

Anniina Laurila

MAILMOISTA PARHAIN?

Mahdolliset, mielensisäiset ja vertauskuvalliset maailmat Quim
Monzón lyhytproosassa

TIIVISTELMÄ

Anniina Laurila: Maailmoista parhain? Mahdolliset, mielensisäiset ja vertauskuvalliset maailmat Quim Monzón lyhytproosassa.

Pro gradu -tutkielma, 102 s. + liitteet 11 s.

Tampereen yliopisto

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

Elokuu 2019

Tutkielmassa sovelletaan käytäntöön kolmea jälkiklassisen narratologian kognitiiviseen suuntaukseen kuuluvaa strategiaa, joiden avulla voidaan tulkita kertomuksen outoa ja epäluonnollista ainesta Quim Monzón lyhytproosassa. Sovellettavia tulkintastrategioita on alun perin ehdottanut Jan Alber (2010). Tavoitteena on selvittää lukijan näkökulmasta, miksi epäluonnollisuus tai outous viehättää ja millaisia kokonaistulkintoja voidaan muodostaa loogisia ristiriitoja sisältävistä kertomuksista. Kolmen erilaisen luennan kautta osoitan konkreettisia keinoja, joilla Monzón fiktio ja postmodernit tekstit laajemminkin asettavat kyseenalaiseksi totutut käsitykset todellisuudesta sekä horjuttavat tekstuaalisia konventioita. Punaisena lankana tutkimuksessa kulkee modaalilogiikasta ja filosofiasta lähtöisin oleva mahdollisten maailmojen teoria, jonka avulla jäljitän kohdeteksteissä esitettyjen fiktiivisten maailmojen rakentumisen periaatteita.

Ensimmäinen sovellettava tulkintastrategia on kertomuksen epäluonnollisten elementtien luonnollistaminen ajattelemalla ne kertojan tai henkilöhahmon mielensisäisiksi tapahtumiksi tai henkilökohtaiseksi osamaailmaksi. Tässä yhteydessä luodaan katsaus siihen, miten epäluotettavaa kertojaa on tarkasteltu narratologiassa perinteessä ja testataan, kuinka konventionaaliset kerronnan kategoriat suhteutuvat perinteitä ivaavaan postmoderniin tekstiin. Kohdeteksteistä löytyykin erasteista epäluotettavuutta, joita perinteiset epäluotettavuuden mallit eivät kattavasti kuvaa, kuten esimerkiksi tulkinallista poikkeamista (Yacobi 2015) ja yli-raportoivaa kerrontaa. Kohdetekstit osoittavat myös, että autoritääriäinen kolmannen persoonan kerronta voi olla epäluotettavaa.

Toinen tulkintastrategia on ajatella fiktion maailmat omalakisiksi maailmoiksi, jotka poikkeavat todellisesta maailmasta. Tämä tapahtuu lukijan mielessä rikastamalla ja yhdistämällä jo valmiiksi omaksuttuja tosielämän kehyksiä sekä kerrontaan liittyviä odotuksia, muun muassa genreoletuksia. Kehyksen ja skriptin käsitteitä hyödyntävän blending-teorian (Turner 2003, Fludernik 2010) avulla havainnollistetaan, kuinka lukija prosessoi ja hyväksyy Monzón kertomuksissa esiintyvät epäluonnolliset elementit. Skriptin ja genren käsitteiden kautta osoitetaan myös, että Monzón harrastaa fiktiössään ironista kierrätystä ammentaen saduista ja muusta jaetusta kulttuuriperinnöstä.

Kolmas strategia on korostaa outojen tai epäluonnollisten tarinamaailmojen temaattisia piirteitä ja ymmärtää ne tekstin kokonaismerkityksen funktioiksi. Tämän tulkintastrategian avulla kohdeteksteistä löytyy muun muassa hegemonisen maskuliinisuuden kritiikkiä, kirjoittamisen ja kirjailijuuden tematisointia sekä kautta tekstin vaikuttavia laajennettuja metaforia.

Johtopäätökseni on, että lukeminen on dynaaminen prosessi, johon kuuluu tulkintastrategioiden vaihtelu ja ajoittain myös tulkinalliset harhapolut. Lukijan mieli on elastinen eläytyessään fiktion mahdollisiin maailmoihin mutta vain tietyissä rajoissa. Mielikuvituksemme toimii samalla mukauttamisen ja yhdistelyn periaatteella, jonka ansioista ymmärrämme kielikuvia, kuten metaforaa ja metonymiaa. Koska fiktion maailmat ovat aina väistämättä vajaita, lukeminen on luonteeltaan metonyyminen operaatio. Epäluonnolliset kertomukset viehättävät, koska ne ravistelevat todellisuuskäsitystämme ja uudistavat kirjallisuuden konventioita sisältäpäin. Fiktio on leikki, jonka sisällä voimme turvallisesti testata mitä tapahtuisi, jos maailma olisi toisenlainen.

Avainsanat: Mahdollisten maailmojen teoria, epäluonnollisuus, kognitiivinen narratologia, epäluotettava kertoja, postmodernismi

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

SISÄLTÖ

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuksen lähtökohdat	1
1.2 Teoreettinen viitekehys	4
1.3 Kohdetekstit ja työn eteneminen	10
2 EPÄLUONNOLLISET ELEMENTIT MIELENSISÄISINÄ TILOINA	14
2.1 Intensionaalisuus ja autentikaatio	17
2.2 Ensimmäisen persoonan kerronta – Mi hermano	20
2.3 Autoritäärinen kolmannen persoonan kerronta – Fregando platos	26
2.4 Subjektiiivinen kolmannen persoonan kerronta – Ante el rey de Suecia	37
3 SKRIPTIEN YHDISTÄMINEN JA KEHYSTEN RIKASTAMINEN	55
3.1 Metafora ja metonymia	55
3.2 Kehykset, skriptit ja preferenssisäännöt	61
3.3 Kehysten rikastaminen ja blending-teoria	70
3.4 Skriptien yhdistäminen ja genret	75
4 TEMAATTISEN MERKITYKSEN KOROSTAMINEN JA ALLEGORINEN LUKEMINEN	79
4.1 Laajennetut metaforat tulkinnan työkaluna	80
4.2 Häilyvä subjekti, miehisyyden kriisi ja muut teemat	85
4.3 Metatekstuaalisuus	88
5 LOPUKSI	92
LÄHTEET	97
LIITTEET	103
1. ”Mi hermano” suomennos	103
2. ”Fregando platos” suomennos	106

Los metafísicos de Tlön no buscan la verdad ni siquiera la verosimilitud: buscan el asombro. Juzgan que la metafísica es una rama de la literatura fantástica. (Jorge Luis Borges)

El arte es una mentira que nos acerca a la verdad. (Pablo Picasso)

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuksen lähtökohdat

Tutkimukseni lähtee liikkeelle lukijan kokemuksesta, minun henkilökohtaisesta lukukokemuksesta. Joskus nimittäin tulee vastaan kertomus, joka tekee lähtemättömän vaikutuksen. Esimerkkinä mainittakoon David Lynchin elokuva *Mulholland Drive* (2001). Tulen aina muistamaan, miltä minusta tuntui ensimmäisen katselukerran jälkeen. Olin samaan aikaan sekä ällistynyt että ihastunut. Elokuvan juonessa oli perustavanlaatuinen ristiriita, jota loppuratkaisukaan ei oikaissut. Tunsin kokeneeni jotain ainutlaatuista mutten yksinkertaisesti osannut tyhjentävästi selittää, mitä elokuvassa oli tapahtunut. Oli kuin olisin nähnyt voimakkaan unen, joka pakenee sanoja ja murenee, kun sen koettaa kertoa jollekin tai kirjoittaa ylös.

Koetin etsiä ratkaisun avainta ohjaajan elokuvaa varten kirjoittamasta ”10 vihjettä trillerin ratkaisemiseen” -listasta ja heräsin keskellä yötä pikakelaamaan elokuvaa, kun luulin keksineeni, missä mysteerin ydin piilee. Muistan sen pettymyksen, kun ajattelin palasten viimeinkin loksahaneen kohdalleen mutta katsoessani ratkaisevaksi kuvittelemaani kohtausta uudelleen jouduin taas toteamaan vetäneeni vesiperän. Ajauhin tilanteeseen, jossa kyseenalaistin jo oman aivokapasiteettini: onko tarinassa jotain, mikä pitäisi ymmärtää mutta mistä juuri minä en saa otetta? Oliko minulta jäänyt jokin ratkaiseva yksityiskohta huomaamatta? Tarkkailin muiden reaktioita niin kuin silloin kun vitsi ei mene perille; minä en ymmärrä mutta nauravatko muut?

Toisen kerran tarinan outous löi ällikällä, kun luin Quim Monzón lyhytproosakokoelman *El mejor de los mundos* (2002, tästä eteenpäin *Mundos*).¹ Tunsin, että minut oli vietelty katala huijari eikä petoksen paljastuminen vähentänyt ihastumisen tunnetta. Tahdoin lisää suloisia valheita. Samalla minut kuitenkin valtasi halu ymmärtää. Monzón kertomukset ovat kuin aivojumbppaa – ensilukemalta hämmästyttäviä ja ristiriitaisia. Ne toimivat kuin David Lynchin elokuvat, joissa lukija tai katsoja imaistaan tarinamaailmaan ja jätetään sinne yksin, eksyneenä. Molemmissa tapauksissa etsin tiedos-

¹ Kokoelma on alun perin julkaistu katalaaniksi vuonna 2001 nimellä *El millor dels mons*. Espanjankielinen käännös on kirjailijan oma.

tamattani teoksen *sisäistekijää*; teoksen taustalla seisovaa auktoriteettia, joka kuiskisi minulle rivien välistä ratkaisun avaimet. Molemmissa tapauksissa jouduin pettymään kerta toisensa jälkeen. Vaikka koetin sovittaa teoksiin mitä tulkinnan kehyksiä tahansa, jokin palapelin pala jäi aina ylimääräisenä käteen.

Tutkimukseni kumpuaa siis aidosta hämmennyksestä, halusta ymmärtää outojen tarinamaailmojen rakenne ja löytää merkitys, ”ratkaista” nuo kutkuttavalla tavalla käsittämättömät kertomukset. Tavoitteeni on tutkia Monzón lyhytproosatekstejä narratologisessa kontekstissa ottaen kantaa sen sisällä käytyyn luonnollisuus-epäluonnollisuuskeskusteluun. Painopisteeni on kognitiivisessa narratologiassa ja mahdollisten maailmojen teoriassa etsiessäni vastauksia siihen, kuinka lukija tekee epäluonnollisesta tekstiaineksesta itselleen mielekäästä.

Quim Monzó (s. 1952) on Katalonian – ja samalla koko Espanjan – suosituimpia nykykirjailijoita, jonka tuotanto käsittää kaksi romaania sekä useita novellikokoelmia, artikkeleita ja kolumneja. Hän on myös kääntänyt muiden kirjailijoiden tuotantoa katalaaniksi ja espanjaksi (mm. Ernest Hemingway, J.D. Salinger, Truman Capote, Arthur Miller) ja tehnyt radio-ohjelmia. Suomessa toistaiseksi melko tuntematonta² Monzóta on verrattu postmodernismin mestareihin, kuten Italo Calvinoon ja Donald Barthelmeen, ja hän itse tunnustaa olevansa kirjailijana velkaa eteläamerikkalaiselle maagiselle realismille ja sen suurille nimille Julio Cortázarille, Jorge Luis Borgesille, Adolfo Bioy Casaresille ja Gabriel García Márquezille. (*El País* 27.3.2001). Lisäksi kirjallisia yhtymäkohtia löytyy niin Franz Kafkan kuin puolalaissatiirikko ja näytelmäkirjailija Sławomir Mrozekin kanssa.³

Olen valinnut Monzón kokoelmasta kolme tekstiä, jotka poikkeavat toisistaan niiden keinojen osalta, joilla fiktiivinen maailma rakennetaan. Erittelen ja vertailen kertomusten kertojapositioneja, tarinan rakennetta, kerronnan ja tulkinnan kehyksiä ja temaattisia merkityksiä. Tutkimukseni tavoite on rakentaa toisistaan poikkeavista tarinamaailmoista eräänlainen Monzón maailmojen poetiikka.

Taustalla vaikuttavat sen kaltaiset kysymykset kuin: Ovatko Quim Monzón fiktiiviset maailmat

² *La magnitud de la tragèdia* -romaanin (1989) on suomennettu nimellä *Säädyllinen murhenäytelmä* (1990, Like Kustannus, suom. Anu Partanen). Muu tuotanto odottaa yhä suomentajaa. Monzó tunnetaan myös elokuvan *Kinkkua, kinkkua* (*Jamón, jamón*, 1992) yhtenä käsikirjoittajana.

