyviä myyttejä ja arkkityyppejä sekä romanssin piirteitä, minkä jälkeen siirryn käsittelemään kertomusta, identiteettiä ja minuutta teoksessa useista erilaisista näkökulmista. Metamodernia heilurimaista lukutapaa hyödyntäen tuon analyysiini huomioita limittäin eri aiheista ja hyödynnän eri teorioita hyvin vaihtelevasti.

### 3.1 Myyttien ja arkkityyppien paluu

*Tiranan sydämen* kaltaisen ylijärjätyn nykykirjallisuuden yhteydessä myyttisyys ja arkkityyppisyys ovat aivan oikeutetusti kyseenalaistettavia piirteitä. Uskoisin kuitenkin, että erityisesti metamodernia lähestymistapaa hyödyntäen myyttejä ja arkkityyppejä voidaan tarkastella myös postmodernismin yhteydessä. Väittäisinikin, että *Tiranan sydämessä* myytit ja arkkityypit toimivat tietyssä mielessä vastapainona teoksesta löytyvälle postmodernismin eetokselle, jonka kanssa erityisesti Bujar painiskelee määrittelemättömyydessään. Toisin sanoen ne siis toimivat eräänlaisina postmodernin subjektiviteetin vakauttajina. Kuten Melissa Barchi Panek (2012, 9–10) selittää, myyttien muodostaman symbolisen kertomuksen avulla ihminen voi lähestyä sekä menneisyyttä että kaikkea sitä tuntematonta, joka on piilotettuina syvälle mielen tiedostamattomaan materiaaliin. Tässä mielessä myytit tarjoavat Bujarin muuten hajanaiselle minäkuvulle jotakin mihin kiinnittyä ja palata – jotakin, mikä säästää hänen sisimmässään yhä elävän albanialaisen ”sydämensä” lyöntejä:

Kadunvarsimyyjät kutsuvat isääni herraksi ja minua sydämeksi [...]. (TS, 22.)

Muistin isäni joskus sanoneen, että ihmiselle määrätään syntymässä tietty määrä sydämenlyöntejä – ”Riippuu täysin ihmisestä, miten sydämensä lyönnit haluaa käyttää”, hän jatkoi ja hengitti syvään. ”Jos ihminen kiihtyy, jos rakastuu, jos pillastuu tai pahoittaa mielensä, jos suree tai pelkää liiaksen, jos urheilee määrättömästi tai nauttii alkoholia kohtuuttomasti, jos välittää liikaa muiden sanomisista tai jos ei välitä muista ollenkaan, sydän rasittuu.” (TS, 53–54.)

Myyttien kautta Bujar siis ristiriitaisesti pitää kiinni albanialaisuudestaan, jonka hän on yrittänyt pyyhkiä täysin pois sekä mielestään että elämänsä historiastaan: ”[...] kun me pääsemme Eurooppaan, emme kerro kenellekään että olemme albaaneja, niin me teemme, me emme ole albaaneja enää, ja minä sanoin hyvä on, koska minulle se sopi mainiosti.” (TS, 170.)

*Tiranan sydämessä* myyttien muutoksen voima piilee siis juuri niiden kertomuksellisuudessa. Myytit vuotavat kansantaruihin, jotka kertomusmuotoisina muuttuvat ja elävät aikojen saatossa (ks. Frye 1976, 9): ”[...] ymmärsin, ettei yksityiskohdilla ollut mitään merkitystä, että jokainen kertoi tarinaa haluamallaan tavalla, täysin mielivaltaisesti lisäillen siihen itseään miellyttäviä kohtia.” (TS, 121.) Samalla tavalla Bujarin muistelemat myytit ja legendat saavat hänen mielessään uusia sävyjä ja muuttuvat radikaalistikin. Bujarin muistiin ja uniin putkahtelee silloin tällöin hänen kulloiseenkin elämäntilanteeseensa sopivia myyttejä, mutta vastoin

kirjallisuuskriitikko Frank Kermoden (2000, 39) väitettä myyttien muuttumattomuuden ja absoluuttisuudesta suhteessa fiktion, Bujar ei jätä myytteihin samaistumista muistelemisen tasolle, vaan hän alkaa käyttää myyttejä paradoksaalisesti muutoksen voimana. Myyteistä ja legendoista tulee hänen elämänsä kertomuksia ja niiden hahmoista hänen omia kuviaan. Kun arkitodellisuus käy Bujarille liian raskaaksi, hän käy tunteitaan läpi myyttien avulla, samaistuen niiden hahmoihin ja uudelleenkuvittelemalla niitä. Muokkaamalla myyttejä Bujar myös tavallaan osoittaa normatiivien rakenteellisen heikkouden: toisin toistamalla jopa myytti voidaan kumota ja sitä voidaan käyttää muutoksen voimana sen omaa muuttumattomuuden olettamusta vastaan. (vrt. Butler 1999, 184–185; Silverman 1989, 11–12; Kermoden 2000, 39).

Historian ja myytin yhteys on erityisen näkyvä Balkanin alueen kulttuureissa ja siten myös *Tiranan sydämessä*. Kosovon levottomuuksia Serbian vallan alla tutkinut Julie A. Mertus (1999, 2) esittää, että samoin kuin myytit ja historia, myös totuus on muuttuva ja tuottuu yhteiskunnan muodostamisessa diskursseissa: päivittäin toistuvat taistelut vallasta tuottavat totuuden. Konfliktin kohdalla molemmat osapuolet pyrkivät käyttämään valtaansa vaikuttaakseen tosiasioiden ja myyttien merkitykseen. (vrt. Foucault 1980, 131–133.) Myyttien näkyvyys ja keskeisyys *Tiranan sydämessä* ja sen henkilöhahmojen elämässä on myös mielenkiintoista, kun ajatellaan Albanian itsejulistautumista maailman ensimmäiseksi täysin ateistiseksi valtioksi 1970-luvulla – mikä ei kylläkään johtanut kaikkien uskonnollisten uskomusten katoamiseen. Uskonnonharjoittamisen kieltä kumottiin lopulta vuonna 1990. (Abrahams 2015, 21; Vickers 1995, 196, 214.)

Vaikka kirkkoja ja moskeijoita oli ollut olemassa satoja vuosia, ja vaikka niitä oli pilvin pimein ja jopa vieri vieressä koko Albaniassa ja vaikka ihmiset ovat aina uskoneet johonkin itseään suurempaan, Hoxha päätti sulkea kaikki moskeijat ja kirkot, eikä kukaan sanonut siitä mitään, vaan jokainen totutteli olemaan puhumatta jumalasta [...]. (TS, 75.)

Uskonnon ja ateismin välinen jännite myös toistaa osaltaan *Tiranan sydäimestä* löytyvää arkkityyppien ja postmodernin välistä jännitettä. Jännitteitä luo teoksessa myös Albanian uskonnollinen moninaisuus:

Oma isäni oli muslimi ja äiti kristitty, mutta he eivät juuri koskaan puhuneet minulle uskostaan muuta kuin sanomalla jotakin yleispätevää, kuten että jumala on luonut maailman ja eläimet, ihmisille vapaan tahdon josta maailmaan on syntynyt kaikki paha, tai että jokaisen ihmisen tekemiset ja sanomiset kirjoitetaan jumalan kirjoihin [...] (TS, 75.)

Albanian historia uskonnon kanssa on siis monimutkainen, mutta uskonnonharjoittamisen kielttäminen on toisaalta voinut myös voimistaa nimenomaan albanialaiseen historiaan, legendoihin ja kulttuuriin liittyvien myyttien merkityksellisyyttä ihmisten elämässä. Esimerkiksi islamia ja balkanilaista nationalismia tarkastellut Victor A. Friedman (2016, 182–186) on havainnut, että erityisesti kielellä vaikuttaa olevan uskontoa suurempi merkitys albanialaisuudessa. Havaintoa kielen merkityksestä albanialaiselle identiteetille tukee muun muassa itse maan albaniankielisen nimen kiinteä yhteys myytteihin. Kuten Bujarin isäkin kertoo, albaanit tunnetaan maassaan nimellä *shqipëtar*, kotkanpojat, ja Albania nimellä *Shqipëria*, kotkan maa (TS, 91). Sanojen ’kotka’-alkuperä on kytköksissä nimenomaan myytteihin, sillä nimitysten alkuperästä ei ole todellista varmuutta (ks. Bideleux & Jeffries 2007, 26). Myytit, kansantarut ja legendat ovat siis keskeinen osa Bujarin lapsuutta:

Ollessani pieni isäni tapasi kertoa tarinoita Albaniasta ja Kosovosta, albaaneista jotka selättivät pelkonsa ja katsoivat silmästä silmään legendojen kauhistuttavimpia hirviöitä [...] Ja me kuuntelimme häntä lumoutuneina, sillä tarinat kuhisivat päättömiä tapahtumia ja taianomaisia ilmiöitä niin kuin kaikki eteenpäin kertomisen arvoinen aina tapaa. (TS, 40–41.)

Erityisesti isän kertomus kansallissankari Skanderbegistä sekä vierailu Skanderbegin museoon tekevät suuren vaikutuksen Bujariin. Skanderbeg on keskeinen hahmo ja legenda Albanian historiassa. Kertoman mukaan hän syntyi vuoden 1405 tienoilla ja tunnettiin alun perin nimellä Gjerg Kastrioti. Hän johti ottomaaneja vastaan kapinoivia albanialaisia klaaneja. Ottamaanien saatua Gjergin kiinni hän onnistui vakuuttamaan heidät uskollisuudestaan, otti musliminimen Skander ja yleni ottomaanien alaisuudessa kenraaliksi asti ansaiten nimeensä tittelin ’beg’. Näin nimensä saanut Skanderbeg jätti lopulta ottomaanien armeijan ja palasi kapinallisten albaanien joukkoon, yhdistäen hajallaan olevat klaanit ja johtaen useiden vuosien ajan voittoisasti taistelua ottomaaneja vastaan. Albanialaiset joukot hävisivät kuitenkin lukumäärissä ottomaaneille, ja Skanderbegin kuoltua ottomaanit onnistuivat lopulta valloittamaan Albanian kokonaisuudessaan. Skanderbeg on kuitenkin jäänyt elämään albanialaisten mieliin yhtenäisyyden symbolina ja voimistanut kansallista identiteettiä. (Brisku 2013, 21, 145; Vickers 1995, 7–10.) Bujar näkee Skanderbegissä itsensä: hän on kuten Skanderbeg, eläen valheiden varjoamana yhteiskunnan laitamilla ja rajojen välissä eräänlaisena määrittelemättömänä kuvittelijana.

Vuosien ajan Skanderbeg piileskeli, eli täysin vaiti, pimeässä, koristeellisten palatsien ja mahtavien taisteluareenojen seinustoilla, ja antoi kuolemattomien ajatustensa ja uskonsa muhia kuin hitaasti poreilevassa lihapadassa, hän oli käärme joka vetäytyi koloon

odottamaan saalistaan, kunnes vihdoinkin tarttui miekkaansa kuin merkiksi vuosia kestäneen kuvittelun päättymisestä. (TS, 38.)

Bujarin samaistumista Skanderbegiin voidaan perustella myös sankarimyytin eli sankarin arkkityypin avulla. Sankarimyytti kuvaa yksilön psyykkistä kehitystä, joka valmistaa häntä elämän vaikeuksia varten (Henderson 2015, 112). Samoin kuin Skanderbeg, Bujarkin siis kokee elävänsä ”pimeässä”, odottaen ”saalistaan”, hetkeä, jolloin hänen potentiaalinsa ja ainutlaatuisuutensa pääsisi arvoonsa.

Vaikka isän kertomus kansallissankarista tekeekin suuren vaikutuksen Bujariin, hän innostuu yllättäen eniten Skanderbegin hevosesta.

Isäni mainitsee myös Skanderbegin sankarillisen ja älykkään hevosen, joka taisteli uskollisesti isäntänsä rinnalla ja jonka kerrotaan jaksaneen laukata nopeammin ja pidempään kuin mikään muu hevonen maan päällä. Isäni mukaan hevonen ei Skanderbegin kuoleman jälkeen päästänyt ketään selkäänsä, ja jostain syystä tämä tieto tekee minuun suurimman vaikutuksen. Kenties hevonen näki tulevaisuuteen ja tiesi kantaneensa selässään miestä, jonka veroiseksi ei kukaan yllä, joka ei koskaan kuole. (TS, 25.)

Hevosen motiivi selkenee myöhemmin teoksessa, kun Bujarin ystävä ja sielunkumppani Agim ilmestyy menehdyttyään Bujarille hevosen muodossa. Eläinhahmot ovatkin keskeisiä *Tiranan sydämessä* kuvailluissa myyteissä. Erityisesti kotka on merkityksellinen Albanian kulttuurissa ja historiassa, kuten toin esille maan albaniankielisen nimen yhteydessä. Kaksipäinen kotka on Albanian kansallinen symboli ja löytyy myös maan lipusta. Kotka esiintyykin *Tiranan sydämessä* muun muassa Bujarin isän kertomassa myytissä, joka kuvaa Albanian syntyä:

Kotkalla oli valkoinen pää ja auringonoranssi nokka kuin ruostunut koukku, ja se lensi niin nopeasti, että oli kuin sen siivet olisivat leikanneet osan taivasta, ja sitten se laskeutui rosoiselle kalliolle, oksista ja risuista rakentamalleen pesälle. Kotka pudotti käärmeen pesäänsä ja lensi tiehensä. Poika kiipeili jyrkkää kielekettä pitkin ja näki, miten kotkanpoikanen leikki pesän pohjalla kuolleella käärmeellä. (TS, 91.)

Teoksen lopussa Bujar ja hevosen hahmossa ilmestynyt Agim astuvat myytin alueelle ja syrjäyttävät sen jumalallisuuden: ” [...] pian tulemme vuorenrinteelle ja kiipeämme yhdessä korkealle, rosoiselle kielekkeelle, jolla kotimaani mahtavin kotka on tietävästi nähty monen monta kertaa.” (TS, 268.) Aiemmin kuvatussa Albanian perustamismyytissä yksin vuorea kiivennyt Bujar luisui alas vuorelta: ” [...] katson kuinka hän [...] kaatuu rähmälleen ja alkaa valua vuorta



alas, kuinka hän huutaa törmäillessään rinteellä lojuviin kiviin ja oksiin, kuinka hän vierii koko matkan alas ja kuinka poika lopuksi lyö kallonsa kivenlohkareeseen ja kuolee korkokenkä jassaan [...]”. (TS, 86.) Nyt Bujar valloittaakin samaisen vuoren sielunkumppaninsa Agimin kanssa ja he kiipeävät vuorelle ja tavallaan muodostavat yhdessä uudenlaisen kaksipäisen kotkan.

Seison korkokengissä vuoren selässä ja minulle kasvaa valkoiset siivet, ja [...] alan tuntea uusissa siivissäni pistelyä kuin puutuneissa raajoissa joissa veri alkaa taas kiertää, ja siivet leviävät ympärilleni uljaaksi haarniskaksi kuin en ilman niitä olisi koskaan ollutkaan, kuin ne olisi vihdoin päästetty toteuttamaan tarkoituksensa. (TS, 85.)

Tällöin myytin ja arkkityyppien sekä postmodernin määrittelemättömyyden välinen jännite tavallaan laukeaa: Bujar viimein kohtaa sekä albaanialaisuutensa että Agimin, myytin ja muutoksen. Eläinhahmojen ja niihin liittyvien muodonmuutosten voi nähdä heijastelevan myös Bujarin elämän ja identiteetin todellisia muutoksia: milloin hän on nainen, milloin mies, milloin Euroopassa, milloin Yhdysvalloissa, milloin italialainen, milloin albaani. Erityisesti kaksipäinen kotka sulautuu tähän tematiikkaan: Bujarin kulttuurinen, sukupuolinen ja seksuaalinen ambivalenssi tavallaan tiivistyy kotkan hahmossa.