³ Yhden kohdetekstini, pienoisoromaani ”Ante el rey de Suecia”, alkuasetelma on kuin suoraan Kafkan pienoisoromaanista ”Muodonmuutos” (”Die Verwandlung”, 1915) sillä erotuksella, että päähenkilö on kutistunut eikä muuttunut hyönteiseksi. Monzón kokoelmassa *Guadalajara* (1996) julkaistu novelli ”Gregor” kertoo Kafkan muodonmuutostarinan toisin päin: Eräänä päivänä koppakuoriainen herää ja huomaa muuttuneensa lihavaksi pojaksi. Monzón kerronnalle on tyypillistä kafkamainen painostavuus, musta huumori ja yksilön vieraantuneisuus ympäristöstään ja yhteiskunnasta. Mrozekin kanssa yhtymäkohtia löytyy muun muassa aiheista: Mrozek on kirjoittanut satiirin ”Kirje Ruotsiin” (2006), jossa kertoja toivoo Ruotsin akatemian lähettävän Nobelin palkinnon suoraan hänen kotiinsa. Myös ”Ante el rey de Suecia” -pienoisoromaanin päähenkilö odottaa tietoa Nobelin palkinnosta Ruotsin akatemialta. Montserrat Lunati (2001, 34 & 41) on käsitellyt rinnakkain Mrozekin ja Monzón tapaa uudelleenkirjoittaa ja parodioida perinteisiä satuja.

mahdollisia vai mahdottomia maailmoja? Mikä on niiden suhde todelliseen maailmaan? Mikä on niiden suhde muihin fiktiivisiin maailmoihin? Minkälaisia selviytymiskeinoja lukijan mieli hyödyntää kohdatessaan epäluonnollisia tarinamaailmoja, joita Monzón novellit edustavat? Millainen on fiktiivinen mieli Monzón novelleissa ja onko se luotettava? Mikä on mahdollisen maailman ja fiktiivisen mielen keskinäinen suhde? Sen lisäksi että kohdetekstini tuntuvat tiedostavan edellä mainitut postmodernistisen kirjallisuuden ontologiset kysymykset, ne leikittelevät mahdollisten maailmojen tematiikalla. Jo novellikokoelman nimi *El mejor de los mundos* (suomeksi: 'maailmoista parhain') on kuin silmänisku Leibnizin suuntaan (ks. s. 7–8).

Kuten kirjalliset esikuvansa, Monzón pakenee teksteissään yksiselitteisyyttä, uhmaa luonnonlakeja ja antaa äänen omaperäisille kertojille ja henkilöhahmoille. Montserrat Lunati (2001, 25) on kutsunut Monzón kertomuksia ”tottelemattomiksi”. Niille on ominaista mimeettisyyden illusion särkevä metafiktiivisyys ja autoreflektiivisyys, tummanpuhuva huumori ja loputtomat kulttuurilliset viittaukset (emts). Monzón fiktiolle on myös tyypillistä fantastisten elementtien esiintyminen. Tzvetan Todorovin fantastisen kirjallisuuden kolmijaon (ks. esim. Ihonen 2009, 55) perusteella useat Monzón kertomukset voidaan luokitella ihmeellisen (*marvelous*) kategoriaan, koska sen maailmat toimivat oman logiikkansa mukaan. Mutta kuten Lunati (2001, 30) toteaa, Todorovin kolmijako ei Monzón tapauksessa kannu kovin pitkälle, sillä henkilöhahmot ovat fantastisesta ympäristöstään huolimatta mieleltään ja mentaliteetiltaan täysin anakronistisia ja todellisessa maailmassa kiinni, jolloin tarinoiden fantastinen alue suhteellistuu. Monzón henkilöhahmot ovat usein ulkopuolisia omassa maailmassaan, yhtä hämmentyneitä niiden äärellä kuin lukijakin. Myös Brian McHale on kritisoinut Todorovin fantastisen jaottelua sellaisen postmodernin kirjallisuuden kuin Kafkan ”Muodonmuutos” valossa. McHalen mukaan Todorov ei ole ottanut huomioon, että postmodernismin kontekstissa fantastinen on vain ontologisen poetiikan yksi strategia, jonka avulla ”todellinen” pluralisoidaan ja representaatio problematisoidaan (McHale 1987, 75). Monzón kertomukset vastustavat yksiselitteisiä loppuratkaisuja ja saattavat itsensä alttiiksi monitulkintaisuudelle, mikä vapauttaa ne suljetusta tekstuaalisesta ja symbolisesta tilasta, joka liitetään esimerkiksi perinteisiin satuihin (Lunati 2001, 32).

Marie Laure-Ryan (1991, 157–166) onkin sitä mieltä, että mitä enemmän potentiaalisia fiktiivisen maailman versioita tarina sisältää tai lukijassaan herättää, sen kerrottavammasta – eli paremmasta – tarinasta on kyse. Ryanin mukaan fiktiivisiä maailmoja voi verrata lasten mielikuvitusleikkiin, johon liittyy maailmaa luova predikaatti ”leikitään”. Lukija tietää, että tekstuaalinen universumi on mielikuvituksen tuottama vaihtoehto omalle todellisuussysteemillemme, mutta leikin ajan käyttäydymme kuin tekstuaalisen universumin maailma olisi todellinen maailma. (Emt, 23.) Parhaat tekstit

tarjoavat rakennusaineet usealle mahdolliselle, joskus myös toisilleen vastakkaiselle maailmalle. Hypoteesini onkin, että juuri tässä leikissä piilee viehätys, jota tunnemme lukijoina outoja tai luonnottomia kertomuksia kohtaan.

Tulkinnallisesti ambivalentin tekstin, kuten Lynchin *Mulholland Drive* -elokuvan tai Monzón novellin, aikaansaaman kokemuksen sanallistaminen voi olla yhtä vaikeaa kuin unesta kertominen jälkikäteen. Juonen referointiyritys johtaa tarinanpätkiin, joiden keskinäinen yhteys jää epäselväksi ja silti ulkopuolelle jää se jokin, *sanoinkuvaamaton*, joka unessa tai kertomuksessa nimenomaan on viehättänyt tai ahdistanut. Postmodernistiset tekstit dekonstruoivat perinteisen inhimillisen kertojan ja antropomorfisen henkilöhahmon samoin kuin tosimaailmaan perustuvan ajan ja paikan käsitteen (Alber 2016, 8). Toisin sanoen teksti operoi eri säännöillä kuin mihin olemme tottuneet, mikä tekee kertomuksen erittelemisestä erityisen vaikeaa. Tutkimukseni on eräänlainen pyrkimys löytää järjestyks ja sanoittaa tämä kiehtova mutta samaan aikaan häiritsevä kokemus.

1.2 Teoreettinen viitekehys

Tutkimukseni lähtökohta on konstruktivistinen. Koska en löytänyt kohdeteksteistäni sisäistekijää, johon merkityksen voisi palauttaa, käänsin katseeni vastaanottajaan. Enemmän kuin kerran tätä tutkimusta kirjoittaessani kävi mielessäni, että minun olisi pitänyt tehdä haastattelututkimus, luetuttaa kohdetekstit mahdollisimman suurella otannalla erilaisia lukijoita ja koota aineisto heidän tulkintoistaan. Nyt lukija josta tutkimuksessani puhun olen lopulta vain ja ainoastaan minä itse, vaikka tietysti toivon, että tulkintani ovat ainakin jossain määrin yleistettävissä. Teoreettisen pohjan tutkimukselleni muodostaa filosofiasta ja modaaliloogikasta ammentava mahdollisten maailmojen poeetiikka, kognitiivinen narratologia ja sen piirissä syntynyt luonnottoman kertomuksen teoria sekä metaforan ja muiden kielikuvien tutkimus.

Jan Alber (2010) on eritellyt viisi tulkintastrategiaa, joiden avulla lukija voi pyrkiä ratkaisemaan tarinamaailman ristiriidan:

- (1) Tapahtumien tulkitseminen mielensisäisiksi tiloiksi
- (2) Temaattisen merkityksen korostaminen
- (3) Allegorinen lukeminen
- (4) Skriptien yhdistäminen

(5) Kehysten rikastaminen

Voimme ajatella, että (1) epäluonnolliset tilanteet tai oliot ovat fiktiivisen henkilöhahmon [tai kertojan] mielikuvitusta. Temaattisten merkityksen korostamisen tulkintastrategiassa (2) yliluonnollinen aines toissijaistetaan ja se ajatellaan tekstin kokonaistulkintaa palvelevaksi temaattiseksi elementiksi. Allegorisessa tulkintastrategiassa (3) siirrytään pois yksilön tasolta ja tekstin tulkitaan heijastavan jotain yleismaailmallista asiantilaa. Teksti tulkitaan *laajennettuna metaforana* jostain todellisuuden osa-alueesta. (4) Skriptejä eli arkielämästä ja kaunokirjallisuudesta omaksuttuja tulkinnallisia kehyksiä yhdistelemällä lukija tuottaa uusia kehyksiä, jotka auttavat ymmärtämään entuudestaan outoja kategorioita (esimerkiksi puhuva eläin). (5) Olemassa olevia tulkinnallisia kehyksiä voidaan myös venyttää yli reaalimaailman mahdollisuuksien niin, että yliluonnollinen aines mahtuu niiden sisälle. (Alber 2010, 48–49.)

Alberin mukaan ”usein vasta se, että tiedostamme tekstin ylittävän reaalimaailman mahdollisuudet, auttaa tavoittamaan tekstin mielekkyyden” (Alber 2010, 48). Tulkintamallit ovat ikään kuin lukijan selviytymisstrategioita uuden ja yllättävän tekstin edessä. Useat kertomusteoreetikot (ks. esim. Jahn 1999; Richardson 2010) ovat viimeisten vuosikymmenten ajan penänneet kertomusteorialta joustavuutta ja narratologian strukturalististen mallien sijaan dynaamisempaa tapaa lähestyä kertomustekstejä. Joustavuutta haetaan myös tässä tutkimuksessa ja samalla korostetaan lukijan itseohjautuvuutta. Lukijan ei tarvitse olla kertomuksen vietävissä oleva sätkynukke vaan hän voi parhaassa tapauksessa itse konstruoida itselleen mielekkään tarinan. Parhaat puitteet dynaamiselle lukuprosessille tarjoaa avoin tarina, jolla on monta vaihtoehtoista ratkaisua.

Alber (2013) on myöhemmin muokannut tulkintastrategioiden listaansa luonnottomia tiloja ja tarinamaailmoja käsittelevässä artikkelissaan. Uudessa listassa tulkintastrategiat (4) ja (5) ovat sulautuneet yhteen ja listaa on täydennetty seuraavilla selitysmalleilla: (5) genre ja lajityypilliset konventiot (esimerkiksi fantasia- ja tieteiskirjallisuus (6) satiiri ja sille ominainen liioittelu ja groteski sekä (7) transsendentaalinen tila (esimerkiksi helvetti tai kiirastuli) (emt, 46–47). Olen tiivistänyt Alberin tulkintastrategioista kolme päälinjaa, joita työni rakenne noudattaa. Tulkintalinjat ovat karkeasti jaoteltuna: tapahtumien tulkitseminen mielensisäisiksi tiloiksi (luku 2), skriptien yhdistäminen ja kehysten rikastaminen (luku 3) ja temaattisen merkityksen korostaminen (luku 4). Päätulkintalinjoihin yhdistyy Alberin muita tulkintastrategioita. Esimerkiksi genren ja lajityypillisten konventioiden merkitystä pohdin luvussa 3, sillä liitän ne skriptien yhdistämiseen. Satiiri ja sille ominainen liioittelu nousee esille sekä luvussa 3 että 4.

Alberin näkemykset edustavat jälkiklassisen narratologian kognitiivista haaraa ja ne liittyvät keskusteluun luonnollisesta ja luonnottomasta narratologiasta, jota on käyty kiihkeästi siitä lähtien, kun Monika Fludernik julkaisi käännteentekevän teoksensa *Towards a 'Natural' Narratology* vuonna 1996. Fludernikin pääteesi kyseisessä teoksessa on, että kertomuksen olennainen tarkoitus on inhimillisen kokemuksen ja kokemuksellisuuden välittäminen, minkä se tekee hyödyntämällä vakiintuneita käyttäytymismalleja sekä esittämällä ajatuksia, tunteita ja havaintoja (Fludernik 2009, 59). Viimeisen reilun kymmenen vuoden aikana tutkimuksessa on Alberin tavoin korostettu erityisesti kertomuksen luonnotonta tai epäluonnollista aluetta (Hatavara et al. 2010, 8–9). Luonnottoman kertomuksen käsite syntyi eräänlaisena vastaiskuna luonnolliselle kertomuskäsitykselle, jonka mukaan kaikki kerronnallisuus palautuu inhimilliseen kokemuksellisuuteen tai toimintaan (ks. esim. Fludernik 1996; 2003). Fludernik (2003, 28) on itsekin myöntänyt, että 1990-luvun ei-luonnollisten kertomustyyppien luonnollistaminen ei ole yhtä yksinkertaista kuin keskustelumuotoisen kertomuksen tai realistisen romaanin ja että se vaatii hieman ”totuttelua”.

Inhimillinen kokemus liittyy aina jollain tapaa ympäröivään todellisuuteen, ja niin myös kognitiivinen narratologia, jonka keskiössä kyseinen kokemus on, päätyy suurimmassa osassa tapauksia vetämään analogian kertomustekstin ja todellisen maailman välille. Näin käy myös Alberin artikkelissa, joissa tulkinnallisten kehysten ja muiden tulkintastrategioiden kautta epäluonnollisimmankin tekstin merkitys palautuu, jos ei tähän maailmaan, niin ainakin inhimilliseen kokemukseen. Yksi tutkimukseni tavoite on esittää kognitiiviselle narratologialle haaste: entä jos postmoderni kirjallisuus, tässä tapauksessa Monzón novellit, kertoo jotain uutta vain kirjallisuudesta, ei ihmisestä? Mitä jos epäluonnollinen kertomusteksti onkin luonnoton vain suhteessa konventionaaliseen kirjallisuuteen, ei todellisuuteen? McHalen (2013) mukaan monien tekstilajien, esimerkiksi runouden, perusolemukseen liittyy keinotekoisuus ja luonnollistamisen vastustaminen. Keinotekoiset piirteet, kuten kielikuvat, poikkeukselliset ilmaukset ja toisto ovat elementtejä, jotka tekevät runoudesta runoutta, toisinaan jopa kertomuksen kustannuksella (emt, 214).

Myös Pekka Tammi (2010, 71) varoittaa luonnollisen kertomuskäsityksen mahdollisesti rappeuttavasta vaikutuksesta kirjallisuustieteelle. Jos kertomus nähdään Fludernikin ehdottamalla tavalla lähes missä tahansa arkipäiväisessä esityksessä potentiaalisesti läsnä olevana rakenteena, jää kirjallisuuden ainutlaatuinen ominaisuus tuottaa illuusioita vaille huomiota. Tammen sanoin:

Kertomukset siis *käyttävät hyväkseen* luonnollista kognitiivista kykyämme ja ne *koettelevat* sitä – tai ne *kumoavat* ja *osoittavat päteväksi* kerronnan konventiot – ja kaikki tämä tapahtuu tekstissä samaan aikaan. Kirjallisuus siis kykenee näyttämään kognitiivisen toiminnan molemmat puolet. (emt, 79; kurs. alkup.)

Tammi käyttää esimerkkinä Vladimir Nabokovin novellia ”Värväys” (”Nabor”, 1935), jossa hyödynnetään samaa hämäystaktiikkaa kuin Monzón kertomuksissa ja kuvailee sitä näin:

Novellin lukijassa synnytetään konventionaalista kertomusta koskevia odotuksia, mutta samassa ne jokumotaan. Nabokov vieläpä toteuttaa kirjallisen petoksensa mitä suoraviivaisimmalta vaikuttavan tai ainakin luonnolliseksi naamioidun kerronnan julkisivun takana. (Tammi 2010, 79.)

Tammi kysyy, olisiko juuri tässä selitys siihen, mikä kirjallisuudessa viehättää, ja miksi ylipäänsä lueimme fiktiota. Ainakin tutkimukseni lähtökuopissa olen valmis vastaamaan hänelle myöntävästi.

Emma Kafalenoksen (1999) mukaan lukijat rakentavat tarinoita sitä mukaa kun he lukevat niitä. Jokainen lukuprosessin aikana rakennettu luenta on konfiguraatio. Lukijat tulkitsevat tarinan tapahtumia suhteessa sen hetkiseen konfiguraatioon. Samalla kun tarina kasvaa, myös konfiguraatio, jonka mukaan tapahtumia tulkitaan, laajenee. Tulkinnat muuttuvat luennan aikana sitä mukaa kun konfiguraatio kokee muutoksia. (Emt, 53.) Greta Olsonin (2003, 95) sanoin kertomusta luetaan kirjaimellisesti siihen asti, kunnes tekstuaaliset merkitsijät (*markers*) ja viitteet (*indicators*) pakottavat lukijan päivittämään tulkintaansa. Tekstuaalisen informaation perusteella lukija tekee päätöksen siitä, ovatko kertojan sanat epäjohdonmukaisia tai puutteellisia (emts). Manfred Jahn onkin kritisoinut klassista narratologista analyysia siitä, että sen tarjoamat käsitteet ovat turhan joustamattomia ja lopputulos heuristinen kokonaistulkinta, joka ei ota huomioon lukuprosessin dynaamisuutta ja tulkinnan paikoittaisia harhapolkuja (Jahn 1997, 449; Jahn 1999, 186). On siis täysin mahdollista, että lukija käyttää yhtä Alberin strategioista tiettyyn pisteeseen saakka ja vaihtaa toiseen kesken luennan. Tai kertomus voidaan lukea ensin yhdellä ja seuraavaksi toisella tavalla.

McHale (1987) on todennut, että modernismin ja postmodernismin ero on siinä, että modernismi korostaa epistemologisia kysymyksiä, kun taas postmoderni fiktio esittää ontologisia kysymyksiä, jotka liittyvät joko itse tekstiin tai sen heijastamaan maailmaan. Postmodernin fiktion kysymykset ovat, Dick Higgingsin sanoin, post-kognitiivisia: Mikä maailma tämä on? Mitä sen puitteissa voi tehdä? Tai: Mikä on maailma? Millaisia maailmoja on olemassa, miten ne rakentuvat ja kuinka ne eroavat toisistaan? Mitä tapahtuu, kun erilaiset maailmat kohtaavat tai niiden väliset rajat horjuvat? Millä tavoin teksti on olemassa ja millä tavoin sen heijastama(t) maailma(t) on/ovat olemassa. Kuinka tekstissä heijastettu maailma on rakentunut? (Emt, 9–11.) Monzón kertomukset edustavat tässä valossa tyylipuhdasta postmodernismia, sillä lukija joutuu niitä lukiessaan muuttamaan konfiguraatiotaan todennäköisesti useampaan kertaan, jotta niiden ristiriitaisista aineksista saa konstruoidua eheän tarinamaailman.

Kun aloitin tutkimustani, kohdeteoksen nimi vei minua aluksi vahvasti mahdollisten maailmojen teorian suuntaan. Koska novellikokoelma pitää sisällään kokoelman omalakisista maailmoista, päätelin, että mahdollisten maailmojen teoria voisi muodostaa tutkimukseni teoreettisen selkärangan. Mahdollisten maailmojen teoria on alun perin modaalilogiikan piiristä kirjallisuustieteeseen omakuttu filosofinen suuntaus. Mahdollisten maailmojen teorian juuret johtavat saksalaiseen metafysikkoon Gottfried Wilhelm Leibniziin (1646–1716), joka käytti käsitettä ‘mahdollinen maailma’ pyrkien todistamaan, että Jumala on hyvä, vaikka on sallinut pahan olemassaolon. (ks. esim. Ihoonen 2002, 192–193; Ryan 1991, 16). Leibnizin (1996, 128–129) mukaan Jumala on mielessään kuvitellut äärettömän määrän mahdollisia maailmoja, joista toteutettavaksi hän on valinnut parhaan mahdollisen, juurikin sen todellisuuden, jossa elämme. ”Oma” maailmamme on paras mahdollinen huolimatta siitä, että se sisältää pahuutta ja kärsimystä. Kaikki on kuitenkin ennalta nähty ja järjestetty niin, että jokaisella partikkelilla on tehtävänsä. Jos siis pienikin yksityiskohta poistettaisiin, maailmamme ei siis olisi enää sama, paras mahdollinen kaikista.

Modaalilogiikka tutkii mahdollisuuden ja välttämättömyyden ominaisuuksia eli modaliteetteja (mikä on mahdollista, mikä on välttämätöntä, mikä on mahdotonta) ja lähtee siitä perusolettamuksesta, että asiat voisivat olla toisin. Maailma, jossa elämme on vain yksi vaihtoehto potentiaalisesti lukemattomien vaihtoehtojen joukosta. Modaalilogiikkaan kuuluu myös saavutettavuuden periaate: jokainen maailma, myös ontologisesti eri tasolla olevat, ovat keskenään saavutettavissa. (Ryan & Bell 2019, 3–4). Kirjallisuustieteisiin sovellettuna teoriaa on jouduttu mukauttamaan: siinä missä modaalilogiikan mahdolliset maailmat ovat kokonaisia, kirjallisuuden mahdolliset maailmat ovat väistämättä epätäydellisiä tai ”pieniä maailmoja” (ks. esim. Doležel 1998b, 787). Mahdollisten maailmojen poetiikka sanoutuu irti logiikan ja filosofian mahdollisia maailmoja määrittävistä piirteistä ja tarkastelee fiktiivisiä maailmoja ihmisten luomuksina, empiirisen teoretisoinnin työkaluna. Fiktiiviset maailmat ovat mahdollisia maailmoja sikäli, että ne koostuvat ei-aktualisoiduista mahdollisista partikkeleista: ihmisistä, tiloista, tapahtumista ja niin edelleen. (Ems.)

Ensimmäinen kansien väliin painettu, kokonaan fiktion mahdollisille maailmoille omistettu teos, Thomas G. Pavelin *Fictional Worlds* ilmestyi vuonna 1986, mikä nähdäkseni enteili postmodernismin nousua kertomusteorian keskiöön.⁴ Mahdollisten maailmojen teorian merkkiteokset ilmestyivät hieman myöhemmin (Ryan 1991, Ronen 1994, Doležel 1998a) ja kaikissa teoriaa on sovellettu nimenomaan kertomusteoreettisiin kysymyksiin. Doleželin luottamus mahdollisten maailmojen semantiikan selitysvoimaan oli varsinkin projektin alkumetreillä vahva: ”*The most attractive feature*

⁴ Brian McHalen *Postmodernist Fiction* ilmestyi vuonna 1987. Teoksessa on mahdollisille maailmoille omistettu aluku.

of possible worlds semantics is the scope of its explanatory power. All the traditional problems of meaning in literature can be rephrased in the metalanguage of this theory.” (Doležel 1983, 512.)

Myös Marie Laure-Ryan povasi teorialle loistavaa tulevaisuutta vuonna 1992 ja toivoi, että sen käsitteitä ryhdyttäisiin hyödyntämään kulttuurintutkimuksessa yhtä laajasti kuin Genetten narratologisia käsitteitä (Ryan 1992, 550). Samassa tekstikappaleessa Ryan kuitenkin kirjoittaa auki sen, mikä on todennäköisesti estänyt mahdollisten maailmojen teorian maailmanvalloituksen: teoriaa ei ollut 26 vuotta sitten juurikaan sovellettu käytäntöön eli yksittäisten kirjallisten teosten analysointiin ja tähänkin päivään tullessa soveltaminen on ollut niukahkoa joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta (ks. esim. Nancy Traill 1996, Elena Semino 1997, Alice Bell 2010, Lubomír Doležel 2010).

Marie-Luis Ryan on mahdollisten maailmojen teoreetikoista se, joka on eniten kehittänyt omaa terminologiaa. AW (*actual world*) viittaa todelliseen maailmaan, jossa ’minä’ sijaitsee ja johon todellisuuskäsityksemme palautuu (Ryan 1991, vii–viii). Oletus on, että todellisia maailmoja on vain yksi. Ryanin systeemiin sisältyy myös TRW (*textual reference world*): maailma, johon teksti viittaa ja perustaa väittämänsä. TAW (*textual actual world*) on puolestaan yhtä kuin tekstin konstruoima kuva TRW:stä. Tämän sisällön määrää Ryanin mukaan kirjailija. Lisäksi Ryanin järjestelmään kuuluu APW (*alternative possible world*), joka on vaihtoehtoinen mahdollinen maailma modaalisessa todellisuusjärjestelmässä, kertojan totena välittämä maailma (NAW) sekä potentiaalisesti ääretön määrä tekstuaalisia osamaailmoja (TAPW tai TPW; käytän jatkossa lyhennettä TPW). (Emts.) Doležel käyttää viimeksi mainitusta termiä *private domains*, joka käsittää yksittäisten fiktiivisten hahmojen uskomukset, illuusiot ja erheet. Mieke Bal (1990) on ehdottanut, että unia, päiväunia, muisteluja ja muita “subjektiivisiä analepsiksiä” kutsuttaisiin hyponarratiiveiksi, Genette puolestaan on kutsunut niitä metadiegeettisiksi kertomuksiksi (Genette 1980, 231–234). Näen mahdollisten maailmojen poetiikan vahvuutena sen, että fiktiivisiä maailmoja, olivat ne sitten osamaailmoja tai kokonaisia maailmoja, tarkastellaan samanarvoisina, mikä vapauttaa ne strukturalistisen narratologian hierarkkisuudesta. Hypoteettiset tapahtumat ovat mahdollisten maailmojen poetiikan näkökulmasta tarinalle yhtä tärkeitä kuin todelliset tapahtumat (Ryan 1992, 540). Tulen soveltamaan Ryanin mahdollisten maailmojen jaottelua varsinkin luvussa 2.