Jumalallisuuden syrjäyttämiseen liittyen *Tiranan sydämen* ensimmäinen luku, nimeltään ”Jumalan kylkiluu” on myös hyvin mielenkiintoinen, sillä luku käsittelee Bujarin itsetuhoisia ajatuksia ja hänen sukupuoli-identiteettiään. Molemmat aiheumat tavallaan astuvat jumalallisuuden alueelle: itsetuhoisena Bujar ottaa elämänsä omiin käsiinsä eikä anna kohtalon määrittää kuolemansa hetkeä, ja sukupuolinormatiivista kieltäytyessään hän taas ei asetu ”osaksi jatku-moa joka on syntynyt silloin kun meille kerrottiin, miten nainen syntyi miehen kylkiluusta, ei mieheksi vaan miehen rinnalle” (TS, 8), sillä hänet onkin luotu ”jumalan kylkiluusta”. Ajatus ”jumalan kylkiluusta” toistaa ehkä myös kaikilla ihmisillä olevaa, jo raamatullisesta Eedenistä lähtöisin olevaa erityisyyden kaipuuta ja toivetta muuttaa jumalan lailla maailmaa, onhan minuus myös arkkityyppinä tavallaan jumalan henkilöitymä (vrt. Henderson 1991, 112; Jung 1983, 299–300; Jung 2015, 49–50): ”Olin varma, että joku löytäisi minut ja huomaisi kaiken sen potentiaalin, joka minulla on maailmalle antaa. Odotin ja odotin, vuoden, toisen ja kolmannen, että näitä asioita alkaisi tapahtua, että joku näkisi erityisyyteni [...]”. (TS, 11.) Koko elämänsä itsensä näkymättömäksi tunteneella ja ainaista kuulumattomuutta kokeneella Bujarilla tämä kaipuu on ehkä vielä normaalia voimakkaampi. Toisaalta ”jumalan kylkiluu”

viittaa myös sukupuolen ylijärjestyksen, koska se aiemmin mainitusti rikkoo binaarisen sukupuolijärjestelmän oletukset. *Tiranan sydämen* monet henkilöhahmot asettavat androgyyneillä ja transsukupuolisilla kehoillaan ja mielillään myös animan ja animuksen arkkityyppien kaksijakoisuudelle haasteen, koska feminiinisyyttä ja maskuliinisuutta on tavallaan mahdotonta enää paikantaa (vrt. Jung 2015, 135).

Tämä *Tiranan sydämen* uudelleen kuviteltujen myyttien ja hybridien kehojen muodostama postmoderni ironisuus suhteessa arkkityyppihin tulee esille myös teoksen lukuisissa viittauksissa *Madonnaan*, mikä on yksi teoksen mielenkiintoisimmista intertekstuaalisista yhteyksistä. Teoksessa Madonnalla viitataan tietenkin taiteilijanimellä Madonna tunnettuun laulajaan Madonna Louise Ciccone (ks. O'Brien 2018, 22–26): ”[...] nuoret miehet olivat kerääntyneet piiriin jonka keskellä olevasta kasettisoittimesta tulevan, täysille käännetyn musiikin Agim tunnisti. Kappale kantoi nimeä *Like a Prayer* ja sen esitti Madonna, ja pojat lauloivat mukana: *'I think I am falling from the sky.'*” (TS, 74.) Madonnalla voidaan kuitenkin viitata myös neitsytarkkityyppiin, kuten raamatulliseen Neitsyt Marian hahmoon (ks. Clark 2003, 200–201; Waller 2011, vii–viii). *Tiranan sydämässä* useaan otteeseen mainittu *Like a Prayer* -kappale tarkastelee juuri rukous-sanaa ja pyrkii teemallaan yhdistämään seksuaalisuuden ja uskonnon. Madonna halusikin kappaleella rikkoa pyhän ja alhaisen, eli toisin sanoen neitsyen ja huoran, välisen jaon. (ks. O'Brien 2018, 184; 191–193; Panek 2012, 88–92.)

”Niinpä, mitä sellaista Madonnalta puuttuu, jota täytyy jumalalta pyytää? Mitä varten hän rukoilee laulussaan? Mitä vittua se huora rukoilee?” (TS, 75.)

Ei kenenkään Madonnan kaltaisen tarvitse rukoilla, vähiten jumalaa, ja ajattelen, että ehkä hän juuri siksi laulaa jumalasta, siksi että vaikka jumala on sanoissa läsnä, kappaleesta kuuluu hänen poissaolonsa. (TS, 229.)

Madonna pyrki muussakin musiikissaan samaisen neitsyt-huora-dikotomian käsittelemiseen ja purkamiseen (O'Brien 2018, 114–116). Näin ollen artisti-Madonnan ja Neitsyt-Madonnan välisen ristiriidan voi ajatella muodostavan postmodernin ja arkkityypin välille eräänlaisen jännitteen, joka *Tiranan sydämässä* purkautuu konkreettisesti Bujarissa hänen osallistuessaan transsukupuolisena ”Madonnana” laulukilpailuun. Hybridillä kehollaan Bujar siis yhdistää kaksijakoisen Madonnan – ei puhtaasti kumotakseen siihen liittyvät rajat, koska rajoja tarvitaan niiden kyseenalaistamiseen, vaan ennemminkin mahdollistaakseen vapaan liikkuvuuden ja liukuvuuden eri ääripäiden välillä. Tämä kuvaa myös Bujarin sukupuolista identiteettiä, sillä Bujar

kieltäytyy paitsi sukupuolibinaarin kaksijakoisuudesta, myös uuden normalisoivan kategorian muodostamisesta. (ks. Hansson 1998, 89–90.)

Mielenkiintoista on myös se, että New Yorkissa Bujar tapaa suomalaisen Marian, joka opettaa hänelle kaupungin tavat ja toimii eräänlaisena suojelevana äitihahmona. Näin *Tiranan sydän* esittää kaikki mahdolliset Madonnan ja neitsytarkkityypin tulkintatavat. Madonna on siis tavaltaan eräänlainen *mallitarina*, kertomusmuotti, joka sisältyy tiettyyn kulttuuriseen ymmärrykseen ja jota on sen tuttuudessa helppo käyttää – tässä mielessä niin artisti-Madonnan kuin Bujarin uudelleentulkinnat Madonnan mallitarinasta ovat eräänlaisia *vastakertomuksia*, tietoisesti mallitarinaa vastaan asettuvia kertomuksia. (ks. Mäkelä & Silfveberg 2020, 23–38.) Vastaan asettumisen lisäksi Madonnan rakentama artisti-identiteetti toisaalta myös toistaa ikäikäistä Madonnan arkkityyppiä, erityisesti kun otetaan huomioon, että Neitsyt Maria-Madonnakaan ei ole aina ollut neitseellinen – jo keskiajalta löytyy kuvauksia Madonnan paradoksaalisesta seksuaalisuudesta (Solberg 2018, 1–19; Waller 2011, 38).

### 3.2 Romanssin sankari/sankaritar

*Tiranan sydän* löytää ylijäisyyttä myös romanssista. Erityisesti postmoderni romanssi rikkoo hybridin kehon käsitteellä sukupuolen ja sukupuolitettun kehon rajoja (Hansson 1998, 82, 99–100). Lisäksi romanssin piirteet luovat teokseen ironian ja vilpittömyyden välistä jännitettä: Bujar yhtä aikaa sekä on että ei ole tyypillinen romanssin sankari. Hänen traagisessa elämässään on romanssin sankarille sopivaa vaarallisuutta, seikkailua ja taisteluita. Kuitenkin tapa, jolla nämä ominaisuudet näyttäytyvät Bujarin elämäntarinassa, eivät ole aivan romanssille tyypillisiä. Lisäksi hänen tarinallaan ei ole romanssin perinteistä onnellista loppua, joka päättyisi hänen asemansa korottumiseen (ks. Frye 1969, 94–95; 2020, 190).

Northrop Fryen (1976, 101) mukaan romanssin laskeutumisteemat voidaan jakaa niihin, jotka viittaavat syöksymiseen taivaan kaltaisesta korkeammasta tai ylhäisemmästä maailmasta ja niihin, jotka viittaavat laskeutumiseen maan- tai vedenalaiseen, alhaisempaan maailmaan. Mielenkiintoisesti Bujarin ja Agimin kohtalot heijastelevat näitä molempia teemoja.

Traditionaalisten romanssien alussa sankarin sosiaalinen asema usein laskee jyrkästi ja perheet hajoavat (Frye 1976, 104). Näin tapahtuu myös *Tiranan sydämessä*. Bujarin perhe on köyhä, mutta kaikin puolin tavallinen albanialainen perhe.

Muutaman vuoden päästä nainen halusi toisen lapsen, eikä mies edes huomannut, kun nainen päätti, että pojan nimeksi tulee Bujar. *Se on hyvä ja perinteinen albanialainen nimi*, nainen perusteli valintaansa, *sitä paitsi B-kirjain tulee heti A:n jälkeen*. Niin kuului meidän perheemme tarina (TS, 44.)

Tiranan aukiolla, levottomuuksien ja vallankumouksen jälkimainingeissa, nuoret laulavat osuvasti Madonnan kappaleen mukana ”*I think I am falling from the sky*”. Juhlinta loppuu kuitenkin pian, kun maan taloudellinen tilanne ei parane vallanvaihdoksesta huolimatta. Bujarin perhe kohtaa tragedian toisensa jälkeen: Bujarin isä kuolee syöpään, sisko katoaa jäljettömiin ja äiti vaipuu syvään masennukseen. Toivottamana Bujar suostuu Agimin ehdotuksesta karkaamaan hänen kanssaan kotoa, tavoitteena ylittää Adrianmeri ja saapua Italiaan, missä he aloittaisivat yhdessä uuden, paremman elämän. Tämä kuitenkin johtaa vain heidän vajoamiseensa entistä syvemmälle turmioihinsa. Ensinnäkin Agim laskeutuu konkreettisesti vedenalaiseen maailmaan hukkuessaan mereen. Toiseksi erinäiset tapahtumat riistävät Bujarilta sekä tämän perheen että yhteiskunnallisen aseman, tehden hänestä entistäkin onnettomamman, mikä kärjistyy lopulta Agimin kuolemaan. (vrt. Frye 1976, 101.) Bujarista tulee koditon kaikessa mielessä – hänellä ei ole enää kotia eikä kotimaata, ja Agimin menehtyessä Bujar menettää myös viimeisen jäljellä olleen ”kotinsa”: ”Oli ihan sama minne me tulisimme, sillä kaikki paikat, joissa olin hänen kanssaan ollut, olivat olleet koteja”. (TS, 201.)

Fryen (1976, 115, 140) mukaan romanssien alenemisteemoja kuvaaviin kertomuksiin voidaan yhdistää keskeisenä elementtinä myös muodonmuutos, mikä ilmenee esimerkiksi jonkin inhiillisen jähmettymisenä eläimen muotoon. Tämä toistuuakin monissa *Tiranan sydämen* sisältämissä albanialaisissa myyteissä, kansantaruissa ja legendoissa. Ilmestyyppä Agimkin Bujarille teoksen lopussa hevosen hahmossa ”samanlaisena kuin kaikki hevoset isäni tarinoista” (TS, 267). Kuten tyyppillisessä romanssissa, muutoksien ei kuitenkaan tarvitse aiheuttaa täydellistä metamorfoosia, vaan ne usein jäävät eräänlaisen naamion tasolle, erityisesti kun puhutaan sukupuolesta (ks. Frye 1976, 107): ”Olen mies joka ei voi olla nainen mutta joka halutessaan voi näyttää naiselta, se on paras ominaisuuteni, naamioleikki jonka voin aloittaa ja lopettaa silloin kun minulle parhaiten sopii.” (TS, 9.)

Bujarin kehon hybridisyys onkin erityisen mielenkiintoista romanssin yhteydessä, sillä Bujar on sankarin lisäksi myös sankaritar. *Tiranan sydäimestä* voidaan löytää näihin molempiin liittyvää arkkityyppistä tematiikkaa. Romansseissa tyypillisesti esiintyvä hahmo, neitsyt, on keskeinen kuvitteellinen rakenne erityisesti länsimaisessa kulttuurissa, jossa neitsyen arkkityyppi on ollut läsnä taiteessa ja kulttuurissa läpi historian (Clark 2003, 200–201; Waller 2011, vii). Toisaalta myös sankari on hyvin keskeinen arkkityyppi (Henderson 2015, 110). Bujar oppii jo lapsuudessa, että sankarin, eli miehen, rooliin kuuluu tärkeänä kunnian säilyttäminen, eikä tätä velvollisuutta parane vältellä:

”[...] käyttäydy niin kuin Kreshnik Kaqibegu ja hänen sukunsa miehet”, isäni ilmoitti tarinansa lopuksi ja opetuksiksi. ”Sillä on asioita, kuten Kreshnik tiesi, jotka ovat yhtä ihmiselämää suurempia, yhden jos toisenkin miehen veroisia. Kuten suvun kunnia. Ja miehen kasvot ja miehen nimi ja se miten sitä kantaa.” (TS, 49.)

Kuten sankarin, myös neitsyen arkkityyppisestä kuvasta poikkeamisella voi olla kohtalokkaita seurauksia: romanssissa sankarittaren mahdolliset transgressiot johtavat yleensä jonkinlaiseen rangaistukseen, useimmiten suoraan kuolemaan (ks. Braun 2012, 82). Neitsytuhraus onkin usein löydetty elementti sankarillisissa mytologioissa. Neitsyen kohtalon voidaan nähdä toistavan arkkityyppistä kuviota, joka liittyy yksilön animan uhraamiseen. (Te Paske 1982, 131–132.)

Naisena Bujar ei pääsääntöisesti pyrikään kapinaan, vaan itse asiassa toistaa naisen – kuin myös miehenä esiintyessään miehen – normatiivista performatiivista: ”[...] liikun sillä tavalla kuin olen äitini nähnyt liikkuvan, en kävellessäni kosketa kantapäilläni maata enkä sano miehille vastaan, olen voidellut kasvoni meikkivoiteella, sitten puuteroinut ne, siirtynyt silmiäni reunoihin, rajuus- ja kulmakyniin, luomi- ja ripsiväreihin [...]” (TS, 8.) Näinkin tehdessään Bujar tiedostaa samalla tämän normatiivin ahtauden, mikä johtaa hänen animansa uhrikuolemaan, jolloin ”nainen minussa palaa roviolla” (TS, 8). Viimeksi mainittu voi myös viitata jungilaiseen käsitykseen, jonka mukaan animuksen riivaama nainen on jatkuvassa vaarassa menettää naiseutensa, samoin kuin animan riivaama mies miehuutensa, mikä voi tapahtua, jos näitä puolia itsestään ei kykene tunnistamaan ja hyväksymään sisäisessä maailmassaan ja ne vuotavatkin sen ulkopuolelle (ks. Jung 2015, 134–135). Mielenkiintoisesti Bujarin animus ei kuitenkaan kohtaa samanlaista kohtaloa, vaan mies hänen sisällään ”ei suinkaan pala roviolla vaan tulee

mukaan kiertämään kaupunkia” (TS, 8). Tämän voi nähdä myötäilevän edellä mainitun naisen normatiivin ahtauden lisäksi toisaalta miehen normatiivin ahtautta: feminiinisyyden ilmentäminen voi olla miehelle vaarallisempaa kuin maskuliinisuuden ilmentäminen naiselle, joten animuksen uhraaminen animan tavoin ei ole tarpeellista.

### 3.3 Hybridissä kehossa – queer yksilö ja rakkaus

*Tiranan sydämessä* tarkastellaan paljon sukupuoli-identiteettiä ja seksuaalisuutta sekä näihin liittyvää problematiikkaa. Bujar esimerkiksi huomaa, että ihmiset tekevät hänestä olettamuksia pelkästään hänen ulkoisen olemuksensa ja ulkonäkönsä perusteella ja siten tuottavat hänet tuntemiensa kategorioiden kautta.