Mahdollisten maailmojen poetiikalla on kuitenkin ongelmansa. Huomasin tutkimukseni edetessä, ettei mahdollisten maailmojen teoria riitä tarjoamaan kattavaa teoreettista apparaattia kertomuksen analyysille, mutta uskon Samuli Häggin (2008, 5–6) tavoin, että mahdollisten maailmojen käsitteitä on mielekästä käyttää narratologian kontekstissa deskriptiivisen poetiikan välineistönä. Toisin sanoen sen avulla on mahdollista tuottaa kuvauksia kertomusten eri ulottuvuuksista yrittämättäkään ratkaista kaikkia kerronnan analyysin ongelmia (emt, 6). Arvelen, että yksi syy tutkimukseni puit-

teissa kohtaamiini umpikujiin liittyy siihen, että mahdollisten maailmojen poetiikka on perinteisesti jättänyt lukijan roolin maailmojenrakennusprosessissa vähäiselle huomiolle. Leibnizin metafysikaalisessa alkuperäisteoriassa mahdollisilla maailmoilla oli transendentiaalinen olemus mutta nykypäivän mahdolliset maailmat ovat ihmisen luovan toiminnan tulosta (Doležel 1998b, 787). Teoria tuntuu kuitenkin välillä unohtavan, että Doležel arvostelee voimakkaasti sosiaalista konstruktivismia ja näkee mahdollisten maailmojen semantiikan jopa konstruktivismille vastakohtaisena toimintana (Doležel 2019, 49–52). Tämä tuntuu hämmäntävältä sen valossa, että Doležel on itsekin todennut fiktiivisten maailmojen konstruoimisen olevan kaksisuuntainen prosessi: ne luodaan ja uudelleenluodaan lukuprosessissa (Doležel 1998a, 139). Itse pyrin yhdistämään mahdollisten maailmojen teorian perusajatuksia lukijälähtöiseen tekstianalyysiin. Toivon näin löytäväni vastauksia kysymyksiin, joiden ratkaisemiseen mahdollisten maailmojen poetiikka liikkuu liian yleisellä tasolla.

Ilmassa on myös merkkejä siitä, että tämä viime vuosina matalaa profiilia pitänyt teoriasuuntaus olisi nostamassa jälleen päätään uuden artikkelikokoelman *Possible World Theory and Contemporary Narratology* (2019) julkaisemisen myötä. Kokoelma sisältää peräti kolme artikkelia, joissa mahdollisten maailmojen teoriaa yhdistetään kognitiotieteisiin (Caracciolo 2019, Wang 2019, Alber 2019). Narratiivisiin teksteihin on viitattu maailma-metaforan avulla kertomusteorian kentällä jo pitkään eikä käytäntö ole välttämättä mitään velkaa mahdollisten maailmojen teorialle (Ryan 1992, 530; ks. myös Ryan 2019, 62). Uskon kuitenkin, että mahdollisten maailmojen teoria ansaitsisi enemmänkin kunniaa kuin mitä se on tähän asti kertomusteoreettisella kentällä saanut. Varsinkin postmodernien tekstien tutkimuksessa teorian soveltaminen on hedelmällistä. Kuljetan mahdollisten maailmojen teoriaa työssäni eräänlaisena punaisena lankana, niin epäluotettavuuden käsitteeseen kuin kognitiiviseen kirjallisuustutkimukseen yhdistettynä.

1.3 Kohdetekstit ja työn eteneminen

”Mi hermano” (tästä eteenpäin MH) on ensimmäisessä persoonassa kerrottu tarina, jossa kukaan muu kertojaa lukuun ottamatta ei joko tahdo myöntää tai ei huomaa, että vuodesta toiseen kertojan käsikynkässä kulkeva, hiljainen veli on todellisuudessa kuollut. Novelli käynnistyy, kun kertojan veli Toni kuolee kesken jouluaterian, ja sanattomasta sopimuksesta muut perheenjäsenet (kertoja, isä ja äiti) päättävät säilyttää joulurauhan eivätkä reagoi kuolemaan. Yhdessä vakuutellaan toisille, että Toni on vain syönyt ja juonut liikaa ja tarvitsee sen vuoksi lepoa. Kertoja taluttaa veljensä sänkyyn, riisuu hänet ja tuo seuraavana aamuna takaisin pöytään puettuna.

Makaaberista absurdiksi tarina muuttuu siinä vaiheessa, kun valhe pitkittyy. Kuolleen veljen puke-
misesta, taluttamisesta, kouluun viemisestä ja puolesta puhumisesta tulee kertojalle arkipäivää. Ku-
kaan ei tunnu huomaavan, että Toni on todellisuudessa kuollut. Vuodet kuluvat ja lopulta kuollut
veli löytää jopa kumppanin, jonka kanssa menee naimisiin. Kertoja harkitsee vihdoinkin valheen pal-
jastamista siinä vaiheessa kun, seitsemän vuotta myöhemmin, poikien vanhemmat kuolevat eikä
heidän vuoksi ole enää välttämätöntä teeskennellä. Toisaalta kertoja on itse pakkomielteisen omis-
tautunut veljelleen, sillä, kuten hän itse formuloi, veljestä huolehtiminen ja toisen ihmisen puolesta
eläminen on säästänyt hänet itsensä siltä, että olisi pitänyt olla tekemisissä muiden ihmisten kanssa
tai olla todellisuudessa oma itsensä (MH, 18).

Toinen novelli, ”Fregando Platos” (tästä eteenpäin FP), on ekstra- ja homodiegeettisen, suorastaan
tyrannimaisen kertojan välittämä, narratiivin rajoja venyttävä kokeilu, jossa aviopari Mingo ja Rosa
tiskaa astioita vuoristomökin keltakaakelisessa keittiössä. Tai siis, he tiskaavat astioita siihen asti,
kunnes kertoja päättääkin, että heillä on astianpesukone. Kerronta jatkuu hetken deskriptiivisenä,
kunnes taas:

«¡Tendrían que echarlo abajo!», oyó Mingo que decía, un día, un barbudo de una organización ecolo-
gista comarcal, en la barra del único café que hay, cuya vida gira alrededor de la estufa de leña central,
una estufa grande y que despliega una serpiente de tubos por la sala, de forma que el calor se esparza
por. No. No hay estufa central y si hubiera. No. No hay ningún café. No hay pueblo de la Cerdeña. Es
un pueblecito de la costa y no estamos en mayo. Estamos en agosto. (FP, 52.)

”Pitäisi purkaa koko talo!”, kuuli Mingo erään paikalliseen ympäristöjärjestöön kuuluvan partasuun sa-
novan baaritiskillä koko kylän ainoassa kahvilassa, jonka keskus on puilla lämpiävä takka. Takka on
suuri ja siitä lähtee putkia, jotka kiemurtelevat käärmeeen tavoin levittäen lämpöä koko saliin. Ei. Ei ole
olemassa mitään takkaa ja vaikka olisikin. Ei. Ei ole olemassa mitään kahvilaa. Ei ole mitään kylää
Cerdeñan alueella. Kyseessä on pikkukylä rannikolla eikä nyt ole toukokuu. Nyt on elokuu. (A.L.; tästä
eteenpäin kaikki käännökset A.L., ellei toisin mainita.)

18-sivuisessa kertomuksessa ei ole mitään muuta pysyvää kuin Mingon, Rosan, heidän poikansa
Siton ja yllätysvieraan Xavierin nimet, sekä se, että tapahtumapaikka on loma-asunto – tosin asun-
nonkin sijainti vaihtelee tarinan kulussa vuoristosta rannalle ja sieltä sisämaahan. Novelli on poik-
keuksellinen myös siinä mielessä, että se sisältää toisen persoonan kerrontaa.

FP edustaa Monzóta kokeellisimmillaan. Novelli on skitsofrenisen kertojan kolmannessa persoo-
nassa kerrottu potpuri viimeistelemättömiä, toisensa poissulkevia tarinanpätkiä. Voidaan sanoa, että
kyseessä on juoni ilman tarinaa, joka näin ollen tarjoaa äärimmäisen haasteen Seymour Chatmanin
klassikkojaottelulle (*story/discourse*). Kyseessä on Chatmanin (1978, 57) määritelmän mukaan an-
tinarratiivi, joka uhmaa kertomuksen logiikkaa (yksi asia juontaa toiseen ja vain yhteen toiseen asi-
aan, toinen asia juontaa kolmanteen ja niin edelleen loppuhuipennukseen saakka). Mahdollisten
maailmojen teoriassa ainoastaan loogisessa ristiriidassa olevat asiantilat tekevät fiktiivisestä maail-

masta mahdottoman (Doležel 1998a, 224). FP on täynnä ristiriitoja, jotka aiheutuvat päättämättömän kertojan mielenmuutoksista. Tulisiko novellin tarinanpätkät nähdä siis erillisinä mahdollisina maailmoina vai yhtenä sotkuisena mahdottomana maailmana?

Kolmas kohdetekstini on pienoisoromaani ”Ante el rey de Suecia” (tästä eteenpäin ARS), jonka päähenkilö on uransa ehtoopuolta elävä neuroottinen kirjailija Amargós. Amargósin suurin haave on voittaa Nobelin kirjallisuuspalkinto mutta palkintoa ei kuulu. Elämä on muutenkin ankeaa, kunnes mies muuttaa uuteen taloon. Uudet naapurit, jotka ovat lähes poikkeuksetta lyhytkasvuisia, pyrkivät toistuvasti tekemisiin erakkoluonteisen Amargósin kanssa. Ristiriidat kärjistyvät, kunnes eräänä päivänä Amargós herää ja huomaa kutistuneensa 34 cm pituutta. Tämän jälkeen elämä saa positiivisen käänteen ja viimein Nobelin palkintokin osuu kohdalle. Pienoisromaanissa on ekstradiegeettinen, kolmannen persoonan kertoja mutta tarinamaailma on vahvasti suodattunut päähenkilön mielen kautta.

Kohdetekstieni kerronnallinen tyyli on konventionaalinen, mutta ne uhmaavat luonnonlakeja tarinamaailman tasolla ja/tai rikkovat kerronnan konventioita räikeällä tavalla.⁵ Jotta lukukokemus olisi mielekäs, lukijan on päätettävä, miten ymmärtää looginen ristiriita. Mahdollisia ratkaisumalleja eli tulkintastrategioita, joita aion tämän tutkimuksen puitteissa testata ovat: (1) kertoja on lähtökohtaisesti epäluotettava, ja tarina on henkilöhahmon, eli tässä tapauksessa kertomusta välittävän kertojan, mielikuvituksen tuotetta (Alberin tulkintastrategia 1 tai Ryanin mukaan tekstuaalinen osamaailma eli TPW); (2) kyseessä on fiktiivinen maailma, joka poikkeaa luonnonlaeiltaan meidän tuntemastamme (Alberin tulkintastrategiat 4 & 5 tai Ryanin TAW); (3) novelli on vertauskuva jollekin, joka on totta todellisessa maailmassa (Alberin tulkintastrategiat 2 & 3 tai Ryanin AW:n suhde APW:hen)

Alberin lähestymistavoista tiivistämäni kolmimalli luo rakenteellisen selkärangan tutkimukselleni ja olenkin otsikoinut tutkimuksen käsittelyluvut tulkintastrategioiden mukaan. Luvussa 2 tarkastelen mahdollisuutta tulkita Monzón kertomusten epäluonnolliset elementit kertojan tai henkilöhahmon mielensisäisiksi tapahtumiksi. Luvussa 3 luon katsauksen kognitiiviseen kertomusteoriaan ja tarkastelen metaforan, metonymian, kehyksen ja skriptin käsitteen avulla sitä, miten voimme ymmärtää epäluonnollisen tarina-aineksen. Luvussa 4 pohdin mahdollisuutta ymmärtää kertomuksen epäluon-

⁵ Kerronnassa on piirteitä maagisesta realismista, sillä myös maagisessa realismissa ylikuonnolliset tapahtumat esitetään samanarvoisina kuin tarinan muutkin tapahtumat (Faris 2010, 281). Monzón kertomuksissa hyödynnetään tätä tekniikkaa sillä erolla, että Monzón kertomusten jännite syntyy, kun päähenkilöt kokevat ristiriidan maailmankuvansa ja ylikuonnollisen välillä. Maagista realismia ei ole myöskään mielekästä tarkastella ilman postkoloniaalista viitekehystä (ks. emt, 282), minkä vuoksi olen rajannut sen kokonaan tutkimukseni ulkopuolelle.

nollinen aines temaattisena tai allegorisena elementtinä. Quim Monzón tuotantoa ei ole tiettävästi aiemmin tutkittu Suomessa, mutta kansainvälistä tutkimusta löytyy esimerkiksi parodian (Lunati 2001 & Maestre Brotons 2011) sekä pornografisen kuvaston ja miehisyyden kriisin (Colom-Montero 2016) näkökulmasta. Hyödynnän luvussa 4 Monzósta aiemmin tehtyä tutkimusta ja analysoin kohdetekstejäni muun muassa sen kautta, kuinka yliluonnollinen tai outo voidaan ymmärtää identiteetin ja sukupuoliroolien kautta ja kuinka metafiktiivisyys tematisoi todellisuuskäsityksemme ja todellisuuden esittämiseen liittyvät kirjalliset konventiot.

2 Epäluonnolliset elementit mielensisäisinä tiloina

Tässä luvussa laajennan ja sovellan käytäntöön Alberin ensimmäistä tulkintastrategiaa, jossa outo ja epäluonnollinen tulkitaan kertojan tai henkilöhahmon mielensisäisiksi tapahtumiksi. Alber ei artikkelissaan käsittele epäluotettavaa kertojaa epäluonnollisuuden aiheuttajana vaan käyttää esimerkkeinä radikaalimmin epäluonnollisia kertoja-asetelmia (Alber 2010, 50–51). Olisi kuitenkin outoa jättää narratologian klassikkokysymys tässä yhteydessä kokonaan käsittelemättä, sillä kuten Doležel (2019, 48) on todennut, jopa ne tutkijat, jotka kieltävät perinteen merkityksen, noudattavat perinteen kieltämisen perinnettä. Ainakin MH:n tapauksessa on todennäköistä, että lukija kyseenalaistaa ensimmäisenä kertojan luotettavuuden. Onhan kyseessä ensimmäisen persoonan kertoja, jonka kokemus maailmasta poikkeaa muiden henkilöhahmojen kokemuksesta. FP:n tapauksessa on selvää, ettei poukkoilevaan kertojaan voi luottaa yhtenäisen narratiivin tuottajana. Myös ARS:ssa tapahtuu kerronnan tasojen sekoittumista, mikä viittaa siihen, ettei kertoja ole täysin objektiivinen.