Leyhytän vaatteitani ja koskettelen pitkiä, vapaana olevia hiuksiani ja asettelen itseäni tuolille ja tavaroitani pulpetille, tunnen miten hajuveteni leviää luokkahuoneessa ja miten ihmiset katsovat minua kuin olisivat liikkumiseni ja ulkomuotoni perusteella perillä siitä, millainen olen ja mihin kategoriaan kuulun. (TS, 102.)

Jo nuoruudessaan Albaniassa Bujar kokee ympäröivän yhteiskunnan sukupuolinnormatiivin ahdistavaksi ja suppeaksi. Hänen paras ystävänsä Agim on transsukupuolinen, joten Agimin huono kohtelu entisestään korostaa Bujarin näkemystä normatiivien ahtaudesta.

Sinä iltana Agimin äiti oli kertonut [...] että pojassa on jotakin pahasti pielessä, sillä tämä luulee ilmeisesti olevansa tyttö, ja Agimin isä oli saman tien tarttunut vyöhönsä kuin nuijaan [...]. *Ei minuun sattunut ollenkaan*, Agim vakuutti minulle, mutta kun hän näytti minulle arpisen selkensä, tiesin hänen valehtelevan, sillä sen iho oli kuin paistetun kanan-koiven pinta. (TS, 71.)

Bujar kokee myös myyttien ja legendojen toistaman näkemyksen maskuliinisuudesta ja miehistä kunniaista itselleen vieraksi. Hän kuitenkin toistaa tuntemiaan performatiiveja vastentah-  
toisesti – osuvasti nimetyssä luvussa ”Miehen elämä” – vaikka ne saavat hänet voimaan pahoin (vrt. Butler 2004, 4, 8.):

Muistan kuvotuksen tunteen kun kouraisin haarojani ohi käveleville tytöille siksi että kaverinikin tekivät niin, sen etten itkenyt vaikka minua itketti koska tiesin ettei miehen sovi itkeä, ja muistan heikotuksen kun vanhempani alkoivat puhua minulle avioliitosta ja su-  
vunjakamisesta. (TS, 95.)

Mielenkiintoisen kontrastin tähän kaikkeen luo Bujarin aika New Yorkissa, jossa hän tapaa drag-artistin nimeltä Sammy, drag-nimeltään Sandy Ho. Drag on eräänlaista esittävää taidetta, jossa drag queenit ja drag kingit ilmentävät usein hyperfeminiinisyyttä tai -maskuliinisuuutta ja leikittelevät sukupuolirooleilla mutta samalla myös purkavat niitä. Sammy siis roolisuorituksellaan tavallaan horjuttaa sukupuolinormatiivia tietoisesti, eräänlaisen parodisen uudelleenmäärittelyn kautta ja siten kyseenalaistaa sukupuolen ”todellisuuden” (ks. Butler 1999, xxiii–xxiv, 174–177; Downing 2020, 126–128). Vaikka myytit ja romanssi ovat lähtökohtaisesti kaukana postmodernista ja performatiivisesta identiteettikäsitteestä, dragin tapaista, normatiiveja ja konventioita liioittelemalla tuotettua kapinaa löytyy myös romanssista: muun muassa *Don Quijote* on kuuluisa esimerkki ritariromaanin itsereflektiivisestä parodiasta, joka heijastelee queeria kapinallista ja karnevalistista energiaa (ks. Downing 2020, 127–128; Hutcheon 2013, 18). *Tiranan sydämen* dragia käsittelevän luvun nimi, ”Sammy ja lohikäärme”, omalta osaltaan vahvistaa tätä epätavallista yhteyttä, ovathan lohikäärmeet romanssien populaaria perussisältöä. Kuten romanssin sankari, joka ritarillisesti kuolee ja jälleensyntyä surmatessaan lohikäärmeen, Bujar siirtyy vaelluksensa viimeiseen osioon Sammyn ryöstettyä hänen kovalla työllään tienäänsä säästöt. (vrt. Frye 2020, 114, 151, 192.) Tähän kaikkeen yhdistyy vielä yksi ulottuvuus lisää, kun Bujarin mieleen muistuu tarina tytöstä, josta tuli poika ja joka – tietenkin – surmaa tarinassa lohikäärmeen.

*Tiranan sydän* tuo esille myös sukupuolimimiikan toisen puolen, joka muistuttaa siitä, että dragin kaltaiset kriittiset strategiat eivät ole yleensä yksilön vapaan tahdon alaisia ja että sukupuolen diskursiivinen ymmärrys ei merkitse, että tätä diskurssia olisi helppoa manipuloida (ks. Kekki 2004, 43; Vicki 2006, 96). Dragin hallitun kapinan positiiviset konnotaatiot katoavat, kun kyseessä ei olekaan teatteriesitys vaan oikea elämä: ” [...] *sinä olet sairas, olet oikeasti sairas*, hän sanoo puhelimesta yhteen hengenvetoon, *nyt tiedän miten sairas sinä olet, myönnä että olet sellainen transu.*” (TS, 118.) *Tiranan sydämessä* transsukupuolisuus vertautuu myös maahanmuuttajuuteen ja siihen liittyvään ulkopuolisuuden sekä keskeneräisyyden tunteeseen. Maahanmuuttajana Bujarin yritykset sulautua yhteiskuntaan epäonnistuvat, ja häntä muistutetaan statuksestaan jatkuvasti. Yliopisto-opintojen sijaan hänelle suositellaan uraa rakennus- tai asiakaspalvelualalla. Tämä sama epäonnisuus heijastuu Bujarin yritykseen ja toiveeseen elää naisena: ”Voin saada ainoastaan kopion heidän elämästään, valokuvan jossa näytän heidän rinnallaan osapuilleen samalta mutten sitä kuitenkaan ole, valheen joka täytyy luoda tyhjästä.” (TS,

15.) Bujarin transsukupuolisuus ei ole kuitenkaan aivan yhtä selvää kuin *Tiranan sydämen* muiden hahmojen. Siinä missä Bujar luovii todellisuutta ennemminkin queerilla määrittelemättömyydellä, Agim sekä Bujarin Suomessa tapaama transsukupuolinen seurustelukumppani Tanja ainakin vaikuttavat tietävänsä mitä haluavat. Ironisesti he molemmat alkavat rakentaa uutta feminiinistä identiteettiään intersubjektiivisesti juuri Bujarin kautta – kenties täten tuomiten vauvannäkönsä jo alkuunsa.

Hän pukee ylleen pikkusiskonsa hihattoman punaisen paidan kuin en olisi huoneessa ja kysyy, voimmeko seuraavaksi leikkiä miestä ja naista. Katson häntä jälleen ihmeissäni ja suostun, nousen ylös ja sanon, että sinä olet ilmeisesti nainen ja minä mies. Niin juuri, hän vastaa ja asettelee käteni alaselälleen ja omat kätensä kaulani ympärille. (TS, 38.)

Erityisesti Tanja alkaa muodostaa identiteettiään tuntemansa yhteyskunnan normatiivien kautta, kenties ylikompensoiden ja liioitellen pyrkimyksissään löytää uutta tasapainoa elämäänsä. (vrt. Kaplan 2020, 362–363, 365).

Asuessamme yhdessä hän tekee kaiken niin kuin albanialainen vaimo, hän valmistaa meille ruoat ja pesee vaatteemme, siivoaa kotimme ja ostaa kaiken tarvitsemamme, eikä hän vaadi mitään kuin läsnäoloa [...]. (TS, 226.)

Tanja rakastaa minua, sen minä tiedän, tunnen sen. [...] hän rakastaa sitä miten täydellinen olen hänelle, kun sanon hänelle *you are beautiful* ennen kuin hän lähtee ovesta, ja kun hän saa vastata minulle siihen sanomalla *no I'm not, you are so handsome* [...]. (TS, 230–231.)

Tällaisella stereotyyppisellä ja liioitellun normatiivisella sukupuolisella ilmaisulla voi olla tietenkin tekemistä myös transsukupuolisten kohtaaman väkivallan ja syrjinnän kanssa, johon ”transsukupuoliseksi” tunnistaminen voi johtaa (Butler 2004, 6):

Hän työntää minut sänkyynsä, hyppää päälleni ja työntää kätensä housuihini, enkä edes ehdi ohjailla hänen käsiään toisaalle, kun hän jo tuntee haarovälini muodot kämmenensä. [...] ”Mitä vittua tämä on?” [...] *Fuck*, mies sanoo ja potkaisee minua kylkeen. *Painu helvettiin* [...]. (TS, 111.)

Bujar pyöritteleekin mielessään varsin queeria mietettä: ”[...] eikö olisi parempi elää niin kuin ei olisi sukupuolta lainkaan. Eikö olisi parempi keskittyä naisena olemisen sijaan siihen, että on ainutlaatuinen?” (TS, 137.)



Transsukupuolisena Tanja on Bujarin tavoin jumissa eräänlaisessa liminaalissa tilassa, jota määrittää ulkopuolisuuden ja keskeneräisyyden tunne. Tanja on kuitenkin sieltä ilmeisen päämäärätöntä Bujaria valmiimpi ja halukkaampi poistumaan, koska tämä tila on hänelle paradoksaalisuudessaan ja epävarmuudessaan täysin kestävä (ks. Kaplan 2020, 366): ”Tanja on tyttö pojan ruumiissa, vaiheessa ja keskeneräinen vielä, matkalla kohti lopullista muotoaan. Ja hän on masentunut sen vuoksi [...]” (TS, 214–215.) Vakaa identiteetti kuitenkin osoittautuu yhtäaikaaisesti sekä Tanjan iloksi että epäonneksi: hän onnistuu lopulta siirtymään välitilastaan historian naisten jatkumoon, mutta valitettavasti lähinnä traagisen loppunsa takia. ”Albanialaisena vaimona” Tanja kohtaa saman kohtalon kuin Bujarin äiti – saman kohtalon, jota myyttien ja romanssien sankarittaret ovat toistaneet vuosisatoja – hän päätyy itsemurhaan (ks. Braun 2012, 82; Duncan 2003, 82). Toisaalta Tanjan loppu toistaa samalla myös tyypillistä queerhahmon narratiivia, joka päättyy myös kuolemaan (ks. Rohy 2018, 171). Bujarin äidin kohtalo ei ole tosin aivan yhtä selkeä: hän riutuu hitaasti masennuksessaan, eikä varsinaisesti yritä itsemurhaa, ehkä osin kristinuskonsa, ehkä osin kulttuurin tai suvun paineen takia. Joka tapauksessa hänen lopullinen tavoitteensa on yhtä lailla selvä: ”Äitini oli antanut periksi – minun, Anan, koko elämän suhteen. [...] Luulin, että hän yksinkertaisesti halusi kuolla, sillä hän varmasti tiesi, että niin kävisi, me kuolisimme nälkään mikäli emme pian tekisi jotakin.” (TS, 73–74.)

Toisin kuin liminaalista tilastaan paennut Tanja, Bujar ei poistu samaisesta epämääräisyyden ulottuvuudesta vielä vähään aikaan. Tämä liminaali epämääräisyys ei kuitenkaan pelkästään viittaa Bujarin problemaattiseen individuaatioon, vaan performatiivisuuden näkökulmasta se tekee hänestä myös eräänlaisen antikategorisen kapinallisen tai pioneerin. Viitatakseni aiemmin esille tuomaani ajatukseen ”jumalan kylkiluusta”, Bujar ei ainoastaan kieltäydy naisen ja miehen binaarisesta ja eriarvoisesta asetelmasta, vaan luomisesta itsessään – kuten luomismyytissä nainen on osa miestä, ”jumalan kylkiluusta” luotu ihminen olisi tavallaan osa jumalaa tai jumala itsessään, ei jumalan luoma. Tämä heijastelee mielenkiintoisesti queer-teorian teesiä – queer tarkoittaa eroa itsessään. Se kieltäytyy identiteetin määrittelemisestä ja voi ainoastaan häiritä sen vakautta. (ks. Nevelde 1998, 73.) Jumalan kylkiluusta luotuna Bujar on siis eräänlainen quergusuuden äärimmäinen prototyyppi ja hybridi keho: häntä ei voida performatiivisessa mielessä todella ”luoda” tai sovittaa mihinkään normatiiviin, vaan hän luo itse oman paikkansa, eräänlaisen kategorisen tyhjiön. (vrt. Hansson 1998, 99.)

*Tiranan sydän* on myös osaltaan rakkaustarina. Bujarin sukupuoli määrittelemättömyys toistuu myös hänen seurustelusuhteissaan ja seksuaalisuudessaan. Bujarin seksuaalisen poikkeavuuden transgressio ja perversio suhteessa vallitsevaan seksuaalinormatiiviin eskaloituvat raiskauksessa, jonka uhriksi hän joutuu. Tämä tietoisesti vahingoittava ja pahantahtoinen perversio heijastelee sekä ympäröivän yhteiskunnan että Bujarin itsensä tuntemuksia hänen omaa transgressiotaan kohtaan. Bujar myös tavallaan pakotetaan symbolisen väkivaltaisesti ottamaan vastaan se passiivinen ja feminiininen asema, johon homomiehet usein tuottuvat (ks. Kuzniar 2020, 57–58). Kaiken tämän luoman hämmennyksen Bujar sanoittaa Agimille kohdistamaansa kysymykseen: ”’Oletko...’ aloitin. ’Peder?’ sain työnnettyä suustani [...] ’Ei minua haittaa, jos olet’, jatkoin. ’Mutta minä en ole. Tiedäthän sen? Vaikka teemmekin niin iltaisin?’” (TS, 190.) Tiedustellessaan Agimin seksuaalista suuntautumista Bujar heijastaa kysymykseen omat epävarmuutensa. Bujar kieltäytyy perversionsa nimeämisestä ja on helpottunut, kun Agim vastaa ”eihän tyttö voi olla *peder*” ja palauttaa näin seksuaalinormatiivin tasapainon. Agim kuitenkin edelleen horjuttaa vuorostaan sukupuolinormatiivia transsukupuolisuudellaan, joten tämä saavutettu tasapaino on loppujen lopuksi aivan yhtä keinotekoinen kuin normatiivit itsessään (ks. Butler 2004, 42–43).

Bujarin ja Agimin rakkaus on siten ilmeisen määrittelemätöntä ja kaikenlaiset kategoriat ylittävää.

Oli vain yksi asia, jota ilman emme voineet olla. En kaivannut elämääni mitään muuta kuin hänet, ja minä tiesin ettei hänkään kaivannut elämäänsä ketään muuta kuin minut. (TS, 162.)

Työnnettyämme veneen veteen ja noustuamme sen kyytiin minusta tuntui että rakastan häntä niin paljon kuin toista ihmistä voi, koko sydämeni viiltävällä kivulla, jokaisella ajatukseni voimalla. (TS, 200.)

Bujarin ja Agimin rakkaus vaikuttaa ylittävän sukupuolen ja seksuaalisuuden rajat: queerisyydessään se tavallaan ylittää jopa sekä imaginaarisen että symbolisen järjestyksen, eikä Bujar siten oikein kykene kuvailemaan seksuaalista suuntautumistaan (vrt. Kuzniar 2020, 65–66).

En tiedä olenko homo vai hetero, minun tekisi mieli sanoa, haluaisin kertoa, etten ole koskaan ajatellut pitäväni miehistä pitävistä miehistä, ainoastaan naisista pitävistä miehistä jotka eivät kuitenkaan voi pitää minusta, mutta olen ollut silti naistenkin kanssa, ja haluaisin kertoa, että minun on mahdotonta kiihottua, mutta olen silti harrastanut seksiä

sekä miesten että naisten kanssa silloin kun elämässäni olleet miehet ja naiset ovat sitä minulta halunneet. (TS, 215.)

Bujarin ja Agimin syvän yhteyden takia Agimin menetys on Bujarille erityisen traumaattista, puhumattakaan Agimiin kuolemaan johtaneiden tapahtumien aiheuttamasta syyllisyydestä. Niinpä Agimin menehdyttyä Bujar ei kykene rakastamaan tai kokemaan seksuaalista nautintoa tai halua: suhteet toisiin ovat Bujarille vain tottumuskysymys. Agimin menettäminen kuitenkin laittaa liikkeelle merkityksellisen tapahtumasarjan Bujarin elämässä, hänen romanssinkaltaisen seikkailunsa, joka johtaa lopulta individuaation mahdollisuuteen.

### 3.4 Kotkan pojat ja maailma – kulttuurisia kohtaamisia

Kulttuuri-identiteetti ja maahanmuuttajuus ovat yleisemmän identiteettipuheen rinnalla keskeisiä aiheita *Tiranan sydämessä*. Teoksen itsensä identiteetti alkaa hahmottua jo sen otsikossa, jonka voidaan ajatella viittaavaan paitsi puhtaasti Tiranaan kaupunkina ja paikkana, myös koko teoksen ja sen päähenkilön Bujarin oletettuun ytimeen eli ”sydämeen”. Tällaisesta kiinteästä ytimeestä muistuttavat myytit toimivatkin Bujarille konkreettisenä voimavarana, jotka palauttavat hänet yksinkertaisempaan maailmaan ja aikaan: ”Matkalla kotiin mietin miten tappaisin itseni varmimmin, mutta ennen kuin ehdin alkaa luetella erilaisia kuolintapoja päässäni, alan jostain syystä muistella isääni, vuosien takaista hetkeä, kun tunsin kuuluvani johonkin.” (TS, 90.) Vastoin lapsuuden yksinkertaista maailmaa, postmodernin subjektiivisuuden ja hybridin identiteetin pirstoman aikuisen Bujarin minäkuva on hajanainen, eikä hän koe kuuluvansa enää minnekään (vrt. Panek 2012, 65, 75–77). Myytit, kulttuuri ja identiteetti eivät esiinny *Tiranan sydämessä* tai Bujarin elämässä tietenkään aivan näin yksinkertaisina. Bujar huomaa paitsi kulttuurisia, myös uskontoon liittyviä ja kielellisiä eroja jopa oman perheensä sekä Kosovossa asuvan isän puolen suvun välillä.

Kosovossa puhuttu albania oli tyystin toista kuin omamme, lapsekasta ja epävarman kuuloista. Ihmiset käyttivät vieraita sanoja ja nimittivät lautasta *taniriksi* eikä *pjatäksi*, juomalasi oli *bartak* eikä *gotë*. Kaikki olivat hyvin uskonnollisia ja puhuivat jatkuvasti jumalasta, ja he katsoivat meitä kuin muukalaisia, erityisesti äitiäni joka ei pukeutunut kuin musliminaiset, kuin he olisivat olleet isäni todellisia perheenjäseniä emmekä suinkaan me [...]. (TS, 60.)

Yksi samuuden ja eron toistuvista rajalinjoista ja jännitteistä *Tiranan sydämässä* muodostuu albanialaisen ja länsimaisen kulttuurin välille. Nämä kaksi puolta törmäävät teoksessa ehkä konkreettisimmin nuorten soittaessa Madonnan kappaletta Albanian demokraattisen vallankumouksen juhlallisuuksissa, etenkin kun otetaan huomioon, että länsimainen, ”rappiollinen” musiikki oli kiellettyä Enver Hoxhan hallinnon aikana (ks. Abrahams 2015, xi, 25). Albanian rajat ovat monien miehitysten ja valloittajien takia eläneet ja muuttuneet paljon historian saatossa. Yksi näistä miehityksistä tapahtui myös Italian toimesta Mussolinin aikaan (Vickers 1995, 136–140). Bujarin ja Agimin suhde Italiaan onkin mutkikas: Italia edustaa heille länsimaisuutta ja pakotietä Albanian toivottomuudesta, mutta ylimieliset italiaisturistit aiheuttavat heissä ristiriitaisia tunteita. Albania onkin jossain mielessä eräänlainen itä-länsi-asetelmaa purkava kulttuurialue, jossa sekoittuvat länsimainen kulttuuri ja albanialaiset perinteet. Tämä on mielenkiintoista erityisesti siksi, että Albania on historiansa aikana ollut konkreettisesti eritäytyneenä muusta Euroopasta. (Abrahams 2015, 10; Vickers 1995, 201–203.)

Bujarin toiseuden kokemus alkaa siis oikeastaan jo Albaniassa, jonka hän kokee olevan jossakin tuntemamme maailman ulkopuolella, aikaan pysähtyneenä kuin jonkinlaisessa liminaalissa tilassa (vrt. Bhabha 2004, 53–55; Hall 2002, 11).

Elimme siellä minne aika ei ulottunut, merkityksettömällä maa-alueella jonne järkipuhe ei kantautunut, oli kuin kukaan ei olisi vaivautunut kertomaan meille ennen kuin vasta nyt, millaiset olosuhteet meitä ympäröivät, ja se taas tuntui siltä kuin meillä ei olisi ollut mitään väliä. (TS, 69–70.)

Tyypillisesti kansallisista kulttuureista puhuttaessa ne liitetään johonkin konkreettiseen paikkaan, kansallisvaltioon. Tässä mielessä diasporassa elävät Kosovon albaanit konkreettisesti rikovat kulttuurin ja paikan vastaavuuden illuusion. (vrt. Hall 2003, 98–99, 121–123.) Vierailu Kosovossa toimiikin eräänlaisen alkusysäyksenä Bujarin alkavalle identiteetikriisille, joka jättää hänet pohtimaan omaa identiteettiään albaanina. Myöhemmin Bujar kuulee sattumalta albaniaa New Yorkin kaduilla, mutta se kuulostaa hänelle ainakin yhtä vieraalta kuin Kosovon albaanien puhe aiemmin.

[...] miten etäiseltä ja vieraalta oma äidinkieleni kuulostaakaan, kuin siihen olisi sekoitettu toisen kielen äänenpainot ja tahti, jollakin tavalla siltä kuin sillä ei voisi enää käydä keskustelua siitä maailmasta, josta se sai alkunsa. (TS, 126.)

Paikkaa koskevia käsityksiä tutkineen Doreen Massey (2003, 78–79) mukaan metropolit ovat otollisia paikkoja kulttuuriselle sekoittumiselle, koska suurkaupungeissa ihmiset eri kansallisuuksista ja yhteiskuntaluokista joutuvat pakosta toistensa kanssa tekemisiin sekä sellaisten ihmisten ympäröimiksi, joita he eivät henkilökohtaisesti tunne. Paitsi eri kulttuureihin kuuluvat ihmiset, myös köyhät ja rikkaat, kodittomat ja hyväosaiset elävät suurkaupungin sykkeessä rinnakkain.

[...] ihminen on koditon joka laskee housunsa nilkkoihin ja ulostaa keskellä Times Squaren valojen ikuista päivää, ihminen on ihminen joka ohittaa Times Squarella ulostavan kodittoman tätä edes vilkaisematta, se joka huutaa kodittomalle ja se joka hakee kodittoman pois ja se joka siivoaa kodittoman ulosteen, ja ihminen on kiireinen eikä hänellä ole aikaa toiselle. (TS, 122.)

Jopi Nyman (2011, 239–242) vuorostaan esittääkin, että tällaisiin hybrideihin kulttuureihin ja identiteetteihin voidaan paikantaa eräänlainen rajatila, joka luo uudenlaista kulttuuria, missä esimerkiksi yhdistellään erilaisia traditiota ja rikotaan kulttuurien välisiä rajoja. *Tiranan sydämessä* suurkaupunki ei kuitenkaan kuvaile vain hybridiä identiteettiä tai kulttuuria, vaan hybridisyys soluttautuu jopa inhimilliseen olemukseen, jolloin ”ihminen on pyöröovi ja leveä ajotie, ihminen on alle dollarin lounas ja hän kuulostaa jarruttavalta metrolta” (TS, 122).

Ulkonäkö ja ”rumuus” ovat myös toistuvia motiiveja *Tiranan sydämessä*. Länsimaiset kauneusihanteet ulottuvat Bujarin elämään jo Albaniassa:

Halusin olla niin kuin televisiossa näkemäni ihmiset, näyttää samalta kuin lännessä näyttettiin, puhdas iho ja siistit vaatteet, joissa ei ole nukkaa eikä kulumisen jälkiä. Halusin näyttää elokuvatähdeltä, halusin ihon jossa ei ole ainuttakaan juonnetta, ei yhtäkään murheen tai auringon viiltämää ryppyä. (TS, 96.)

Bujar kysyykin: ”Mitä tekisit, jos olisit minä? Jos näyttäisit tältä? Näin kauhealta?” (TS, 90). Berliinissä kirjoituskurssilla Bujar alkaakin kirjoittaa tarinaa ”rumiluksesta”, joka alkaa perinteisten satujen mukaisesti: ”*Olipa kerran ruma...*” (TS, 106.) Mielenkiintoisesti muut kurssilaiset, jotka oletettavasti kuuluvat saksalaiseen enemmistöön, kirjoittavat vain irrallisia mietteitä ja muistelmia, joita värittävät kliseiset aforismit ja yleislaatuiset mietelmät. Vastakohtaisesti vähemmistöön kuuluva Bujar kirjoittaa kokonaisen tarinan itsestään: ”Minun kirjoittamani teksti on sen sijaan tarina [...] Sen päähenkilö on minä itse, sanon, rumilus, joka koko elämänsä ajan pakeni hirvittävää rumuuttaan vain löytääkseen kammottavan itsensä yhä uudelleen ja

uudelleen.” (TS, 106.) Tällä tavoin Bujar tavallaan kapinoi todellisessa maailmassa kokeemaansa sivuhenkilöyttä vastaan:

[...] miltä tuntuu olla minä, että se tuntuu kaikelta ja ei miltään, katkenneelta kaulalta ja hartioilta joita kivenkovat lihakset jäykistävät, sydämen tykytykseltä kun laskee vasemman korvansa tyynyyn, siltä kuin omaa sykettä ei edes löytäisi, siltä kuin olisi sivuhenkilö omassa tarinassaan, kuin kävisi jatkuvaa taistelua itsensä kanssa aina kun pitää siirtyä paikasta toiseen ja puhua ihmisten kanssa. (TS, 88.)

Vaikka Bujarin kirjoittama tarina ”rumiluksesta” on häntä itseään halventava – kenties heijastellen tapaa, jolla ympäröivä yhteiskunta tuottaa hänet – se on kokonainen kertomus, ei yksittäinen lainaus tai sana, joka tiivistäisi hänen koko olemuksensa. Mielenkiintoisen vastakohtan Bujarin rumuuden kokemukselle tarjoaa yllättäen täydellisen kauniilta näyttäviä ihmisiä pursuavien mainosten ja televisio-ohjelmien täyttämä New York, jossa Bujar ironisesti löytää itsensä ensimmäistä kertaa enemmistön tai kolonisoijan roolista: ”Kulmakioskien myyjät pakkaavat ostokseni pussiin mutta eivät tee samaa ihmisille jotka näyttävät samanlaisilta kuin he [...]”. (TS, 127.)

### 3.5 Identiteetti kertomuksena ja tarinatalouden tuotteena

Identiteetin ymmärtäminen tarinana ja kertomuksena on aina olemassa ollut, mutta jossain mielessä erityisesti viime vuosina yleistynyt tapa hahmottaa itseä ja muita (Hyvärinen ym. 2020, 89–100). *Tiranan sydämessä* elämä vertautuukin usein kertomukseen ja elämäntarinan muodostaminen tarinan kirjoittamiseen:

Näen, että mies pitää kovasti minusta ja tarinasta, jonka olin elämästäni kirjoittanut – ja siitä, mitä olen itsestäni kertonut, hän pitää vielä enemmän, koska hän katsoo minua silmiin niin intensiivisesti, että hetkittäin tuntuu kuin hän näkisi suoraan lävitseni eikä uskoisi sanaakaan. (TS, 109–110.)

Sitten kerron heille koko tarinan, niin kuin mielikuvitukseni alkaa menneisyyttäni piirtää [...]. (TS, 245.)

Bujarin identiteetikertomuksen muodostaminen lähtee liikkeelle myyteistä ja albanialaisesta kertomusperinteestä: Bujar havaitsee, että kertomuksissa tärkeintä eivät vaikutakaan olevan yksityiskohdat vaan kertomuksen perusrakenne, sen pohja ja sanoma: ” [...] ymmärsin, ettei

yksityiskohdilla ollut mitään merkitystä, että jokainen kertoi tarinaa haluamallaan tavalla, täysin mielivaltaisesti lisäillen siihen itseään miellyttäviä kohtia. Kertojille tärkeintä oli tarinan luusto, uljas sanoma ihmisyydestä [...]”. (TS, 121.) Bujar hyödyntää tätä havaintoa myöhemmin erityisesti laulukilpailussa, johon hän osallistuu. Kilpailussa hän nimittäin huomaa, ettei tuomareita oikeasti kiinnosta hänen elämänsä yksityiskohdat, vaan hänen kertomuksensa mielenkiintoisuus eli markkina-arvo. Samuli Björninen kumppaneineen (2021, 27–28, 32) esittävät *Kertomus postmodernismin jälkeen* -teoksessa, että kertomuksen käyttö on viime vuosina leviinyt taiteen kontekstin yli niin politiikkaan kuin markkinointiinkin. Samalla yksilöllisestä kertomuksesta on tullut yhä etenevässä määrin totuusarvon hallitsija, jonka mukaansatempaavuus ja kokemustieto ovat ylittäneet todenmukaisuuden. Kertomuksista on tietystä mielessä tullut tuotteita ja tarinankerronnasta valuuttaa. Voidaan puhua *tarinataloudesta*, jonka markkinoilla myös tarinamuotoisesta identiteetistä on tullut yksi tuotteista (Björninen ym. 2021, 32; Hyvärinen ym. 2020, 90). Tämä ei ole tietenkään täysin uusi ilmiö, tekeehän jopa Bujarin isä tavallaan naimakaupat tarinallaan: ”Vakuutettuaan naisen isän tarinallaan, jossa maanviljelijän pojasta tuli kauppatieteiden kandidaatti, mies ja nainen olivat kiinni toisissaan kuin erinapaiset magneetit, ja mies vei naisen vihille.” (TS, 44.) Identiteetistä tai elämäntarinasta on joka tapauksessa tullut yhä enenevässä määrin kapitalistista pääomaa.

New Yorkissa elämäntarinoita markkinoidaan muun muassa mainoksissa ja televisiossa: ”Aina silloin tällöin kaupunki antaa tulokkaalle pikkusormensa, ja tämän unelmien toteutumisesta kerrotaan näyttävästi päivälehdissä ja television keskusteluohjelmissa [...]” (TS, 130.) Kuuluisuuksien ja muiden täydellisiltä vaikuttavien ihmisten myymän amerikkalaisen unelman alta paljastuva karu todellisuus valkenee Bujarille hänen havainnoissaan suurkaupungin ympäristöä, jonka kulutusyhteiskunnassa identiteetti toimii puhtaasti subjektin kaupallistajana ja markkinoijana (ks. Kuzniar 2020, 62). *Tiranan sydämessä* identiteetistä tulee hyvin konkreettisella tavalla tarinatalouden tuote, kun Bujar osallistuu aiemmin mainitsemaani laulukilpailuun, jossa vetävällä ja tunteita herättävällä elämäntarinalla vaikuttaa olevan enemmän arvoa kuin laulutaidolla:

Tuottaja ohjaa minut sivummalle. Katson häntä vihaisesti silmiin ja hän sanoo, etteivät he voi ottaa minua mukaan kilpailuun, koska en ole tarpeeksi kiinnostava, koska he etsivät ohjelmaan jotakin muuta ja koska en myöskään laulanut riittävän hyvin. [...] *I’m a trans woman*, sanon [...] *Really?* hän kysyy ja kävelee takaisin luokseni. *That’s amazing*. (TS, 235.)