Jonathan Cullerilta peräisin oleva käsite *luonnollistaminen* kuvaa lukijan luomia tulkintamalleja, joiden avulla pyritään poistamaan tai sovittamaan yhteen tekstuaalisia ristiriitoja (Fludernik 2010, 26). Epäluotettava kertoja on esimerkki tällaisesta luonnollistavasta tulkintastrategiasta, sillä lukija arvioi kertojan luotettavuutta suhteessa kerronnan kautta välittyvään fiktiivisen maailman lähtökohdaisesti samalla tavalla kuin todellisen maailman vuorovaikutustilanteessa arvioidaan vastapuolen luotettavuutta. Narratologisenä käsitteenä epäluotettavuus on kertovan diskurssin ominaisuus, joka on suhteessa kertojaan (Shen 2011). Jos kertoja johdattaa tahallaan väärin, tulkitsee tai arvioi väärin tai jättää asioita kertomatta, kertoja katsotaan epäluotettavaksi. Epäluotettavuuden tutkimusta määritteli pitkään alun perin Wayne C. Boothin näkemys, jonka mukaan kerronnan epäluotettavuus aiheutuu kertojan ja implisiittisen tekijän välisestä arvoristiriidasta (ks. Booth, Wayne C. 1983, 158–159). Boothin mukaan lukija tunnistaa epäluotettavuuden ironiana, jota implisiittinen tekijä viestii niin sanotusti kertojan selän takana (emts).

Ansgar Nünning (1999) on myöhemmin kyseenalaistanut Boothin näkemyksen ja samalla koko implisiittinen tekijä käsitteen. Nünningin mukaan implisiittinen tekijä on ”antropomorfoitu haamu”, jota on mahdoton paikantaa ja johon vetoaminen epäluotettavan kerronnan yhteydessä yksinkertaistaa kompleksisen ilmiön. Nünningin mukaan kerronnan epäluotettavuus on tekstuaalisten ominaisuuksien sijaan pikemminkin kognitiivisten prosessien ajama tulkinnallinen strategia, jota lukija hyödyntää koettaessaan ratkaista kerronnallisia ristiriitoja ja epämääräisyyksiä. (emt, 54.) Epäluotettavuus on siis jännite joka syntyy, kun tekstin ja lukijan arvomaailmat eivät kohta. Nünningin mukaan on usein vaikea määritellä, välittääkö kertoja faktoja fiktion maailmasta vai viittaako

kerrottu hänen vääristyneeseen tajuntaansa (emt, 59). Näin ollen kertoja ei välttämättä olekaan epäluotettava termin perinteisessä merkityksessä, vaan kerrottu kuvaa totuudellisella tavalla mielen illuusioita ja itsepetosta (emts).

Greta Olson (2003) puolestaan on kritisoinut Nünningin näkemystä väittäen ettei se eroa kovinkaan radikaalisti alkuperäisestä Boothin mallista. Todellinen lukija on samalla tavalla kulttuuriin ja aikaan sidottu konstruktio kuin implisiittinen tekijäkin, joten myös hän etsii epäluotettavuuden indikaattoreita tekstistä, samalla tavalla kuin Boothin mallissakin (emt, 97–99). Olsonin mukaan Nünningin malli ohittaa tekstin sisällä esiintyvät ristiriitaisuudet sekä lukijan kokemuksen siitä, että (epäluotettavan) kertojan takana on toinen näkökulma (emt, 105). Olson kehittelee Boothin mallia eteenpäin ja ehdottaa jakoa erehtyväisiin ja epäluotettaviin kertojiin sen perusteella, millaisia lukustrategioita heidän tunnistamisensa edellyttää lukijalta (emt, 100–101). Erehtyväisiä kertojia ovat esimerkiksi lapset tai sellaiset, jotka eivät syystä tai toisesta ole saaneet tarpeeksi luotettavaa tietoa siitä, mistä kertovat (emt, 101). Epäluotettavia kertojia sen sijaan määrittää jokin luonteenpiirre tai ominaisuus, joka vääristää heidän tulkintaansa todellisuudesta (emt, 102). Olson myös huomauttaa aiheellisesti, että kaikki yllämainitut epäluotettavuuden mallit perustuvat oletukseen homodiegeettisestä kertojasta. Heterodiegeettistä kertojaa epäluotettavuuden aiheuttajana on tutkittu huomattavasti vähemmän. (Emt, 99.)

James Phelan (2005, 49–53) on niin ikään listannut erityyppisiä epäluotettavan kerronnan muotoja, jotka kiertyvät implisiittisen tekijän, kertojan ja lukijan suhteiden ympärille. Myös Phelan laajentaa Boothin dualistista kertoja / implisiittinen tekijä -mallia korostamalla lukijan roolia epäluotettavuuden ymmärtämisessä, sillä kerronnan ristiriidan havaitsemiseksi tarvitaan aina lukija. Hänen mallissaan epäluotettavan kerronnan muotoja on kaiken kaikkiaan kuusi: *misreporting*, *misreading*, *mis-evaluating/misregarding*, *underreporting*, *underreading* ja *underregarding*. Väärinraportointi sisältää epäluotettavuutta henkilöihahmojen, faktojen ja tapahtumien tasolla. Väärinluenta ja väärintulkinta sisältävät epäluotettavuutta tiedon ja havainnon tasolla. Aliraportointi, aliluenta ja alitulkinta tapahtuvat henkilöihahmojen, faktojen, tapahtumien, ymmärryksen ja havainnon sekä etiikan ja arvioinnin tasoilla. (emt, 51–52). Aliraportointia ei pidä kuitenkaan sekoittaa elliptiseen kerrontaan, jossa kertoja ja implisiittinen tekijä jättävät aukon tahallisesti ja olettavat lukijan täyttävän sen (emt, 52).

Kertojan päätehtävät ovat raportointi, tulkinta ja arviointi, joko samanaikaisesti ja peräkkäin (Phelan 2005, 50). Phelanin mukaan kertoja voi poiketa implisiittisen tekijän näkemyksistä yhdellä tai useammalla tavalla, joko samanaikaisesti tai eri hetkinä, mutta joka tapauksessa valistunut lukija

(*authorial audience*) huomaa implisiittisen tekijän viestin, joka ei saavuta kertojaa (emts). Phelan on sitä mieltä, että luotettavuutta tulisi tarkastella liukuvana skaalana eikä binäärisenä luotettava/epäluotettava-parina (emt, 53).

Jokaisessa kolmessa kohdetekstissäni kertoja-asetelma on erilainen: MH on kerrottu ensimmäisessä persoonassa, novellin kerronta on Genetten termein intra- ja homodiegeettistä (Genette 1980, 248). ARS edustaa lähtökohtaisesti kolmannen persoonan kerrontaa, ekstra- ja heterodiegeettistä sellaista, mutta jossain vaiheessa tarinaa kerronnan tasot alkavat sekoittua ja lukijan annetaan ymmärtää, että kyseessä on ehkä sittenkin ensimmäisen persoonan intra- ja homodiegeettinen kertoja, joka vain kirjoittaa kolmannessa persoonassa. FP:n kertoja on äärimmäisen ekstradiegeettinen, aina metafiktiivisyyteen asti: tarinamaailma muuttuu jatkuvasti mutta kertojan positio pysyy samana, ulkopuolisenä, kaikkietävänä ja -näkeväenä kertojana.

Johdannossa esiin nostamani Kafalenoksen konfiguraatiomalli (s. 7) liittyy lukemisen dynamiikkaan, jota Menakhem Perry ja Meir Sternberg tutkivat urauurtavasti jo 1970-luvulla. Perryn (1979, 36) mukaan lukeminen on prosessi, jonka päämäärä on saavuttaa maksimaalinen ymmärrys luetusta. Tämä tapahtuu rakentamalla todellisesta maailmasta tai aiemmin tutuksi tulleesta kirjallisuudesta tulkinnan kehyksiä, joita vasten tekstin tarjoamaa informaatiota peilataan (emts). Jotta pääsen tutkimuksessani käsiksi lukemisen dynamiikkaan ja siihen, kuinka lukijan suhtautuminen Monzón kertojiin muuttuu lukuprosessin aikana, koen tarpeelliseksi esittää kohdetekstien päätapahtumat siinä järjestyksessä kuin ne lukijalle avautuvat ensimmäisellä lukukerralla. Tämän vuoksi luku 2 sisältää runsaasti juonen referentia ja suoria lainauksia kohdeteksteistä.

Genetten jaottelua paremmin tätä tutkimusta palvelee Doleželin kertojatyypin kolmijako: minäkerronta, autoritäärinen kolmannen persoonan kerronta ja subjektiivinen kolmannen persoonan kerronta (Doležel 1998a, 148–159). Käytän Doleželin mallia sen vuoksi, että siihen on sisäankirjoitettuna luotettavuuden, tai Doleželin termeillä *autentikaation* eri asteet. Doležel tarkastelee kertojan luotettavuutta vain suhteessa fiktiivisen maailman faktoihin eikä ota kantaa kertojan arvoihin tai eettiseen luotettavuuteen. Kolmen kohdetekstini rakenteellisesti erilaiset kertojapositiot luovat hedeelmällisen alustan epäluotettavuuden tarkastelulle. Miten kertojan asema suhteessa tarinamaailmaan vaikuttaa epäluotettavuuden kokemiseen? Mistä luottamus – tai epäluottamus – kertojaan syntyy? Entä miten lukijan tulisi suhtautua kertojaan, joka on tahallaan harhaanjohtava? Kuinka lukijan suhtautuminen kertojan luotettavuuteen vaikuttaa fiktiivisen maailman uudelleenrakentumiseen lukuprosessin aikana? Ennen kuin ryhdyn erittelemään kohdetekstieni kertoja-asetelmia, esittelen järjestelmän, johon Doležel perustaa kertojatyyppejensä jaottelun.

2.1 Intensionaalisuus ja autentikaatio

Fiktiivisyys ja erityisesti fiktion kyky luoda ei-olemassa olevia (*nonexistent*) entiteettejä herättää kysymyksen siitä, mikä on fiktiivisen tai ei-olemassa olevan aineksen, kuten Ranskan nykyinen kuningas tai yksisarvinen, ontologinen asema (Doležel 1998a, 1). Tätä ongelmaa on pohdittu myös modernin logiikan piirissä, josta Doležel lainaa käsitteet *ekstensionaalinen* ja *intensionaalinen* mahdollisten maailmojen poetiikkaan. Dikotomia ekstensionaalinen/intensionaalinen kuvaa kielen kaksijakoisuutta ja vastaa kutakuinkin Gottlob Fregen käyttämiä käsitteitä *Bedeutung* ja *Sinn* (merkitys ja mieli) (emt, 135).

Ekstensionaalinen kieli on kohteeseensa viittaavaa eli referentiaalista. Se suuntautuu ulospäin, kohti maailmaa ja viittaa representaatiojärjestelmän ulkopuolella oleviin objekteihin (Doležel 1998a, 136). Intensionaalisuus puolestaan viittaa kielen sisältöön ja tekstuuriin. Intensionaalinen liittyy vahvasti kirjallisuuteen, sillä sen avulla voidaan saavuttaa esteettinen merkitys, kun taas ekstensionaalinen kieli on esteettisesti neutraalia. Intensionaalinen merkitys muodostuu tekstin rakenteessa, jolloin sitä on mahdoton tyhjentävästi vangita kielellisin keinoin – intensionaalista ei voi ilmaista toisin sanoen. Doleželin mukaan kirjallisuustieteilijät ovat tietämättään osallistuneet intensionaalisen merkityksen tutkimukseen, sillä poeettiset kielikuvat ja tyylikeinot, riimien merkitys ja äänikuviot ja muu ”kieliopin runous” ovat kaikki intensionaalisia ilmiöitä. (Emt, 138.)

Fiktiivisiä maailmoja, kuten kieltä, voidaan jäsentää ekstensionaalisen merkityksen kautta, jolloin tarkastelun kohteena ovat niiden makrostruktuurit. Kiinnostavampaa on kuitenkin se, mitä intensionaalisuuden käsite tuo mahdollisten maailmojen teorialle. Kuten Doležel toteaa, fiktiiviset maailmat ovat kirjailijoiden rakentamia ja lukijan uudelleen rakentamia. Kaksisuuntainen rakennus/jälleenrakennusprosessi perustuu fiktiivisen tekstin alkuperäiseen kieliasuun (tekstuuri), joka on intensionaalista ainesta. (Doležel 1998a, 139.) Intensionaalinen funktio on tekstuurissa ilmenevä säännönmukaisuus, joka vaikuttaa fiktiivisen maailman rakentumiseen. Doležel ehdottaa, että tunnistamalla intensionaalisia funktioita voitaisiin paljastaa tekstuurin globaali morfologia, jonka avulla jäsennellä fiktiivisen maailman muodostumisen tapoja mutta toteaa samaan hengenvetoon, että projekti on kunnianhimoinen, osittain siksi, ettei kukaan tiedä, kuinka monta intensionaalista funktiota tekstuurista voidaan erottaa. (Emt, 139–143.)