[...] olen niin onnellinen siitä, että päätit osallistua ohjelmaan, koska sinun kaltaisiasi varten tällainen ohjelma on olemassa, nainen lisää ja nyt minun melkein tekee mieli lohduttaa häntä, sinä olet todella ainutlaatuinen ihminen, juuri sinunlaisiasi maailma tarvitsee. Niin kaunista, hän sanoo, rakastuin siihen miten lauloit, lupaathan aina olla oma itsesi, sinua me olemme etsineet, hän sanoo, pysy aina tuollaisena. (TS, 244.)

Tuottajan kommentteista tekee erityisen ironisia se, että Bujar nimenomaan ei ole laulukilpailussa omana itsenään. Itse asiassa Bujar on varastanut transsukupuolisen – ja laulukilpailuun osallistumisesta oikeasti haaveilevan – seurustelukumppaninsa Tanjan henkilöllisyyden: ”’Jaa tarinasi’, mainos kääkee, se tulee televisiosta usein, ja minä ehdotan hänelle osallistumista aina mainoksen näkyessä kuin kiusatakseni häntä, nähdäkseni hänet paljaana kysymykseni äärellä [...]’” (TS, 227.)

Konsumerismissä kulttuurissa, sosiaalisen median aikakaudella, kaikki identiteetit on jollain tasolla hankittu jäljittelemällä: identiteetin tarkoitus on puhtaasti kaupallista ja markkinoida subjektia, jolloin kertomusten totuusarvolla ei ole merkitystä. Toisaalta kun kertomus itsessään nähdään todellisuutta muokkaavana ja määrittelevänä välineenä, totuusarvon merkitys muuttuu niin että yksilön kokemukset saavat enemmän arvoa. (Björninen ym. 2021, 27, 32). Joka tapauksessa Bujarin identiteettivarkaus on eräänlaista äärimmäistä jäljittelyä. Bujarille tämän jäljittelyn seuraukset ovat konkreettiset ja kovat: Bujar päätyy jättämään Tanjan, koska ymmärtää, että hänen valheensa tulee ennen pitkää ilmi. Hän alkaa kohdella Tanjaa huonosti päästäkseen eroon suhteesta. Tämä kuitenkin johtaa Tanjan itsemurhaan, sillä tämä uskoo, että Bujar on löytänyt itselleen uuden kumppanin, jonkun häntä paremman. Tanjan virheellinen johtopäätös heijastelee samalla tarinatalouden karuutta: yksilö voidaan korvata toisella silmänräpäyksessä. Elämäntarinoiden tuotteistetussa maailmassa yksilö voi huomata, että oma arvo ei olekaan perustunut varsinaiseen erityisyyteen, vaan tälle erityisyydelle annettuun markkina-arvoon – ja poikkeuksellinen tarina tuottaa enemmän kuin tavanomainen, riippumatta tämän tarinan todenperäisyydestä, kuten Bujar tulee huomaamaan (ks. Nurminen & Kuusela 2020, 194; Hämäläinen & Itkonen 2020, 211–212):

*Nimeni on Ariana, aloitan, olen 33-vuotias ja tulen Bosniasta. Yritin tappaa itseni hyp-päämällä pakettiauton eteen muutamia kuukausia sitten Roomassa, mutta nyt minusta tuntuu paljon paremmalta jo, vyöryy suustani – huomaan pelkääväni, etten erotu riittävästi joukosta. Mies kääntää katseensa minuun, kaikki kääntävät katseensa minuun ja äkkiä minusta tuntuu että minun tarinani on kiinnostavin, tuorein, minun kurjuuteni ja epätoivoni jotain, mistä todella ammentaa. (TS, 105.)*



Tarinatalouden ja identiteettimarkkinoiden eräänlaisena sivutuotteena on myös tapa kuvailla omaa elämää ei vain tarinana, vaan näyttämönä, jossa yksilö itse toimii ohjaajana, käsikirjoittajana ja tietenkin päähenkilönä (Björminen ym. 2021, 27–28). Bujarin tapa luoda, ottaa ja esittää useita eri ”rooleja” on tällaista elämän näytelmää sen kaikkein konkreettisimmassa mielessä.

”Olen ollut näyttelijänä Euroopassa” [...] ”Monessakin elokuvassa, mutta ne ovat olleet pieniä tuotantoja, Euroopassa tehdään asioita niin paljon pienemmässä mittakaavassa”, jatkan ja katson hänen kasvojaan, ja hänen silmänsä ovat auki ja mutrulle ojentuneet huulet leviävät kahvimukin reunalle kuin kidukset. ”Millaisissa rooleissa olet näytellyt”, hän kysyy laskiessaan kupin pöydälle ja pyyhkäisee ranteella ylähuultaan. Sanon näytelleeni yhdessä espanjalaisessa elokuvassa miestä, joka haluaa olla nainen, ja yksi italialainen elokuva taas kertoi elämästä epäonnistuneen itsemurhan jälkeen. ”Really”, hän sanoo ja minä työnnän lusikan suuhuni. *Yes*, sanon, minulla on kyky näytellä mitä tahansa roolia, *saat vielä nähdä*, jatkan ja hymyilen voitontahtoisesti. *Ei ole olemassa ketään kaltaistani*, lisään ja katoan keittiöön. (TS, 125.)

Alati muuttuvaa identiteettikertomustaan rakentaessaan Bujar on tarinankertoja myös perinteisemmässä mielessä. Esimerkiksi kirjoituskurssilla Berliinissä Bujar kirjoittaa elämästään kuvitteellisen tarinan. Tämä luo mielenkiintoisen vastakkainasettelun Bujarin ja Agimin välille. Bujarilla on kyky luoda kertomuksia, mutta hän ei halua tai pysty vastaanottamaan identiteettiä. Agim taas on suhteellisen varma identiteetistään ja kaipaa tällaista kokonaista ”tarinaa” itseltään. Hän on muutoin älykäs ja lahjakas, mutta hänellä ei ole Bujarin tarinankerronnan lahjaa. Lopulta Bujar päätyykin tavallaan kertomaan Agimille tämän kaipaaman tarinan: ”’Kerro minulle tarina minusta’, hevonen pyytää turpa seinää vasten ja nousee hitaasti pystyyn [...] Nouse ja alan kertoa hevoselle tarinaa hevosesta, ja hevonen kuuntelee sitä vieressäni kuin ikimuistoisinta kertomusta, nyökyttelee ja kannustaa ja voivottelee ja iloitsee kohtalotovereidensa tahdissa [...]’” (TS, 267–268.)

### 3.6 Lineaarisuudesta kehämäisyyteen – liminaali tila ja muistot

Frank Kermode (2000) esittää teoksessaan *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, että myytit ovat vääjäämättä yhteydessä alkuun ja loppuun: niissä usein esitetään apokalyptisia ennustuksia tai selitetään maailman syntyä. Tähän ajallisuuteen voidaan yhdistää

ajatus liminaalista tilasta, joka kuvaa eräänlaista määrittelemätöntä siirtymän tilaa. Liminaalin määritelmän kaltaisiksi siirtymän tiloiksi voitaisiin kuvailla erilaisia vuosisadan lopun hetkiä, joilla ovat omat, muusta ajasta eroavat ominaisuutensa, tunnetuimpina näistä viimeisimpinä 1800-luvun lopun *fin de siècle* ja 1900-luvun lopun *millennium*. Voidaankin puhua eräänlaisista siirtymämyyteistä. (ks. Bhabha 2004, 1–2; Kermode 2000, 12.) Tällainen aikaan liittyvä liminaalisuus on Sandor Klapcsikin (2012, 9, 14) mukaan ominaista erityisesti jälkistrukturalismille ja postmodernismille, jotka pyrkivät kyseenalaistamaan ja paljastamaan lineaarisuuden, dualismin ja binaarioppositioiden vahingollista luonnetta sekä kannustavat siten paikantamaan kaksoisrakenteiden sijaan ennemmin ajan ja tilan moninaisuutta.

*Tiranan sydänkin* sijoittuu yhden millenniumin loppuun ja uuden alkuun. Tätä ei tosin teoksen maailmassa noteerata mitenkään erityisesti, vaan tapahtumat soljuvat eteenpäin vuosituhannenvaihdoksesta huolimatta. Tämän historiallisen hetken täydellinen huomiotta jättäminen teoksen maailmassa tuo mielestäni osuvasti esille *Tiranan sydämen* sisältämää postmodernisuutta, sillä tämä puute tavallaan tuo esille vuosisadanvaihteen konstruktioluonteen. Frank Kermode (2000, 186–187, 189) esittää, että niin millennium kuin maailmanloppukin ovat yhtä lailla kuvitteellisia ajallisia hetkiä, keinotekoisien kronologian manipulaation lopputulosta. Tällaisten siirtymähetkien kuvitteellisuudesta huolimatta ne voivat kuitenkin tarjota ainutlaatuisen tilaisuuden henkilökohtaiseen tai koko yhteiskunnan laajuiseen puhdistautumiseen, kunnostautumiseen ja muutokseen.

Viimeistään silloin, kun maailmanloppu koittaa [...] kaikkien elämä maan päällä päättyy, ennen pitkää niin tulee tapahtumaan [...] jokainen kirjoitettu kirje ja jokaisen tarina ja jokainen kansakunta, lakkaa olemasta, ja se lohduttaa minua niin, että jaksan jälleen nousta ja aloittaa kaiken alusta. (TS, 93–94.)

Ajan keinotekoiseen luonteeseen liittyy ennen kaikkea myös ajatus sen lineaarisuudesta. Lineaarisuuden ja epälineaarisuuden välinen erottelu voidaan tehdä myös romanssin ja postmodernin kohdalla: traditionaalinen romanssi edustaa lineaarisuutta, kun taas postmoderni romanssi kehämäisyyttä (Gayle 1991, 15–16; Hansson 1998, 130). Tämä ei ole aivan totta, sillä esimerkiksi romanssin rakenteen tarkasta määrittelemisestä huolimatta Northrop Frye (1976, 173–175) kuvaa romanssin muotoa toisaalta myös kierroksi tai kehäksi. Tällaista sulkeuman välttelyä voitaisiinkin verrata labyrinttiin, jolloin romanssin oletettu, keskitetty rakenne dekonstruoi- tuu (Dolzani 2004, xxv). Romanssin sankarin voi siis ajatella haahuilevan labyrintissä, missä

hän mahdollisesti saattaa palata myös lähtötilanteeseen, kuten Bujar: ” [...] avaan oman entisen huoneeni oven, ja vain se on asunnossa autio, lattialla ainoastaan kauhtunut, valkoiseen aluslakanan ansoitettu patja ja ikkunoiden edessä valkoiset verhot.” (TS, 266.) Postmoderni kirjallisuus ilmentää kehämäisyyttä monin eri tavoin. Yksi tällainen piirre, joka löytyy myös *Tiranan sydämestä*, on intertekstuaalisuus, jossa menneisyys ja nykyisyys kohtaavat ja vaikuttavat toisiinsa, vanhojen tekstien ottaessa uusia merkityksiä, kun niitä käytetään uusissa konteksteissa (ks. Hansson 1998, 133; Kristeva 1980, 15). On kuitenkin totta, että lineaarisuuskaan ei ole aivan yksiulotteista: todellisuudessa liikumme ja toimimme useilla eri tasoilla, mikä vaikuttaa siihen, kuinka ymmärrämme muistettuja ja kerrottuja totuuksia (Mertus 1999, 3).

*Tiranan sydämessä* kehämäisyys on konkreettista myös koko teoksen epäkronologisen rakenteen tasolla: Agimin kuoleman paljastaminen tuo lukijan takaisin teoksen alkuun ja pakottaa hänet ”lukemaan” koko teoksen uudelleen (vrt. Nicol 2009, 129–131). *Tiranan sydän* voidaankin nähdä myös eräänlaisena metafiktiivisenä, itsestään syntyvänä tarinana: teoksen lopulla Bujar tavallaan aloittaa juuri lukemamme tarinan kertomisen kertoessaan Agimin tarinaa. Vaikka Bujar ei konkreettisesti toimi teoksen ”kirjoittajana” hän osoittaa läpi teoksen valtaansa luoda uusia juonia, uusia tarinoita – ”jumalan kylkiluusta” syntyneenä – ja ehkä huomaamattaan siten myös jatkaa esivanhempiensa tarinankerronnan perinnettä. (vrt. Greene 1991, 16).

Historiaan, lineaarisuuteen ja kehämäisyyteen liittyen *Tiranan sydän* tarkastelee myös muistia ja muistamista – alkavathan romanssitkin usein muistinmenetyksellä. Muistin palautuminen on siten osa tarinan loppupäätelmää, jossa luonnollisesti palataan tarinan alkuun ja mikä vuorostaan johtaa tarinan mennyttä kuvausta aidompaan tulkintaan. (ks. Frye 1976, 145.) Itsekin tarinankertojana Bujar huomaa, että muisti ja muistot ovat hyvin alttiita muutoksille.

Tajusin, että puisto oli aivan eri näköinen kuin hänen kertomuksissaan, ruostuneen suihkulähteen ympärillä oli kukkaistutuksia joista isäni ei ollut sanallakaan maininnut, oli vaikea kuvitella että kukaan olisi joskus kävellyt täällä niin kuin vanhempani, saati rakastunut. Isäni oli ottanut puiston omakseen, kuvannut sen mielessään ja meille täysin erinäköiseksi, lisännyt puistoon asioita joita siellä ei ollut. (TS, 151.)

On selvää, että yksilöllinen muisti on altis muutoksille, mutta sama pätee myös kollektiiviseen muistiin ja itse historiaan. *Tiranan sydämessä* vuosisadanvaihdetta ei noteerata erityisesti, mutta sitäkin merkityksellisempi on vallankumous. Diane Elamin (1992, 93) mukaan

vallankumouksien voi nähdä olevan moderni yritys pyyhkiä modernia historiaa, modernisoidakseen sitä vielä entisestään. Tämä ei kuitenkaan merkitse historian itsensä täydellistä hävittämistä, sillä vallankumouksen tietoinen ja tavoitteellinen historian unohtaminen itseasiassa johtaa vain uuden historian kirjoittamiseen. Elamin (1992, 93) sanoin vallankumous siis itseasiassa ”tekee” historiaa pyyhkimällä sitä pois. Kuten maansa poliittisten käänteiden osalliset, myös Bujar on eräänlainen vallankumouksellinen, mutta ei niinkään politiikan, vaan enemmänkin sukupuolen, yksilökokemuksen ja identiteetin saralla. Hän aloittaa aina alusta ja kirjoittaa elämäntarinansa kerta toisensa jälkeen uudelleen, pyyhkien samalla menneisyytensä pois. Bujarin pyrkimykset päästä eroon omasta historiankirjoituksen kehästään kuitenkin jäävät vain tyhjiksi toiveiksi: ”[...] se pahin, kun mikään ei olekaan niin kuin olen luullut, kun ymmärrän eläneeni valheessa, ja se epäusko [...] se miten haluaisin antaa sen kaiken pois, saadakin alkuni takaisin ja alkuni tarinan, ei ole mitään pahempaa kuin se.” (TS, 220.)

Paetessaan Albaniasta Bujar pyrkiikin samalla unohtamaan siihenastisen elämänhistoriansa ja perheenjäsenensä: ”Päätin luoda uudet toiveet ja unelmat, etsiä oikeat ihmiset jotka kasvaisivat minuun kiinni ja joista ajan kuluessa tulisi uusia perheenjäseniäni.” (TS, 99.) Kuitenkin erityisesti Agimin kuoltua Bujar huomaa, ettei kykenekään unohtamaan läheisiä ihmisiään, samoin kuin hän ei kykene kirjoittamaan historiaa uudelleen. Agim ja muistot perheestä Albaniassa hiipivät hänen mieleensä aina silloin tällöin, eikä hän kykene täysin irtautumaan heistä, vaan he ovat ikuisesti vangittuja hänen muistiinsa.

Sillä tänä yönä tulen näkemään hänestä unta, hänen kasvoistaan, kosketuksestaan, hänen sydämensä hyvydestä, tiedän sen, sillä hän on mukanani viime päivinä, lujemmin kuin aikoihin, ja olen yrittänyt työntää häntä loitommas, ulos ikkunasta niin kuin aaveen, sillä pelkään häntä vaikka hän ei ole täällä enää, ei ole ollut kohta vuosikymmeneen, pelkään sitä miten pidän häntä elossa. (TS, 230.)

Näin ollen myös Bujarin minuuus on muovautunut paitsi suhteessa ulkomaailman merkityksellisiin tai symbolisiin toisiin, myös hänen mielensä sisäisiin toisiin, jotka ovat vääjäämätön osa hänen todellisen minuutensa rakentumista – vaikkakin sitten vain muistoina (ks. Hall 2002, 11). Mielenkiintoisesti etenkin romanssin symbolina meri voi kuvastaa tiedostamatonta, jolla on paradoksaalinen potentiaali unohtaa ja toisaalta muistaa kaikki (Frye 1976,148). *Tiranan sydämessä* merellä on juuri tällainen funktio – lukija ei saa tietää Agimin hukkumisesta mereen ennen teoksen loppua. Agimin kuolema on siis sekä unohdettu että muistettu, ja se tulee näkyviin hetkellisesti enteilynä esimerkiksi teoksen puolivälissä kappaleessa ”Vedenalainen

maailma”, joka päättyy Bujarin ja Agimin pohdintaan kuolemasta sekä heidän rakkaudentun-  
nustukseensa.

Aiemmin vuosisadanvaihteen yhteydessä esille tuomaani liminaalia tilaa verrataan usein myös kuolemaan sen siirtymäluonteen ja hetkellisen välillisyyden takia (Turner 2011, 94–96; Selän-  
niemi 1999, 277): ”Käännyn katsomaan häntä ja hän on kylmä ja väritön, hän ei näytä itseltään  
eikä keneltäkään enää, hän ei ole kukaan vaikka hänen ruumiinsa on läsnä [...]” (TS, 262.)  
Bujarille kuolemaan liittyvä välillisuus tulee esille selkeimmin isän hautajaisten yhteydessä.  
Kosovon albaanien uskomuksen ja perinteen mukaan vainajan sielu on ”neljäkymmenen päi-  
vän ajan kuolemansa jälkeen yhä läsnä, eräänlaisessa elämän ja kuoleman välitilassa” (TS, 64).  
Isän kuolemaan liittyvät hautajaisrituaalit saattavatkin Bujarin eräänlaiseen katharsikseen:

Lapioidessani multaa ja katsellessani valkoisen arkun peittymistä koin valtavaa helppo-  
tusta, hieman samankaltaista kuin isäni kuollessa mutta kuitenkin erilaista. [...] Se, että  
toteutimme isäni viimeisen toiveen tuomalla hänet lopulliseen leposijaansa, se ettei hän  
olisi enää bussin tavaratilassa tai talon kellarissa, vei hänen elämänsä ja kuolemaan liit-  
tyvän keskeneräisyyden loppuun. (TS, 63–64.)

Isän kuoleman jälkeen Bujar kohtaa kuolemaa toistuvasti, kun monet hänelle tärkeät ihmiset  
menehtyvät tai muuten katoavat hänen elämästään. Kuolemassa ei ole kuitenkaan kysymys pel-  
kästä biologisesta faktasta identiteettiä ja individuaatiota välttelevälle Bujarille, joka kokee it-  
sensä näkymättömäksi eikä koe kuuluvansa minnekään. Elämä ilman tyydyttävää vuorovaiku-  
tusta ja nähdyksi tulemistä – elämä, jossa unohtaa itsensä – muodostaa hänelle samankaltaisen  
liminaalin tilan kuin kuolema:

Kuolla ja olla kuollut ovat kaksi eri asiaa, tarkentaisin, ja että kuollutkin voi olla monella  
tavalla. Se on piiloon menemistä ja oman puheensa pysäyttämistä, sitä ettei muista syödä,  
tervehtiä naapuria, sitä ettei huomaa punaisia valoja, ettei tunne nälkää eikä janoa, sitä  
että haluaa kuolla muttei kehtaa koska kuoleminen kaikkien nähden hävettää liikaa ja  
kenenkään tietämättä ei uskalla, ja niin kuolema on oikeastaan elossa pysymistä, kuole-  
man odottamista pikemminkin kuin sen tapahtumista, jumissa oloa. (TS, 93.)

Bujarilla ei ole kotimaata, nimeä, sukupuolta tai seksuaalisuutta, jonka hän kokisi omakseen.  
Omaksuessaan sekä itse keksimiään että hänelle annettuja identifikaatioita toisensa perään, Bu-  
jar on tavallaan aina tuotettu jonnekin toisaalle, tilaan, johon hän ei kykene samaistumaan (ks.  
Hall 2002, 11).

Kuoleman toistuva tragedia on myös yksi syistä, miksi Bujar pyrkii unohtamaan menneisyytensä. Bujarin kohtaamat kuolemat ovat väkivaltaisia ja traumaattisia eri tavoin: isän kuolema syövän kourissa on hidas ja kivulias, Agimin taas nopea ja dramaattinen. Erityisen traumaattiseksi Agimin kuoleman tekee se, että Bujar kokee olevansa siihen syyllinen:

[...] hän työntää kätensä housuihini, miten tartun siihen, [...] miten hän työntää minut veneen etuosaan niin että olen pudota veteen, ja miten minä työnnän häntä ja hän horjauttaa laidan yli ja uppoaa mereen kuin omena, ja miten en ole aluksi kuulevinani kun hän huutaa kauhuissaan nimeäni, enkä löydä häntä enää mistään kun hetken kuluttua palaan häntä etsimään. (TS, 268.)

Bujar yrittää painaa kaiken tämän syvälle alitajuntaansa ja unohtaa kaiken tapahtuneen. Hän kuitenkin lähes unohtaa tässä prosessissa myös itsensä. Vaikka tarinankerronta voi johtaa loppumattomaan uudelleenkirjoittamisen noidankehään, se voi myös tarjota keinon traumojen käsitteelyyn ja siten elämän jatkamiseen ja individuaation loppuun saattamiseen. Agim ilmestyy Bujarille hevosen muodossa ja pyytää häntä kertomaan tarinan itsestään. Historioplastisen metafiktion näkökulmaa hyödyntänyt Josh Toth (2017, 45–47) esittää analyysinsä yhteydessä, että muistoja ja traumoja voi mahdollisesti parantaa tai kunnostaa perinteisen suullisen tarinankerronnan keinoin, muovaamalla tarinan menneisyydestä. Bujarin kertoessa tarinaa hevoselle hevosesta hän tekee juuri näin: hän parantaa Agimin kuoleman aiheuttamaa traumaa kertomalla menneisyydestä mielikuvituksellisen tarinan. Bujar on pyrkinyt tukahduttamaan ja piilottamaan traumaattisen muiston Agimista, mutta muiston muodostaminen kertomukseksi paitsi tuo sen kunnolla pintaan, myös antaa mahdollisuuden muiston läpikotaiseen käsittelemiseen ja näin luotavallaan täyden ympyrän. (vrt. Nicol 2009, 132; Toth 2017, 46.)

Samoin kuin silloin kun tarkastelemme *Tiranan sydämen* tarinaa kehämäisenä, myös teoksen monet kulttuurin representaatiot ilmentävät kehämäisyyttä. Bujarin isän suku, joka asuu Kosovossa, käyttää albanian kieltä eri tavoin kuin mihin Bujar on tottunut. Myös New Yorkin albaanien kieli kuulostaa vieraalta, ”kuin siihen olisi sekoitettu toisen kielen äänenpainot ja tahti, jollakin tavalla siltä kuin sillä ei voisi enää käydä keskustelua siitä maailmasta, josta se sai alkunsa.” (TS, 126.) Bujar tavallaan näkee kielen ja kulttuurin lineaarisena: mitä kauemmaksi juurista loitotaan, sen kaukaisempana on maailma, ”josta se sai alkunsa” (ks. Hall 2003, 1122–1123). Bujar on ehkä perinyt tämän näkemyksen isältään, joka aikoinaan muutti Kosovosta

Albaniaan koska ei uskonut Jugoslavian kestävän sen kohtaaman uskonnollisen, kielellisen ja kulttuurisen moninaisuuden luomaa painetta. Bujarille isä toisaalta kuitenkin kertoo: ”*Minä nyt olen tällainen outolintu, vaihtamassa aina maisemaa, vapaa kuin kaksipäinen kotka.*” (TS, 41.) Stuart Hallia (2003, 123–124) mukaillen, kulttuuri ei siis liiku yhtä suoralinjaisesti kuin Bujar ja hänen isänsä ehkä ajattelevat: he oikeastaan luovat tiedostamattaan uusia kulttuurin kehii, joita eivät kuvaile traditio ja pysyvyys, vaan murroksen ja jatkuvuuden sekä samuuden ja eron monimutkaiset asetelmat. Bujar ja hänen isänsä voivat olla yhtä aikaa ”outolintuja” suhteessa suljettuun traditioon, että pysyä silti ”kaksipäisinä kotkina”, jolloin heidän kulttuurista identiteettiään kuvailee vapauden lisäksi yhtäaikainen samuus ja muuttuvuus. Tämä ristiriita toisaalta heijastelee kehän itsensä epämääräisyyttä symbolina: se on yhtä aikaa sekä loputon, rajattu noidankehä, että täydellisyyden ja täyttymyksen vertauskuva (Hansson 1998, 134). Tässä mielessä myös romanssi ja postmoderni kykenevät elämään rinnakkain kirjallisuuden tradition päättömässä ja paradoksaalisessa kehässä, joka edelleen synnyttää *Tiranan sydämen* kaltaisia ylirajaisia ja hybridejä teoksia ja on kenties yksi syistä nykyhetken ristiriitaiseen kulttuuriseen tunnerakenteeseen.

### 3.7 ”Aave joka elää varjojeni laidoilla” – individuaatio ja minuus

Albaniasta poistuttuaan Bujar ei kykene samaistumaan valmiiksi tuotettuun maahanmuuttajan identiteettiin, jota määrittävät paitsi ympäröivän yhteiskunnan ennakko-oletukset ja stereotypiat, myös jatkuva kuulumattomuuden ja näkymättömyyden tunne. Tämä kaikki tiivistyy Bujarin tavassa kieltää juurensa, nimensä ja laajemmin koko menneisyytensä.

[...] elän todeksi päiviä joina en uskalla avata suutani edes kiittääkseni tai toivottaakseni hyvää päivänjatkoa, joina ainoa asia johon kykenen on näyttää siltä kuin tietäisin minne olen menossa, kuin kuuluisin kaupungin kuvaan. Tämä ei ole minun elämäni, nämä päivät eivät ole minun elämäni päiviä. Se en ole minä joka siivoaa ravintoloiden ja kahviloiden vessoissa virtsa- ja ulosteroiskeita ettei kukaan minun jälkeeni vessassa käyvä ajattelisi että minä jätin taakseni sellaisen siivon, se on joku toinen, aave joka elää varjojeni laidoilla. (TS, 12.)

”Varjojeni laidoille” piilotettu ”aave” pitää sisällään Bujarin elämän todellista tarinaa, joka on piilotettu hänelle osoitettujen identiteettien ja hänen omien harhakuvitelmiensä luomaan naamioon. Tämän ”aaveen”, Bujarin piilotetun ja tunnistamattoman puolen, voidaan ajatella olevan

jungilaisittain hänen varjonsa. Varjon kohtaaminen ja hyväksyminen on osa yksilöitymisprosessia eli individuaatiota, joten sen torjuminen ja tukahduttaminen johtaa vain sen tuhoivoiman kasvamiseen ja minuuden muodostumisen estymiseen (Jung 2015, 35–36). ”Aave” on siis tavallaan Bujarin oma heijastus, johon hän on koonnut kaikki traumaattiset kokemuksensa ja ympäröivän maailman tukahduttavat odotukset sekä muistot, jotka hän haluaa unohtaa.

Sateen kiillottamalla nurmikolla hevonen laskee leukansa olalleni, ja sen marmorisilmistä saattaa nähdä sen menneisyyteen, ne sammaloituneet maat joiden lävitse se on laukannut, taitetut tiet jotka ovat nielleet sen selästä suistuneet sotilaat ja karioista vuotaneen veren, ja miksi se ei koskaan puhu kauheimmista muistoistaan, miksi se sulkee ne aina mielestään, pudottaa alas ikkunasta kuin lapset palavasta kodista. (TS, 268–269.)

Kuitenkin kerätessään traumansa varjomaailman ”aaveen” taakaksi hän ei kykene viemään individuaatiotaan loppuun, ja on jumissa eräänlaisessa päättymättömässä liminaalissa välitilassa, ilman mahdollisuutta todelliseen identifiikaatioon (vrt. Jung 1983, 91–93; Selänniemi 1999, 277; Turner 2011, 94–96).

Bujarille elämä on ”naamiroleikki”, jonka jatkumosta hän voi poimia muiston kuin ”kortin pelipakasta” ja jossa hän voi muuttaa elämänsä ihmiset pelkiksi ”sarjaksi kuvia”. Bujaria voitaisiinkin kuvailla *episoodikoksi*, henkilöksi, joka voi tuntea olevansa vaikka päivittäin eri ihminen ja muuttaa itseään tilanteiden eikä niinkään elämänsä ”tarinan” edellytysten mukaisesti (ks. Hyvärinen ym. 2020, 99).

Sitten muutin Roomaan ja päätin, että unohdan kaiken minulle tapahtuneen, pyyhin mielestäni nimeni, menneen kotini ja edesmenneet omaiseni [...]. (TS, 99.)

Voin valita mikä olen, voin valita sukupuoleni, voin valita kansalaisuuteni ja nimeni ja syntymäkaupunkini yksinkertaisesti avaamalla suuni. Kenenkään ei ole pakko olla se ihminen joksi on syntynyt, vaan itsensä voi koota kuin palapelin. (TS, 9.)

Voitaisiin ajatella, että Bujar elää näin ollen ihmissuhteiden ja minäkuvien yltäkylläisyydessä. Tätä vastoin Bujar kuitenkin huomaa, että jatkuva itsensä uudelleenrakentaminen tekee hänestä kovin yksinäisen: minuuden ollessa vain tyhjä kuori, lukemattomilla performatiiveilla rakennettu pintakerros, tunteet vyöryvät hänen yllensä ja valtaavat hänet, mutta hän ei kykene omaksumaan niitä. Bujar siis paradoksaalisesti tuntee hänet valtaavan yksinäisyyden, kykenemättä kuitenkaan käsittelemään sitä, koska hänellä ei ole todellista sisäistä minuutta, johon sijoittaa tunteitaan (ks. Timmer 2017, 108): ”Heikoimmilla hetkilläni tunnen musertavaa surua, koska



tiedän, etten ole kenellekään mitään enkä kukaan, ja se tietysti tuntuu siltä kuin kuolisi.” (TS, 10.) Kaikki Bujarin ihmissuhteet kariutuvat valheisiin ja peittelyyn, toisinaan toisen osapuolen takia, mutta useimmiten johtuen hänen omasta kyvyttömyydestään kohdata itsensä: ” [...] koska elää niin lukemattomia elämiä, joutuu peittelemään kertomiaan valheita aina uusilla valheilla, ettei joutuisi kohtaamaan kiinnijäämisen aiheuttamaa myrskyä.” (TS, 9–10.)