Kaikista kolmesta kohdetekstistäni voidaan erotella säännönmukaisuuksia, jotka tekevät niistä omaleimaisia ja omalakisiksi tekstuaalisiksi maailmoiksi. Näiden elementtien kautta olisi mahdollista rakentaa jonkinlainen Monzón maailmojen poetiikka vertailemalla elementtejä, jotka yhdistävät tai erot-

tavat eri tekstejä. Analysoin kohdetekstejäni yhdessä luvussa 4 temaattisen merkityksen ja allegorisen tulkinnan yhteydessä mutta tässä vaiheessa mainitsen kustakin kohdetekstistä muutaman piirteen, jotka liitän kyseisen tekstin intensionaalisuuteen. Piirteet voivat olla tarinan tasolla toistuvaa toimintaa tai kuvailevassa kerronnassa toistuvia elementtejä:

MH: Päähenkilön tapa ennakoida ja arvioida toisten henkilöhahmojen tunnetiloja. Tarinan kannalta epäolennaiset yksityiskohdat tapahtumien kuvauksessa.

FP: Juonen jatkuva pysäyttäminen kieltosanalla "no". Samojen kohtausten varioiminen muuttamalla yksityiskohtia.

ARS: Amargósin Nobel-puheen alku, jota toistetaan eri yhteyksissä läpi tarinan. Päähenkilön pituuteen liittyvät viittaukset. Amargósin pakkomielteinen suhtautuminen frakkiin. *Pongamos que* -toteamukset, jotka auttavat jumittunutta kerrontaan etenemään.

Kuten Doležel toteaa, intensionaalisuuden käsitteen mukaan ottaminen fiktion tutkimukseen mahdollistaa lopullisen irtioton mimeettisestä ajattelutavasta, jonka mukaan kirjallisuus heijastaa aina todellisuutta. Kun oletetaan, että fiktiivinen olemassaolo on intensionaalinen ilmiö, se vapautuu todellisen olemassaolon polaariselältä kahtiajaolta, minkä seuraukset ovat radikaalit:

It means that fictional existence is not confined to the polarity of actual existence ("to be or not to be"). *To exist fictionally means to exist in different modes, ranks, and degrees.* This is one of the main principles of our semantics of fictionality and finalizes its divorce from the mimetic doctrine. We are now able to account not only for fictional entities whose mode of existence is analogous to that of actual entities but also for the many and diverse fictional existents that are peculiarly different from them. (Doležel 1998a, 147; kurs. alkup..)

Toisin sanoen mahdollisten maailmojen semantiikka perustuu sille ontologiselle perusolettamukselle, että todellinen on olemassa riippumatta semioottisista representaatioista, kun taas fiktiivinen on olemassa semioottisesti rakentuneena mahdollisuutena (Doležel 1998a, 145). Kaunokirjallisuus ja fiktiivinen olemassaolo eivät näin ollen ole riippuvaisia fiktiivisten lauseiden totuudellisuudesta, sillä kyseiset lauseet ovat vailla totuusarvoa. Ne ovat vain performatiivisia puheakteja (emt, 146). Tässä mielessä mahdollisten maailmojen teoria sopii hyvin ontologisuudella leikittelevän postmodernin kirjallisuuden tutkimukseen.

Jos fiktiiviset lauseet ovat vailla totuusarvoa, miksi pidämme joitain kertojia epäluotettavina? Epäluotettavuuden paikantaminen tähtää lukukokemuksen luonnollistamiseen (Nünning 1999, 54), mutta jos hyväksymme mahdollisten maailmojen teorian sellaisenaan, ei luonnollistamiselle pitäisi olla tarvetta. Kuten jo johdannossa mainitsin, lukeminen on eräänlainen leikki. Lukija tietää, että

tekstuaalinen universumi on mielikuvituksen tuottama vaihtoehto omalle todellisuussysteemillemme, mutta leikin ajan käyttäydymme kuin tekstuaalisen universumin maailma olisi todellinen maailma (Ryan 1991, 23). Sen vuoksi suhtaudumme kertojiin ja henkilöihahmoihin lähtökohtaisesti samalla tavalla kuin todellisiin ihmisiin, kunnes tekstuaaliset indikaattorit osoittavat toisin. Koska kyseessä on leikki, voidaan olettaa, että olemme lukijoina kärsivällisempiä ja joustavampia fiktiivisiä entiteettejä kohtaan kuin tosimaailmassa todellisten ihmisten suhteen. Kuten David Herman (2013a, 13) muotoilee, kertomusta voidaan tarkastella myös kognitiivisten taitojen harjoittamisen tai jopa parantamisen välineenä eikä vain kognition kohteena. Tarinat tarjoavat alustan eläytymiselle, esimerkiksi empaattiselle eläytymiselle toisiin ihmisiin (Herman 2013b, 184). Fiktion lukeminen on tässä mielessä myös mahdollisuus harjoittaa empatiataitoja.

Doleželin jaotteluun palatakseni epäluotettavaa kertojaa tai implisiittistä tekijää ei toisin sanoen ole olemassa *ekstensionaalisisina* olentoina, joilla olisi vastapari tekstin ulkopuolella. Nünning huomauttaa, että epäluotettavan kertojan määritelmä, tai oikeastaan sen puuttuminen, on epäluotettavuuden tutkimuksessa toistuva perusongelma, sillä useimmat teoriat eivät onnistu pukemaan epäluotettavuutta sanoiksi (Nünning 1999, 56). Väitän, että tämä ongelma johtuu siitä, että se, mihin perinteinen narratologia on liittänyt, usein päälle liimatun oloisesti, implisiittisen tekijän ja epäluotettavan kertojan käsitteet, on juurikin tekstin intensionaalinen aines eli tekstuuri. Sen sijaan, että koettaisimme epätoivoisesti paikantaa tekstistä epäluotettavuutta aiheuttavia agenteja, voimme suunnata katseemme tekstuuriin ja erottaa siitä erilaisia intensionaalisia funktioita, jotka palvelevat täsmällisemmin analysoitaessa kerronnan (epä)luotettavuutta.

Yksi Doleželin ehdottama intensionaalinen funktio on autentikaatio. Doležel hyödyntää kielitieteilijä John L. Austinin puheaktiteoriaa todetessaan, että fiktionaaliset tekstit ovat performatiivisia puheakteja, koska ne luovat todellisuuden, johon viittaavat. Kirjoituksessa luotu mahdollinen entiteetti muuttuu autentikaation kautta fiktiiviseksi faktaksi silloin, kun kirjallinen puheakti on hyvin valittu eli uskottava. (Doležel 1998a, 146.) Oman ongelmansa muodostaa se, miten määritellä, mikä tekee performatiivisesta puheaktista uskottavan. Tähän Doležel ei ota kantaa, mutta oma vastaukseni on, että sen määrittelee lukija.

Phelanin tavoin myös Doležel (1998a, 152) on sitä mieltä, että luotettavuudessa on aste-eroja. Asteeroista päästään puhumaan, kun kertoja on personoitu. Ensimmäisen persoonan kerronta ja subjektiivinen kolmannen persoonan kerronta tarjoavat erityisen haasteen autentikaation tutkimukselle. Doleželin mukaan voidaksemme tarkastella kyseisten kerrontamuotojen sisällä esiintyvien fiktiivisten entiteettien autentikaatiota, on perustettava asteikko, jonka yhdessä päässä on ”täysin autentti-

nen” ja toisessa ”epäautenttinen”, ja jonka sisään kaikki narratiiviset moodit on mahdollista sijoittaa. Doleželin mukaan asteittainen autentikaation kuvaus on avain fiktionaalisen olemassaolon ymmärtämiseen. (Emts.)

Eräs välttämätön uskottavuuden edellytys on, edelleen Austinin terminologiaa soveltaen, puhujan auktoriteetti (Doležel 1998a, 149). Persoonattomassa, autoritäärisessä kerronnassa auktoriteetti on genren synnyttämä konventio, joka on niin voimakas, että kerronnasta tulee oman autentikaationsa vanki. Autoritääriseltä kerronnalta puuttuu totuusarvo, spatio-temporaalinen kiinnekohta ja subjektiivinen alkulähde. Niinpä sen puitteissa on mahdoton valehdella tai erehtyä – autoritäärisen kerronnan autentikaatiossa ei ole aste-eroja. (Emts.)

Toisaalta voidaan myös kyseenalaistaa se, onko ensimmäisen persoonan kerronta rakenteellisesti niin kaukana autoritäärisestä kerronnasta kuin Doležel ja suurin osa muista tutkijoista antaa ymmärtää. Henrik Skov Nielsen (2004) huomauttaa aiheellisesti, että kirjoitetun fiktion kohdalla, toisin kuin suullisessa kommunikaatiossa, ei voida olla varmoja siitä, että henkilö johon viitataan sanalla ”minä” on sama joka puhuu tai kertoo. Nielsen ensimmäisen persoonan kertovat tekstit eivät muodosta julkilausumia totuudesta kuten elämäkerrat tekevät, vaan tuottavat kolmannen persoonan kertovien tekstien tavoin fiktiivisen maailman, joka ei ole olemassa näiden lauseiden ulkopuolella. Tämä fiktion paradoksi, sen viittaavuus sellaiseen joka on olemassa vain viittauksen hetkellä, tuleekin Nielsenin mukaan selvimmin näkyviin teksteissä, jotka ovat kerrottu ensimmäisessä persoonassa. (Emt, 145.)

2.2 Ensimmäisen persoonan kerronta – Mi hermano

Doleželin mukaan minämuotoinen kerronta vastaa fiktiivisen henkilöhahmon suoraa diskurssia formaalisilta, semanttisilta ja indeksisiltä ominaisuuksiltaan (Doležel 1998a, 154). Jos ensimmäisen persoonan kerrontaa tarkastelee kaksipoolisella täysin autenttinen–epäautenttinen-akselilla, se täytyy sijoittaa epäautenttiseen päähän; sillä ei ole autoritäärisen kerronnan konventiosta kumpuavaa autentikaatiovoimaa, eikä näin ollen valtaa luoda autenttista fiktiivistä maailmaa. Sen sijaan ensimmäisen persoonan kertojan täytyy todistaa uskottavutensa, tehdä töitä vakuuttaakseen lukija. Doleželin mukaan ensimmäisen persoonan kerronta haastaa lukijan osallistumaan aktiivisemmin fiktiivisen maailman luomiseen kuin autoritäärinen kerronta. Tämä johtuu siitä, että minäkertojalla on kaksoisroolitus: hän sekä osallistuu kanssakäymiseen muiden henkilöhahmojen kanssa tarinamaailman sisällä (dialogit) että luo tarinamaailmaa (kerronta) (Emts.)

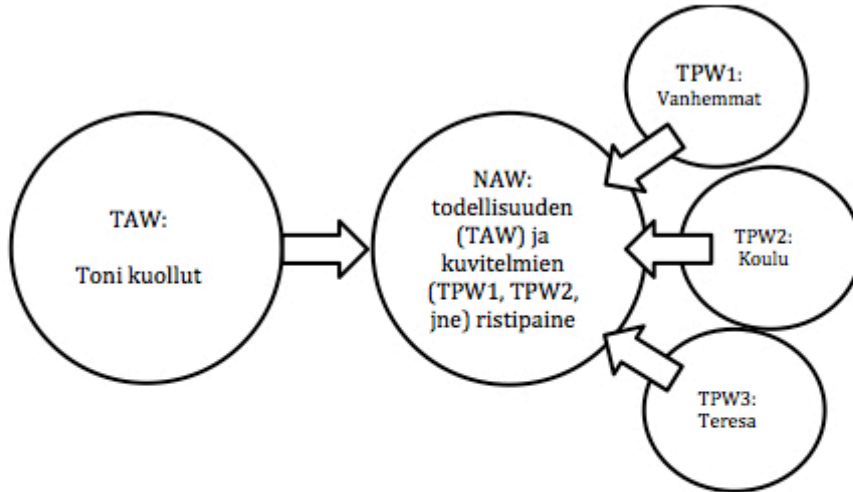
Minäkertojan tarjoamat fiktiiviset faktat rajoittuvat hänen omaan kokemusmaailmaansa, mutta, kuten myös Doležel (1998a, 155) huomauttaa, minäkertoja voi lukea muiden henkilöhahmojen sisäisiä maailmoja heidän ulkoisesta käyttäytymisestään tai puheestaan, jolloin kertomuksen faktuaalisen alue rajoittuu henkilöhahmon sisäiseen maailmaan ja virtuaalisen alueen muodostaa muiden henkilöhahmojen kokemus, josta minäkertoja tekee päätelmiä. MH rakentuu minäkertojan sisäisen maailman ja muiden henkilöhahmojen oletetun, virtuaalisen, sisäisen maailman välisen jännitteen vaaraan. Novellin kertoja päättelee vanhempiensa käytöksestä, etteivät hekään tahdo pilata joulua toisen lapsensa kuolemalla, joten hän tekee nopean päätöksen teeskennellä, ettei pikkuveljen tila olisi-kaan lopullinen:

Lo de Toni fue justo después que mamá hubiese llevado a la mesa la fuente con el turrón y los barquillos. Nos habíamos comido la sopa, el cocido y el pollo relleno, y de repente, como si fuese lo más normal del mundo, la cabeza de mi hermano se decantó hacia delante, muy despacio, hasta clavar la cara en el plato de turrón. Papá y mamá se quedaron helados. Con sólo tocarlos se hubiesen resquebrajado hasta hacerse añicos. Los vi tan incapaces de reaccionar que, en una crítica milésima de segundo, decidí hacer, yo también, como si no me diese cuenta. De hecho no le miraban: miraban la mesa, justo al frente, forzando la vista para no verlo, tan indefensos que, para que no sufriesen, al menos de momento, pasé la mano por la espalda de Toni y, para enderezarle el torso, le estiré el cuello del jersey. (MH, 13.)

Se Tonin juttu tapahtui juuri kun äiti oli tuonut pöytään kulhollisen nougat'ta ja vohveileita. Olimme syöneet keiton, lihapadan ja täytetyn kanan kun yhtäkkiä, niin kuin se olisi maailman luonnollisin asia, veljeni pää alkoi taipua eteenpäin, hyvin hitaasti, kunnes se osui kasvot edellä nougat-kippoon. Isä ja äiti jähmettyivät paikoilleen. Kosketus olisi saanut heidät halkeilemaan pienille säröille. He vaikuttivat niin kykenemättömiltä reagoimaan, että ratkaisevan sekunnin tuhannesosan aikana minäkin päätin olla kuin en olisi huomannutkaan tapahtunutta. He eivät edes katsoneet Tonia vaan tuijottivat suoraan eteenpäin kohti pöytää ja varoivat näkemästä häntä. He näyttivät niin avuttomilta, että helpottaakseni heidän kärsimystään edes hetkellisesti ojensin käteni Tonin selän taakse ja vedin paidankauluksesta suoristaen hänen vartalonsa.

Kysymys minäkertojan luotettavuudesta ei Doleželin mukaan liity tekstin mimeettisyyteen, sen uskottavuuteen suhteessa todellisuuteen, sillä konvention puitteissa voimme hyväksyä fysikaalisesti mahdottomankin kertoja-asetelman, kuten kuoleman jälkeisen kerronnan (Doležel 1998a, 159).

MH:ssa epäily kertojan luotettavuudesta aiheutuu siitä ristiriidasta, joka on kertojan kokemusmaailman ja muiden henkilöhahmojen käyttäytymisen välillä. Olsonin jaottelun mukaan kyseessä olisi erehtyväinen (ei epäluotettava) kertoja, mutta tekstuurin perusteella erehtyväisyyden syyttävä sormi osoittaa pikemminkin muita henkilöhahmoja kuin kertojaa kohti. Vaikuttaa siltä, että kertojaa lukuun ottamatta muut henkilöhahmot (kertojan vanhemmat, Tonin koulukaverit ja koulun henkilökunta, Tonin tyttöystävä Teresa) eivät joko huomaa tai eivät halua tiedostaa, että Toni on kuollut ja kertoja joutuu tukalaan välikäteen, koska ei uskalla (velvollisuudentunnosta muita kohtaan) paljastaa ikävää totuutta. Tilannetta voi kuvata mahdollisten maailmojen mallilla seuraavasti TAW:n ollessa maailma, johon teksti viittaa, TPW:iden ollessa tekstuaalisia osamaailmoja ja NAW:n ollessa kertojan totena välittämä maailma:

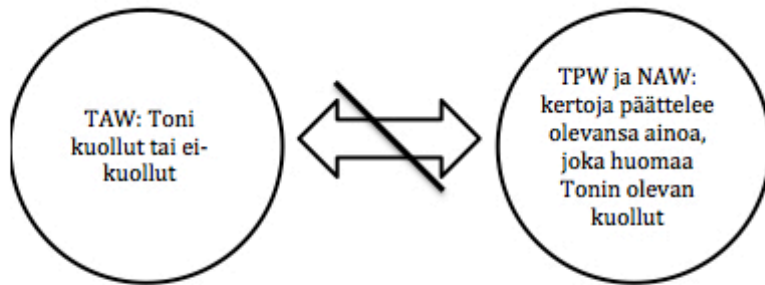


Tarinan jännite syntyy tarinamaailman todellisuuden (TAW) ja henkilöhahmojen henkilökohtaisten osamaailmojen eli TPW:iden ristiriidasta, jota kertoja koettaa parhaansa mukaan varjella. TPW:t ovat erilaisia ja sisältävät erilaisia odotuksia suhteessa Toniin ja sitä kautta välillisesti suhteessa kertojaan: Vanhemmat (TPW1) tietävät, että Toni on kuollut, mutta eivät tahdo myöntää sitä itselleen. Kertoja toimii kuin yhteisestä sopimuksesta vanhempien kanssa pitääkseen valhetta yllä. Koulu (TPW2) ei huomaa muutosta elävän ja kuolleen Tonin välillä ja kertoja koettaa ylläpitää tilanteen niin, että muutos jäisikin huomaamatta. Teresa (TPW3) on tuntenut Tonin vain tällaisena kuin hän on nyt eli kuolleen ja on ihastunut juuri niihin ”luonteenpiirteisiin”, mitä hänellä tässä tilassa on. Kertoja koettaa tehdä itsensä mahdollisimman huomaamattomaksi Teresan ja veljensä välisessä elämässä mutta samalla varjelee toiminnallaan Teresaa kohtaamasta totuutta Tonin tilasta.

Mallin ongelma on kuitenkin se, että lukijalla ei ole pääsyä TAW:hen tai muiden henkilöhahmojen TPW:ihin muuten kuin kertojan kautta. Mahdollisten maailmojen teorian peruseriaate on, että kaikki maailmat ovat ontologisesti samanarvoisia ja että kaikista maailmoista tulisi olla pääsy toisiin (*accessibility relation*, ks. esim Ryan & Bell 2019, 4). Mutta miten MH:n tapauksessa Teresan osamaailmasta pääsee TAW:hen, kun Teresan osamaailma on olemassa vain itsekin tarinamaailmassa osallisena olevan kertojan välittämänä? Emme saa lukijoina tietää, mitä muut henkilöhahmot todellisuudessa haluavat, toivovat tai pelkäävät, sillä kaikki tieto perustuu kertojan mielen teoriaan⁶ ja sen perusteella tehtyihin oletuksiin muiden henkilöiden tarpeista ja toiveista.

⁶ Mielen teoria (*Theory of Mind*) on alun perin kognitiivisen psykologian käsite, joka kuvaa ihmisen luontaista kykyä ennakoita ja selittää toisten ihmisten käytöstä heidän ajatustensa, tunteidensa, uskomustensa ja halujensa perusteella (Zunshine 2006, 6). Kirjallisuustieteeseen käsitettä on soveltanut uraauurtavasti Lisa Zunshine (2006), jonka mukaan mielen teoria vaikuttaa suuresti siihen, että ylipäänsä tunnemme kiinnostusta fiktiota ja fiktiivisiä henkilöitä vastaan.

Toinen vaihtoehto on ajatella, että kaikki kertojan tekemät päätelmät muiden henkilöhahmojen toiveista, peloista ja kuvitelmissa ovatkin vain kertojan henkilökohtaista osamaailmaa, jolloin kaavio näyttäisi tältä:



Tässä mallissa lukija ei voi tietää, mikä on lopullinen totuus Tonin tilasta, sillä lukijalla ei ole mitään muuta pääsyä fiktiiviseen todellisuuteen kuin kertojan mielen kautta. Kertomuksen todellisen maailman ja kertojan välittämän maailman (joka on samalla hänen henkilökohtainen osamaailmansa) välillä ei ole yhteyttä. Se, mitä kertoja itse kuvailee hienotunteisuudeksi ja mikä aiheuttaa tiedollisen katkoksen hänen ja muiden henkilöhahmojen välillä, saattaakin olla kertojan mielen vääristymää. Tässä mallissa on mahdollista, että veli on kuollut ja kertoja vain kuvittelee hänen läsnäolonsa omassa ja muiden elämässä, kuten käy Cortázarin novellissa ”Kirjeitä Mammalta” (”Cartas de Mamá”, 1959). Saattaa myös olla, ettei kertojalla koskaan ole ollutkaan veljeä vaan kyseessä on alusta loppuun hänen mielikuvituksensa tuote tai nukke, kuten Ian McEwanin novellissa ”Dead as They Come” (2011). Äärimmäinen, mutta fiktiossa täysin mahdollinen asetelma on myös se, että kertoja on itse kuollut ja elää tiedostamattaan jonkinlaisessa välitilassa, josta käsin hän tarkkailee muita henkilöhahmoja. Tällainen asetelma on esimerkiksi Alejandro Amenábarin elokuvassa *The Others* (*Los Otros*, 2001).

Brian Richardson (2001) toteaa, että ensimmäisen persoonan kerronta mahdollistaa eniten erilaisia tulkintamalleja kertojan subjektiivisuudesta lukijan miettiessä onko kertoja epäpätevä, sekava, tahallisen harhaanjohtava vaiko hullu. Ensimmäisen persoonan kertoja mielletään helpommin erehtyväiseksi kuin ulkopuolinen, kaikkitietävä kertoja. MH:n tapauksessa lienee normaalia, että lukija kyseenalaistaa ensimmäisenä kertojan luotettavuuden: onhan kyseessä ensimmäisen persoonan kertoja, inhimillistettävissä oleva ja näin ollen erehdykseen taipuvainen olio, jonka sisäinen maailma on selkeästi ristiriidassa muiden henkilöhahmojen sisäisen maailman kanssa. Mutta kun lukija alkaa

etsiä kerronnan intensionaalista aineksesta eli tekstuurista ristiriitoja, jotka paljastaisivat kertojan mielen (TPW) ja kertomuksen todellisuuden (TAW) ristiriidat, niitä ei löydykään.

Dormí como un tronco, más horas de las que había imaginado, y cuando me desperté me desconcentré encontrar a Toni exactamente como lo había dejado. La misma postura, la misma mano sobre el embozo. Pero ¿cómo tendría que haberlo encontrado, si no? ¿Qué esperaba? ¿Que en plena noche se hubiese dado la vuelta en medio de un sueño y todo hubiese resultado un delirio de Navidad? (MH, 16.)

Nukuin kuin tukki, pidempään kuin olisin kuvitellut olevan mahdollista ja kun heräsin, minua hämmensi nähdä Toni tismalleen samassa tilassa mihin olin hänet jättänyt. Sama asento, samat kädellä puoleksi peitetyt kasvot. Mutta missä muussakaan asennossa hän olisi voinut olla? Mitä oikein odotin? Odotinko, että hän olisi keskellä yötä ottanut ja kääntynyt unissaan ja kaikki olisikin osoittautunut vain joulupainajaiseksi?

Kertojan havainnointikyky on terävä ja kieli osuvaa, kuten katkelmasta voidaan päätellä. Hän tiedostaa tilanteen poikkeavuuden ja suhtautuu ironisesti omaan toiveajatuksensa siitä, ettei veli olisikaan kuollut. Kertoja vaikuttaa kaikin puolin olevan niin kognitiivisesti kuin moraalisesti samalla tasolla lukijan kanssa eikä lukijalla pitäisi olla mitään syytä epäillä hänen kykyään välittää tapahtumia totuudenmukaisesti. Silti jokin on pielessä. Tarinan aika kattaa usean vuoden jakson. Se, mikä lukijaa askarruttaa eniten – miten joku voi olla kuollut vuosikausia ja silti jatkaa elämäänsä muiden ihmisten keskuudessa – jää tarinassa vaille vastausta. Ehkä MH:n kertoja ei olekaan epäluotettava termin perinteisessä merkityksessä, vaan siksi, että hän kiinnittää huomion vääriin kysymyksiin. Tamar Yacobi (2015) kuvaa tätä kertoja-asetelmaa nimellä “tulkinnallinen poikkeaminen” (*exegetical deflection*) tai “epäolennainen saarnaaminen” (*irrelevant preaching*). Siinä epäyhtenäisyys aiheutuu pikemminkin siitä, että puhuja keskittyy epäolennaisuuksiin kuin siitä, että hän arvioisi väärin. Tarinan kannalta keskeisin kysymys ohitetaan, vaikka muita seikkoja kommentoidaan vuolaasti. (Emt, 520.)

Seuraava alkuperäiskielinen katkelma on esitetty imperfektissä (*pretérito imperfecto*), jolla espanjan kielessä merkitään menneisyydessä usein toistuvaa tekemistä tai tekemistä, jolla ei ole selkeää alkua ja loppua. Toisin sanoen kertoja paneutuu rooliinsa veljensä nukkemestarina pitkällä aikavälillä. Niin pitkällä, että todellisessa maailmassa (AW) ruumis ei säilyisi ehjänä. Kertojan isästä on kerrottu jo aiemmin ammatiksi eläintäyttäjäksi (MH, 11) mutta se, miksi kertoja opiskelee eläintäyttöpaita jätetään auki.

Cada día que pasaba lo vestía y lo desvestía con más rapidez, y pronto conseguí que se sentase en la silla, y se levantase, con una naturalidad aceptable, y que incluso espozase alguna sonrisa o levantase irónicamente la ceja derecha. Pasé las dos semanas de vacaciones en casa, liado con los libros de taxidermia de papá. (MH, 16.)