Bujarin ja Agimin sielunkumppanuuden ja kiinteän yhteyden takia Bujarin mielessä kumitteleva varjo, ”aave”, on toisaalta myös Agim, joka putkahtelee hänen mieleensä aina silloin tällöin, huolimatta hänen jatkuvista unohtamisyriyksistään: ” [...] tänä yönä tulen näkemään hänestä unta [...] tiedän sen, sillä hän on mukanani viime päivinä, lujemmin kuin aikoihin, ja olen yrittänyt työntää häntä loitommas, ulos ikkunasta kuin aaveen, sillä pelkään häntä vaikka hän ei ole täällä enää [...]” (TS, 230.) Agimin menettäminen oli Bujarille traumaattinen kokemus jo itsessään, mutta lisäkerroksia traumaan tuo se, että Bujar kantaa syyllisyyttä Agimin kuolemasta, kuten olen aiemmin tuonut esille. Niinpä Bujar, ehkä osin kaipauksessaan, ehkä osin syyllisyydentunnossaan, alkaa elää Agimin elämää ja tavoitella hänen haaveitaan ja toiveitaan. Bujar paitsi omaksuu tavallaan Agimin identiteetin ja alkaa elää naisena sekä tavoitella opiskelupaikkaa yliopistossa, hän myös alkaa elää elämäänsä melko kirjaimellisesti Agimin sanojen pohjalta, vaikka nämä olisivatkin vastoin hänen omia alkuperäisiä ajatuksiaan:

”Voimme nyt tehdä ihan mitä vain, voimme olla keitä tahansa, lähteä minne tahansa”, hän jatkoi, ja minä nyökyttelin mukana, hitaasti kuin hänen palvelijansa, ja toivoin, että hän oli omassa mielessään vastannut kaikkiin niihin kysymyksiin, joita en halunnut ottaa hänen kanssaan puheeksi. (TS, 153.)

Aloin olla asioista samaa mieltä kuin hän [...]. (TS, 181.)

Bujarin halut ja toiveet olivat aina sidottuja Agimiin, sillä Agim oli hänelle kaikki kaikessa, hänen kotinsa ja hänen ajatustensa ainoa kohde, eikä hän tarvinnut muuta: ”Työnnettyämme veneen veteen ja noustuamme sen kyytiin minusta tuntui että rakastan häntä niin paljon kuin toista ihmistä voi, koko sydämeni viiltävällä kivulla, jokaisella ajatukseni voimalla.” (TS, 200.) Yrittäessään elää jonkun toisen kautta Bujar kuitenkin jättää oman psyykensä heitteille eikä kykene viemään individuaatiotaan loppuun. Toisaalta Bujarin ja Agimin yhteenkietoutuneisuus tarjoaa vaihtoehtoisen näkemyksen länsimaiselle individualistiselle minäkuvulle, mikä herättää kysymyksen individuaation ja identiteetin kaltaisten ilmiöiden asemasta ja tärkeydestä subjektin sisäisessä sekä ulkoisessa todellisuudessa (vrt. Jung 2015, 288; Lewis 2008, 31). Yksi syy

Bujarin haluttomuuteen tarkastella itseään ovatkin hänen kokemuksensa perinteisen länsimaisen individualismin kanssa, johon liittyvän itsetarkastelun hän kokee banaaliksi ja suorastaan halventavaksi konseptiksi suhteessa hänen omiin kokemuksiinsa.

Ovatko italialaiset onnellisempia kuin albanialaiset siksi että he ajattelevat itseään ja unelmiaan niin perinpohjaisesti, mietin, siksi että he riitaantuvat toistensa kanssa niin äärimmäisellä tunteella, sillä kiihko, joka kuljettaa heitä päiviensä läpi, ei edes tunnu aidolta, vaan ennemminkin yritykseltä peittää se tosiasia, etteivät he tiedä, keitä ovat ja mitä tahtovat vaikka käyttävät koko elämänsä samojen kysymysten pyörittelyyn. Niistä kysymyksistä muodostuu heille elämän alkuvoima ja syvyys, ja sitä minä en voi kuin halveksua. (TS, 14.)

Yksilöityäkseen Bujarin täytyisi kyetä sekä päästämään irti Agimista että kohtaamaan varjonsa, minkä hän voi tehdä vain tiedostamalla molemmat. Vuosien vaeltelun jälkeen Bujar aloittaakin tämän prosessin yksinkertaisesti avaamalla suunsa ja esittäytymällä viimein omalla nimellään – vastoin hänen aiempia pyrkimyksiään vältellä menneisyyttään sekä koko nimeämisen ja tunnistamisen periaatetta (vrt. Duncan 2003, 87).

[...] esittelen itseni omaksikin yllätyksekseni omalla nimelläni [...]. (TS, 209.)

*Se ei ole minun paikkani, ilmoitan, siksi minä sieltä lähdin, siksi en ole puhunut siitä koskaan kenellekään muulle kuin sinulle, sanon ja hän nyökkäilee myötämielisesti, kuin olisi saanut kunniaa osakseen, ja siitä lähtien minulla ei ole ollut kotimaata, vaan toinen maa, vieras valtio josta on täytynyt tehdä kotimaa, ja kun kerron hänelle tästä kaikesta, en pysty pidättelemään käsieni vapinaa ja koko elimistöni menee epäjärjestykseen, sillä koko elämäni ajan vatsani päällä lojunut paino vierähtää lattialle [...]. (TS, 237.)*

Näin Bujar alkaa viimein elää elämäänsä omilla ehdoillaan, omien halujensa ohjailemana. Tätä ymmärrystä seuraten Bujar päättää kohdata menneisyytensä ja hän matkustaa Albaniaan ensimmäistä kertaa sieltä lähdettyään. Bujar astuu entiseen lapsuudenhuoneeseensa ja Agim ilmestyy hänen mieleensä: ” [...] *mitä teet täällä*, kysyn hevoselta ja katson hevosta silmiin [...].” (TS, 267.) Tämä hetki on tavallaan uuden tarinan alku: Bujarin kohdatessa menneisyytensä eli varjonsa – vieläpä silmästä silmään – hän viimein saavuttaa mahdollisuuden täyden potentiaalinsa hyödyntämiseen, mitä hän on aina toivonut.

Seison korkokengissä vuoren selässä ja minulle kasvaa valkoiset siivet [...] alan tuntea uusissa siivissäni pistelyä kuin puutuneissa raajoissa joissa veri alkaa taas kiertyä, ja siivet leviävät ympärilleni uljaaksi haarniskaksi kuin en ilman niitä olisi koskaan ollutkaan, kuin ne olisi vihdoin päästetty toteuttamaan tarkoituksensa. (TS, 85.)

Tämä uusi tarina kuitenkin eroaa Bujarin aiemmista, lukuisista erilaisista nimistä, valheista ja keksityistä elämäntarinoista. Käydessään läpi individuaationsa loppuun, Bujar voi viimein muodostaa todellisen identifikaation ja näin ollen kykenee myös sen kyseenalaistamiseen, mitä hän ei sen puutteessa aiemmin kyennyt tekemään (vrt. Kulkarni 2020, 249). Ja kyetessään todella kyseenlaistamaan sekä itsensä että ympäröivän maailman, Bujar vastaanottaa mahdollisuuden lopulliseen, tietoiseen individuaatioon, jonka mahdollisuus on saattanut aina olla piilotettuna jonnekin, kenties hänen tiranalaiseen ”sydämeensä” (ks. Jung 2015, 288; von Franz 1991, 162–163). Tällainen tiedostettu, postmoderni identiteetin dekonstruktio voi tietenkin potentiaalisesti aiheuttaa yksinäisyyttä yksilön näkökulmasta, koska loputon itsereflektointi mahdollisesti johtaa vain episodimaiseen, päättymättömään noidankehään (ks. Timmer 2017, 107). Kenties tämä on se raja missä romanssi ja postmoderni törmäävät; pysyvyys ja epävarmuus tarvitsevat toisiaan, koska vain niiden välisessä jännitteessä on yksilöityminen mahdollista (vrt. Kulkarni 2020, 247–249).

#### 4 Päätäntö

Tutkielmassani tarkastelen metamodernia yksilökokemusta sekä romanssin ja postmodernismin piirteitä Pajtim Statovcin teoksessa *Tiranan sydän*. Tutkin, millä tavoin teoksen sisältämät romanssin ja postmodernin piirteet kuvaavat nykyculttuurin ja -yksilön tilaa asettumalla paitsi vastakkain, myös rinnakkain. Tutkin myös, kuinka kertomus ja identiteetti nivoutuvat toisiinsa nykyhetken kulttuurisessa tunnerakenteessa, ja kuinka edellä mainitsemani lähtökohtaisesti ristiriitaiset, *Tiranan sydäimestä* löytyvät piirteet ilmentävät tätä yhteyttä. Teoksen sisällön näkökulmasta esimerkiksi demokraattinen vallankumous ja uskonnon epävakaa asema heijastelevat myös tätä kokonaistavaltaista ristiriitaisuutta ja identiteetin epävakautta sekä sosiaalisen järjestyksen murrosta niin teoksen maailmassa kuin todellisuudessakin.

Hyödynnän analyysissäni yleisesti jälkistrukturalistisia näkökulmia sekä metamodernia heilurimaista luentaa, joka vuorottelee kerronnallisen analyysin ja kriittisen tulkinnan välillä. Tutkielmani etenee johdantoluvun jälkeen johdonmukaisesti ensin teoriaosuuteen ja sitten analyysiin, jossa hyödynnän teorialuvuissa esittelemiäni käsitteitä ja menetelmiä vaihtelevasti. Keskeisimmiksi käsitteiksi esittelen identiteetin, kertomuksen ja minuuden, jotka muodostavat pohjan tutkielmani muille käsitteille ja teorioille. Lähestyn identiteettiä ja minuutta useista eri näkökulmista, hyödyntäen määrittelyissäni niin jungilaista psykoanalyysyä, postmodernia subjektia kuin performatiivisuuttakin. Kertomuksen määrittelyssä vuorostani käytän perinteistä narratologista termistöä, mutta en kuitenkaan rajaa lähestymistapaani kertomustutkimukseen. Tämä näkökulmien moninaisuus perustuu tutkielmaani ympäröivään tulkintakehykseen, metamodernismiin. Metamodernismille on ominaista liike erilaisten ristiriitojen ja vastakohtien sekä kirjallisuusanalyysin tapauksessa teorioiden välillä, mikä jättää tulkintakehyksen hyvin avoimeksi. Näin ollen käsitteiden runsaus voi mielestäni olla hyvinkin suotuisa asia tutkimuksen kannalta.

Edellä mainittujen käsitteiden lisäksi nimeän tutkielmani tärkeimpiin käsitteisiin myös romanssin ja postmodernin, jotka määrittelen esisijaisesti kertomustyyleiksi. Huomioin kuitenkin erityisesti käsitteen postmoderni yhteydessä myös sitä ympäröivän laajemman aatteellisen viitekehyksen, postmodernismin, johon liittyviä näkemyksiä löytyy paljon myös *Tiranan sydäimestä*. Koska romanssi ja postmoderni ovat lähtökohtaisesti hyvin vastakohtaisia toistensa kanssa,

havainnollistan niiden yhteyttä tutkielmassani postmodernin romanssin käsitteellä. Se voidaan ymmärtää hybridiksi tekstiksi, joka sisältää sekä romanssiin että postmoderniin liitettäviä piirteitä sekä menetelmiä. Lisäksi hyödynnän jonkin verran yllirajaisuuden käsitettä erityisesti määrittellessäni *Tiranan sydäntä* teoksena. Yllirajaisuuden ymmärrän tutkielmassani laajasti kaikenlaisten rajojen ylitse tapahtuvaksi liikkeeksi, joka muodostaa uusia olemisen ja kokemisen tiloja sekä venyttää jo olemassa olevia. Hyödyntämieni käsitteiden ja teorioiden skaala on laaja, mutta kuten analyysini *Tiranan sydämen* moninaisista piirteistä ja lukuisista tulkintamahdollisuuksista osoittaa, ne ovat kaikki tutkielmalleni relevantteja.

Kuten olen tuonut esille, *Tiranan sydän* kuvaa hyvin osuvasti, mitä merkitsee olla ihmisyksilö nykyhetken yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa ilmapiirissä. Tätä kokemusta nimitän tutkielmassani metamoderniksi minuudeksi, jonka käsitän nykykulttuuriin paikannettavaksi ristiriitaiseksi yksilökokemukseksi. Tähän nykykulttuurin ilmapiiriin paikantuu myös uusi kertomuksellisuuden aalto, joka palauttaa kertomukselle sen arvon. Erityisesti nykykirjallisuutta edustavana teoksena *Tiranan sydämen* sisältämät erilaiset kertomukset mielestäni alleviivaavat tätä kertomuksen merkityksen paluuta. Koska yhdistän tutkielmassani kertomuksen ja identiteetin, *Tiranan sydän* kuvaa myös uudenlaisen identiteettikäsitteen muodostumista, joka tarjoaa ainakin osittain korvaavan näkemyksen postmodernille subjektille. Tällä uudella identiteettikäsitteellä viitataan kertomuksen merkityksen voimistumiseen yksilön identiteetin ja minuuden muodostamisessa. *Tiranan sydän* osoittaa tämän luovan sekä positiivisia että negatiivisia ilmiöitä: toisaalta kertomuksellisuus voi helpottaa maahanmuuttajien ja muiden diasporassa elävien yksilöiden kulttuuri-identiteetin muodostumista, toisaalta se voi voimistaa tarinataloutta, jolloin identiteetistä tulee kapitalistista pääomaa.

Kun *Tiranan sydämen* päähenkilö Bujar palaa teoksen lopussa kotimaahansa, hän ei ole sama henkilö kuin sieltä lähtiessään. Bujar on matkallaan saavuttanut uusia näkökulmia tarkastella omaa kulttuuriaan, sukupuoltaan ja seksuaalisuuttaan. Bujar ei onnistu uudelleenkirjoittamaan elämänsä, mutta hän kykenee kyseenalaistamaan sen ja näkemään sen uudesta yllirajaisesta näkökulmasta, ikään kuin täysin kategorian käsitteen ulkopuolelta. Bujar ei siis hyväksy olemassa olevia kategorioita, mutta hän ei myöskään luo itselleen uutta kategoriaa. *Tiranan sydämen* sisältö, rakenne ja teema, hahmoista puhumattakaan, tuovat siis esille ympäröivän todellisuuden konstruktivisuuden, mutta ne eivät tuomitse sitä, vaan osoittavat, miten yhä

moninaistuvassa ja globalisoituvassa kulttuurissa on silti mahdollista palata identiteetin ja kertomuksen juurille ilman että tämä olisi taantumuksellista. Hyödyntämäni metamoderni lähestymistapa havainnollistaakin, että nykyistä kulttuuri-ilmapiiriä ympäröiviä aiheita voidaan lähestyä paradoksaalisesti sekä yhtäaikaisen yhtenevästä että ristiriitaisesta näkökulmasta. Tutkielmani pohjalta voin todeta, että metamoderni heilurimainen luenta on erittäin hyödyllinen ja antoisa lähestymistapa kirjallisuudentutkimuksessa, ja sitä tulisi siksi kehittää kirjallisuuden analysointityökaluna edelleen.

Koen, että kaikki käsittelemäni näkökulmat ja käsitteet – keskeisimpinä romanssi, postmoderni, postmoderni romanssi, metamodernismi, identiteetti ja kertomus – tarjoavat lukuisia jatkotutkimusmahdollisuuksia niin *Tiranan sydämen* ja yleisesti kirjallisuuden tarkasteluun, kuin kirjallisuudentutkimuksen kehittämiseenkin. Jouduin rajaamaan tutkielmastani pois myös monia mielenkiintoisia näkökulmia, jotka jättävät tilaa jatkotutkimukselle. Esimerkiksi *Tiranan sydämen* muoto ja rakenne, johon tutkielmassani viittaa vain ohimennen, on yksi näistä aiheista. Mielestäni olisi myös erityisen kiintoisaa tarkastella Statovcin tuotantoa kokonaisuudessaan juuri metamodernismin näkökulmasta. Kuten olen tuonut esille, metamodernismi on analyttisenä työkaluna hyödynnettynä suhteellisen uusi näkökulma, ja sen kehittäminen pidemmälle juuri kirjallisuudentutkimuksen teoriana voi luoda paljon uutta tutkimusta sekä tulkinnan mahdollisuuksia.

## Lähteet

## Primäärilähteet

Statovci, Pajtim 2016. *Tiranan sydän* [= TS]. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava

## Sekundäärilähteet

Abrahams, Fred C. 2015. *Modern Albania. From Dictatorship to Democracy in Europe*. New York: New York University Press.

Adams, Tessa & Andrea Duncan (ed.) 2003. *The Feminine Case. Jung, Aesthetics and Creative Process*. London: Routledge.

Alber, Jan & Monika Fludernik 2010. Introduction. Teoksessa Jan Alber & Monika Fludernik (ed.). *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Columbus: Ohio State University Press, 1–31.

Austin, J.L. 1962. *How to do things with words. The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Ed. J. O. Urmson & Marina Sbisa. 2. edition, repr. Oxford: Oxford University Press.

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

Bhabha, Homi K. 2004. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bideleux, Robert & Ian Jeffries 2007. *The Balkans. A Post-communist History*. London: Routledge.

Bjelić, Dušan I. 2002. Introduction: Blowing Up the “Bridge”. Teoksessa Dušan I. Bjelić & Obrad Savić. (ed.) *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge: MIT Press, 1–22.

Björninen, Samuli 2020. Minun tarinani, muiden narratiivit. Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 109–118.

Björninen, Samuli (toim.) 2021. *Kertomus postmodernismin jälkeen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Björninen, Samuli, Elise Kraatila, Markus Laukkanen, Valtteri Leinonen, Mikko Mäntyniemi, Matias Nurminen & Janica Oke 2021. Johdanto: Kertomus postmodernismin jälkeen. Teoksessa Samuli Björninen (toim.). *Kertomus postmodernismin jälkeen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 13–39.

Braun, Heather 2012. *The Rise and Fall of the Femme Fatale in British Literature, 1790–1910*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

Brisku, Adrian 2013. *Bittersweet Europe. Albanian and Georgian Discourses on Europe, 1878–2008*. New York: Berghahn Books.

- Butler, Judith 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 1997. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 1999. *Gender Trouble. Tenth Anniversary Edition*. New York: Routledge.
- Butler, Judith 2004. *Undoing Gender*. New York; London: Routledge.
- Casement, Ann 2001. *Carl Gustav Jung*. London: SAGE.
- Clark, Margaret 2003. Women's lack: the image of woman as divine. Teoksessa Tessa Adams & Andrea Duncan (ed.). *The Feminine Case. Jung, Aesthetics and Creative Process*. London: Routledge, 185–203.
- Ditchev, Ivaylo 2002. The Eros of Identity. Teoksessa Dušan I. Bjelić ja Obrad Savić. (ed.) *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge: MIT Press, 235–250.
- Dolzani, Michael 2004. Introduction. Teoksessa Northrop Frye 2004. *Northrop Frye's Notebooks on Romance. Volume 15*. Ed. Michael Dolzani. Toronto: University of Toronto Press, xxi–lvii.
- Doty, William G. 2000. *Mythography. The Study of Myths and Rituals*. Tuscaloosa: University Alabama Press.
- Downing, Lisa 2020. Perversion and the Problem of Fluidity and Fixity. Teoksessa Eve Watson & Noreen Giffney (ed.). *Clinical Encounters in Sexuality. Psychoanalytic Practice and Queer Theory*. Baltimore, Maryland: Project Muse, 123–144.
- Duncan, Andrea 2003. Individuation and necessity. Teoksessa Tessa Adams & Andrea Duncan (ed.). *The Feminine Case. Jung, Aesthetics and Creative Process*. London: Routledge, 69–95.
- Elam, Diane 1992. *Romancing the Postmodern*. London: Routledge.
- Falck, Colin 1989. *Myth, Truth and Literature. Towards a True Post-modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fergusson, Francis 1969 (1966). "Myth" and the Literary Scruple. Teoksessa John B. Vickery (ed.). *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebraska Press, 139–147.
- Foucault, Michel 1980. *Power/knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*. Ed. Colin Gordon. Trans. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mepham & Kate Soper. New York: Harvester Press.
- Friedman, Victor A. 2016. E mos shikjoni kish e xhamija (And Look Not to Church and Mosque): How Albania and Macedonia Illuminate Bosnia and Bulgaria. Teoksessa Yana Hashamova & Theodora Dragostinova (ed.). *Beyond Mosque, Church, and State: Alternative Narratives of the Nation in the Balkans*. Budapest: Central European University Press, 181–204.
- Frye, Northrop 1969 (1966). The Archetypes of Literature. Teoksessa John B. Vickery (ed.). *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebraska Press, 87–97.



- Frye, Northrop 1976. *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Frye, Northrop 2004. *Northrop Frye's Notebooks on Romance. Volume 15*. Ed. Michael Dolzani. Toronto: University of Toronto Press.
- Frye, Northrop 2020 (1957). *Anatomy of Criticism. Four Essays*. First Princeton Classics edition. Princeton & Oxford: Princeton University Press.
- Giffney, Noreen 2020. Clinical Encounters in Sexuality: Psychoanalytic Practice and Queer Theory. Teoksessa Eve Watson & Noreen Giffney (ed.). *Clinical Encounters in Sexuality. Psychoanalytic Practice and Queer Theory*. Baltimore, Maryland: Project Muse, 19–48.
- Goldsworthy, Vesna 2002. Invention and In(ter)vention: The Rhetoric of Balkanization. Teoksessa Dušan I. Bjelić & Obrad Savić. (ed.) *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*. Cambridge: MIT Press, 25–38.
- Greene, Gayle 1991. *Changing the Story. Feminist Fiction and the Tradition*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, Stuart 2002. *Identiteetti*. Suom. ja toim. Mikko Lehtonen & Juha Herkman. Tampere: Tammer-Paino Oy.
- Hall, Stuart 2003. Kulttuuri, paikka, identiteetti. Suom. Juha Koivisto. Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.). *Eri-laisuus*. Tampere: Vastapaino, 85–128.
- Hansson, Heidi 1998. *Romance revived. Postmodern Romances and the Tradition*. Umeå: Umeå University.
- Henderson, L. Joseph 1991. Muinaiset myytit ja moderni ihminen. Teoksessa C. G. Jung & M.-L. von Franz (toim.) *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava, 104–157.
- Herman, Luc & Bart Vervaeck 2019. *Handbook of Narrative Analysis*. 2. ed. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Huber, Irmtraud 2014. *Literature After Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan.
- Hutcheon, Linda 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Hutcheon, Linda 2013. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Hyvärinen, Matti, Maria Mäkelä & Antti Holma 2020. Oman elämänsä kertojat. Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 89–107.
- Hämäläinen, Ville & Juha Itkonen 2020. Kirjailija tarinataloudessa. Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 209–221.
- Josephson-Storm, Jason Ānanda 2021. *Metamodernism. The Future of Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.

- Jung, C. G. 1983. *The Essential Jung*. Selected & Introduced by Anthony Storr. Princeton: Princeton University Press.
- Jung, C.G. 1991. Yhteys piilotajuntaan. Teoksessa C. G. Jung & M. -L. von Franz (toim.). *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava, 18–103.
- Jung, C. G. 1995. *Unia, Ajatuksia, Muistikuvia*. Toim. Aniela Jaffé. Suom. Mirja Rutanen. 4. p. Helsinki: WSOY.
- Jung, C. G. 2015. *The Quotable Jung*. Ed. Judith Harris & Tony Woolfson. Princeton: Princeton University Press.
- Kaplan, Ami 2020. “You Make Me Feel Like a Natural Woman”: Thoughts on a Case of Transsexual Identity Formation and Queer Theory. Teoksessa Eve Watson & Noreen Giffney (ed.). *Clinical Encounters in Sexuality. Psychoanalytic Practice and Queer Theory*. Baltimore, Maryland: Project Muse, 357–367.
- Kekki, Lasse 2004. Pervot pidot. Johdanto homo-, lesbo- ja queer-kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Lasse Kekki & Kaisa Ilmonen (toim.). *Pervot pidot. Homo-, lesbo- ja queer-näkökulmia kirjallisuudentutkimukseen*. Jyväskylä: Gummerrus Kirjapaino Oy, 13–45.
- Kermode, Frank 2000. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. New Edition. Oxford: Oxford University Press.
- Klapcsik, Sandor 2012. *Liminality in Fantastic Fiction. A Poststructuralist Approach*. Jefferson, N.C.: McFarland.
- Kristeva, Julia 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Kulkarni, Claudette 2020. Queer Theory Meets Jung. Teoksessa Eve Watson & Noreen Giffney (ed.). *Clinical Encounters in Sexuality. Psychoanalytic Practice and Queer Theory*. Baltimore, Maryland: Project Muse, 245–259.
- Kuzniar, Alice A. 2020. Precarious Sexualities: Queer Challenges to Psychoanalytic and Social Identity Categorization. Teoksessa Eve Watson & Noreen Giffney (ed.). *Clinical Encounters in Sexuality. Psychoanalytic Practice and Queer Theory*. Baltimore, Maryland: Project Muse, 51–76.
- Lehtonen, Mikko & Olli Löytty 2003. Miksi Erilaisuus? Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.). *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 7–17.
- Leinonen, Valtteri 2021. Metamoderni tulkinta: Shane Carruthin *Upstream Color* ja heiluva kriittinen luenta. Teoksessa Samuli Björninen (toim.). *Kertomus postmodernismin jälkeen*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 195–226.
- Lewis, Michael 2008. *Derrida and Lacan. Another Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MacKay, Marina 2011. *The Cambridge Introduction to the Novel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Malmio, Kristina 2011. Sukupuoli, yhteiskunta, valta, kirjallisuus. Feministisen kirjallisuudentutkimuksen sosiologisuus. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.). *Pahuu maailmaan. Kirjallisten tekstien Sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 183–217.

- Massey, Doreen 2003. Paikan käsitteellistäminen. suom. Juha Koivisto. Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.). *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 51–83.
- McHale, Brian 1992. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- McHale, Brian 1996 (1987). *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.
- Meretoja, Hanna 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Mertus, Julie A. 1999. *Kosovo. How Myths and Truths Started a War*. Berkeley: University of California Press.
- Miller, D. A. 1981. *Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Mäkelä, Maria & Anu Silfveberg 2020. Aikamme mallitarinoita. Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 23–39.
- Mäkelä, Maria, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen 2020. Johdanto: #varokertomusta! Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 13–21.
- Mäkikalli, Aino & Liisa Steinby (toim.) 2013. *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nevelandine, Robert Burns 1998. *Bodies at Risk. Unsafe Limits in Romanticism and Postmodernism*. Albany: SUNY Press.
- Nicol, Bran 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nissilä, Hanna-Leena 2016a. "Sanassa maahanmuuttaja on vähän kitkerä jälkimaku". *Kirjallisen elämän yllirajaistuminen 2000-luvun alun Suomessa*. Oulu: Oulun yliopisto.
- Nissilä, Hanna-Leena 2016b. Vuotoja kansallisessa säiliössä. Muistiinpanoja tutkimusmatkaltani yllirajaiseen kirjallisuudentutkimukseen. Teoksessa Heidi Grönstrand, Ralf Kauranen, Olli Löytty, Kukku Melkas, Hanna-Leena Nissilä & Mikko Pollari. *Kansallisen katveesta. Suomen kirjallisuuden yllirajaisuudesta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 139–171.
- Nissilä, Hanna-Leena 2017. Yllirajaiset merkit. Teoksessa Jussi Ojajärvi & Nina Työlähti (toim.). *Maamme romaani. Esseitä kirjallisuuden vuosikymmenistä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto, 275–289.
- Nissilä, Hanna-Leena & Elina Rantonen 2013. Kansainvälistyvä kirjailijakunta. Teoksessa Mika Hallila, Yrjö Hosiaisuus, Sanna Karkulehto, Leena Kirstinä, ja Jussi Ojajärvi (toim.). *Suomen nykykirjallisuus 2. Kirjallinen elämä ja yhteiskunta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 55–71.
- Nurminen, Matias & Sami Kuusela 2020. Startup-kellareita ja sankariyrittäjiä. Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Ville Hämäläinen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola & Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 193–205.

- Nyman, Jopi 2011. Kulttuurinen identiteetti ja vuorovaikutus. Teoksessa Voitto Ruohonen, Erkki Sevänen & Risto Turunen (toim.). *Pahu maailmaan. Kirjallisten tekstien sosiologiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 218–246.
- O'Brien, Lucy. 2018. *Madonna*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Otavan www-sivu 2023. <https://otava.fi/kirjat/tiranan-sydan/> (11.5.2023)
- Panek, Melissa Barchi 2012. *The Postmodern Mythology of Michel Tournier*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Parker, Patricia A. 2015. *Inescapable Romance. Studies in the Poetics of a Mode*. Princeton: Princeton University Press.
- Righter, William 1975. *Myth and Literature*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Roden, Frederick S. 2016. Becoming Butlerian: On the Discursive Limits (and Potentials) of Gender Trouble. Teoksessa Warren J. Blumenfeld & Margaret Sönsner Breen (ed.). *Butler Matters: Judith Butler's Impact on Feminist and Queer Studies*. Abingdon, Oxon: Routledge, 27–37.
- Róheim, Gezá 1969 (1966). Myth and Folklore. Teoksessa John B. Vickery (ed.). *Myth and Literature. Contemporary Theory and Practice*. Lincoln: University of Nebraska Press, 25–32.
- Rohy, Valerie 2018. Queer Narrative Theory. Teoksessa Matthew Garrett (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 169–182.
- Selden, Raman, Peter Widdowson & Peter Brooker 2017. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 6. edition. London: Routledge.
- Selänniemi, Tom 1999. Moderni turisti ja klassinen rituaaliteoria. Teoksessa Bo Lönnqvist, Elina Kiuru & Eeva Uusitalo (toim.). *Kulttuurin muuttuvat kasvot. Johdatusta etnologiatieteisiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 268–286.
- Silverman, Hugh J. 1989. *Derrida and Deconstruction*. New York; London: Routledge.
- Solberg, Emma Maggie 2018. *Virgin Whore*. Ithaca: Cornell University Press.
- Statovci, Pajtim 2023. Pajtim Statovci. <https://pajtimstatovci.wordpress.com/> (11.5.2023)
- Steinvorth, Ulrich 2009. *Rethinking the Western Understanding of the Self*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sutherland, John 2013. *A Little History of Literature*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- Te Paske, Bradley A. 1982. *Rape and Ritual. A Psychological Study*. Toronto, Canada: Inner City Books.
- Timmer, Nicoline 2017. Radical Defenselessness: A New Sense of Self in the Work of David Foster Wallace. Teoksessa Robin van den Akker, Alison Gibbons & Timotheus Vermeulen (ed.). *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield International, 103–115.
- Toth, Josh 2017. Toni Morrison's *Beloved* and the Rise of Historioplasmic Metafiction. Teoksessa Robin van den Akker, Alison Gibbons & Timotheus Vermeulen

(ed.). *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield International, 41–53.

Turner, Victor Witter 2011. *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. New York: Routledge.

van den Akker, Robin & Timotheus Vermeulen 2017. Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism. Teoksessa Robin van den Akker, Alison Gibbons & Timotheus Vermeulen (ed.). *Metamodernism. Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*. London: Rowman & Littlefield International, 1–19.

Vickers, Miranda 1995. *The Albanians. A Modern History*. London: I. B. Tauris.

von Franz, M.-L. 1991. Individuaatioprosessi. Teoksessa C. G. Jung & M.-L. von Franz (toim.). *Symbolit. Piilotajunnan kieli*. Suom. Mirja Rutanen. Helsinki: Otava, 158–229.

Walker, Steven F. 2013. *Jung and the Jungians on Myth. An Introduction*. Abingdon, Oxon: Routledge.

Waller, Gary F. 2011. *The Virgin Mary in Late Medieval and Early Modern English Literature and Popular Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.