Päivä päivältä pukeminen ja riisuminen sujuivat ripeämmin ja pian onnistuin saamaan hänet pysymään tuolilla sekä nousemaan ylös suhteellisen luonnollisen näköisesti. Sain aikaan jopa hymynhäiveen hä-

nen kasvoilleen ja ironisen oikean kulmakarvan kohotuksen. Vietin kaksi lomaviikkoani visusti kotona uppoutuneena isän eläimentäyttöoppaisiin.

Viittaus taksidermiaan lievittää sitä loogista ristiriitaa, että fysiikan lakien mukaan ruumis alkaa ajan saatossa mätänemään, minkä vuoksi taitavinkaan valehtelija ei pystyisi kauan salaamaan ihmisen kuolemaa novellissa kuvatulla tavalla. Vaikka kertomuksessa ei palata enää aiheeseen, voisi maksimaaliseen ymmärrykseen pyrkivä lukija ajatella, että kertoja on tehnyt jotain isänsä kirjoista omaksumiaan toimenpiteitä säilyttääkseen ruumiin paremmassa kunnossa. Tämä ei tietysti selitä sitä, miksi kukaan ulkopuolinen ei vaikuta huomaavan veljen olevan kuollut. Jos ohitetaan fysiikan lait, hämmästyttävimmäksi yksityiskohdaksi tarinan maailmassa muodostuukin se, että kuoleman sattuessa elämää on mahdollista jatkaa kuin mitään ei olisi tapahtunut. Joko novellin kaikki henkilöt kertojaa lukuun ottamatta ovat sokeita ja naurettavan hyväuskoisia tai sitten hekin vain teeskentelevät, että veli ei ole kuollut, niin kuin ”Keisarin uudet vaatteet” -sadussa.

Seuraavasta katkelmasta voidaan huomata, että kertoja tekee kaikkensa, jotta veljen todellinen tila ei paljastuisi fiktiivisen maailman muille henkilöihahmoille. Hän myös esittää näennäisesti uskottavia selityksiä veljensä vähäpuheisuudelle:

En el instituto, primero lo llevaba a su clase y lo sentaba en su pupitre, explicaba que se había mareado y que enseguida estaría bien, y yo me iba hacia mi clase. Si me preguntaban, les hablaba de los mareos que padecía desde pequeño y que ahora se le habían hecho constantes. Por fortuna, Toni había sido siempre un muchacho callado, que nunca en la vida había levantado el dedo en clase para contestar ninguna pregunta. La masificación escolar hacía el resto. Con cerca de una cincuenta de alumnos por aula, si se es discreto es fácil pasar desapercibido. (MH, 17.)

Koulussa vein hänet ensimmäisenä luokkaan ja istutin pulpettiin. Selitin, että veljeni voi hieman huonosti mutta tokenisi pian ja kiiruhdin omalle tunnilleni. Jos joku kyseli, selitin hänen jo lapsuudesta juontuvista heikotuskohtauksistaan jotka nyt olivat yleistyneet. Onneksi Toni oli ollut aina hiljainen kaveri joka ei ollut eläissään viitannut tunnilla. Koululaitoksen tasapäistävä vaikutus hoiti loput. Kun luokassa on 50 oppilasta, huomaamattoman on helppo pysytellä kokonaan näkymättömänä.

Vaikka kertoja valehtelee muille henkilöihahmoille fiktion sisällä, kertojanana hän vaikuttaa luotettavalta. Tämä johtuu kertojan diskurssin intensionaalisuudesta, jonka kautta hän saavuttaa kerronnallisen auktoriteetin. Kerronta ei sisällä ristiriitoja diskurssin tasolla, ainoa särö kerronnassa on elävän kuolleen looginen ristiriita. Jos kertoja valehtelisi tapahtumien kulusta, kerronnasta todennäköisesti pilkottaisi jokin ristiriita, joka paljastaisi petoksen. Joko maailma, jossa kertoja elää on vääristynyt niin, että ihmisen kuolemaa ei välttämättä huomata tai sitten kertojan mieli on vääristynyt jollain aiemmin mainitulla tavalla.

Lukemisen konventiot antavat odottaa, että jossain vaiheessa totuus paljastuu ja tarina niin kutsutusti loksahdaa kohdalleen. Kuten Jahn (1999, 188) muotoilee, tarina joka tarjoaa avaimen ristiriitojen selvittämiseen palkitsee lukijan, sillä se tarjoaa mahdollisuuden oivallukseen. Tällaisia tarinoita ,

kuten Ursula Le Guinin novelli ”Mazes”, jossa kertoja paljastuu lopussa ihmisen sijasta marsuksi, käytetään paljon opetuksessa juuri niiden palkitsevuuden takia (emts). MH kasaa paljon odotuksia loppuun, mutta lopullista ratkaisun avainta se ei tarjoa.

Seis años más tarde murió mamá y, al cabo de pocos meses, papá, que sin ella se deshizo como un helado al sol de agosto. Pensé que, al haber muerto nuestros padres, por fin había llegado el momento de dejar de fingir. Pero le doy vueltas y más vueltas, y siempre acabo por no atreverme. En parte porque esta dedicación obsesiva a mi hermano, este vivir por persona interpuesta, me ha ahorrado todos estos años tenerme que relacionar demasiado con gente, tener que ser realmente yo, y en parte por Teresa, que no sé si soportaría saber la verdad. (MH, 18.)

Kuusi vuotta myöhemmin kuoli äiti ja muutama kuukausi sen jälkeen isä, joka ilman äitiä suli pois kuin jäätelöpallo heinäkuun helteessä. Vanhempien kuoltua ajattelin, että teeskentelemisen voisi vihdoinkin lopettaa. Mutta aina kun pyörittelen sitä mielessäni, päädyn siihen, etten uskallakaan. Osaksi se johtuu siitä, että kokonaisvaltainen omistautumien veljelleni, toisen ihmisen puolesta eläminen, on säästänyt minut läheisiltä ihmiskontakteilta kaikki nämä vuodet, minun ei ole tarvinnut olla minä. Toisekseen jatkan teeskentelemistä Teresan vuoksi, sillä en ole varma, kestäisikö hän totuutta.

Äärimmilleen vietyä toisten puolesta uhrautumista lukuun ottamatta kertoja vaikuttaa olevan erittäinkin järjissään ja kielikuvien käyttö (*se deshizo como un helado al sol de agosto*) viittaa jäsentyneeseen mieleen ja verbaaliseen lahjakkuuteen. Ei ole siis edelleenkään mitään syytä epäillä, että kertoja olisi epäluotettava. Mielenkiintoista on se, että katkelman perusteella vanhempien kuolemaan ei liity mitään häilyvää: he ovat yksiselitteisesti kuolleet. Näin ollen voidaan olettaa, että veljen kuolema on perustavanlaatuisesti erilainen tila kuin vanhempien vastaava. MH:ssa kuolema on siis liukuva käsite, ei dikotominen, kuten todellisessa maailmassa. Tätä seikkaa käsittelen tarkemmin luvussa 3.

2.3 Autoritäärinen kolmannen persoonan kerronta – Fregando platos

Doleželin (1998a, 150–151) mukaan siinä missä fiktiivisen henkilöahmon auktoriteetti nojaa konsensukseen ja yhteneväisyyteen eli koherenssiin ja on yhteneväinen luonnollisen diskurssin pragmaattisten ehtojen kanssa, kertojan auktoriteetti perustuu genrekonventiolle, joka vastaa Austinin jaottelussa performatiivista auktoriteettia. Paradoksaalisesti autoritäärinen narratiivi on oman autentikaatiovoimansa vanki: se ei voi valehdella tai erehtyä (emt, 149). Koska ekstradiegeettiset henkilöimättömät kertojat sijaitsevat tarinamaailman ulkopuolella, voidaan jopa väittää, että he/ne eivät edes kuulu tarinamaailmaan (Ryan 2019, 64). Tällöin kertojasta tulee vain diskurssin väline, johon ei voida liittää mitään inhimillisiä piirteitä. Mutta entäpä jos kolmannen persoonan ulkopuolinen kertoja uhmaakin autentikaatiovoimansa kahleita ja käyttäytyy kuin vain ihminen voi eli lyö kaiken niin sanotusti läskiksi?

FP alkaa idyllisellä kuvalla: pariskunta Rosa ja Mingo tiskaavat astioita loma-asuntonsa keittiössä. Heidän poikansa Sito temppuilee pyörän kanssa ulkona. Perheen rauhan rikkoo yllätysvieras Xavier, joka ilmaantuu yhtäkkiä oven taakse. Tilanne muuttuu kiusalliseksi, kun Xavier ei kahvin ja illallisenkaan jälkeen näytä mitään merkkejä lähtemisestä. Xavier jää yöksi ja toiseksi yöksi ja kolmanneksi yöksi. Mingo ja Rosa alkavat miettiä, miten päästä vieraasta eroon ja tilanteet eskaloituvat. Seuraa erilaisia skenaarioita tapahtumien mahdollisesta kulusta. Kiihkeän huipentuman jälkeen, jossa kokeillaan niin tragedian kuin farssinkin elementtejä tarinan kehyksiin, palataan jälleen keittiöön tiskaamaan, kuin mitään ei olisi koskaan tapahtunutkaan. Novellin juoni on selkeä ja tavanomainen tiivistettynä, mutta erikoisen kertomuksesta tekee sen kertoja. Kertoja nimittäin tekee itsensä alusta saakka näkyväksi ja häiriköi tarinaa keskeyttämällä sen tuon tuostakin ja muuttamalla sitä, yhteensä noin 30 kertaa. Alkuun muutokset ovat selkeitä pysähdyksiä, yhdellä kielto-sanalla merkittyjä täyskäännöksiä:

Mingo enjabona los platos, pasa la esponja Vileda y los. No. No friegan los platos: cargan el lavaplatos. (FP, 51.)

Mingo saippuoi lautaset, hankaa niitä Vileda-sienellä ja. Ei. Mingo ja Rosa eivät tiskaa astioita; he täyttävät tiskikonetta.

Kertoja ikään kuin maalaa kuvan, pyyhkii sen ja maalaa tilalle uuden. Välillä pyyhkiytyy pois koko tarina, välillä kertoja muuttaa vain jonkin yksityiskohdan. Joistain tilanteista esitetään useita vaihtoehtoisia kulkuja, kuten siitä, miten Xavier vihdoinkin saadaan lähtemään Mingon ja Rosan loma-asunnolta. Loppua kohden vauhti kiihtyy. Muutokset saavat uusia sävyjä, kun kertoja alkaa merkitä niitä muillakin kuin koruttoman yksinkertaisella kielto-sanalla. Hän muun muassa perustelee muutoksen:

– Ahora mismo lo anoto en la lista que hay en la puerta de nevera –dice Xavier.
No. Sería demasiado descarado que Xavier tomara esa iniciativa. Xavier no dice nada. (FP, 60.)

– Kirjoitan sen heti jääkaapin ovesa olevaan ostoslistaan, Xavier sanoo.
Ei. Olisi liian röyhkeää, jos Xavier toimi näin oma-aloitteisesti. Xavier ei sano mitään.

Muutoksiin tulee mukaan myös affektiivisiä piirteitä, kuten huudahduksia:

No. Tampoco es lo que pasa. Lo que pasa es que, un día, de pronto él les anuncia que se va y ellos se alegran, y cuando finalmente se ha ido se sienten solos y, en cierta medida, lo echan de menos. No. ¡Nada de eso! Lo que pasa es que, hartos de que lo menosprecien, Xavier amenaza con irse; Rosa y Mingo permanecen impávidos, Xavier se va y Rosa y Mingo se quedan la mar de felices. (FP, 64.)

– Ei. Sitä ei myöskään tapahdu. Todellisuudessa eräänä päivänä Xavier yhtäkkiä ilmoittaa, että hän lähtee ja Mingo ja Rosa iloitsevat. Ja kun hän viimein on mennyt, he tuntevat olonsa yksinäiseksi ja jollain tavalla jopa kaipaavat häntä. Ei. Ei mitään sellaista! Todellisuudessa Xavier kyllästyy siihen, että häntä ei arvosteta ja uhkaa lähteä. Rosa ja Mingo eivät uhkauksesta hetkahda, Xavier lähtee ja Rosa ja Mingo ovat ikionnellisia.

Neutraali, tapahtumia raportoiva kertoja ei käyttäisi tunnepitoista huutomerkkiä. Affektiivisuus vahvistaa vaikutelmaa persoonasta kerronnan takana – lukijaa johdattelee tahdon omaava yksilö, jolla on lopullinen valta päättää, mitä tarinassa tapahtuu ja tämä kyseinen kertoja ottaa vallastaan kaiken irti, suorastaan mässäilee sillä. Lopulta kertoja ottaa askelen lukijan ja kertomuksen erottavan lasiseinän läpi ja ryhtyy ennakoimaan lukijan reaktioita:

¿Demasiado trágico? De acuerdo. Ningún problema. No pasa nada de eso. Es decir: sí que es verdad que Sito tiene un accidente, pero no muere. Queda malherido, con la cara con veintiocho puntos. (FP, 67–68.)

Liian traagistako? Selvä juttu. Ei hätää. Ei tapahdu mitään tuollaista. Toisin sanoen se kyllä pitää paikkansa, että Sito joutuu onnettomuuteen mutta ei kuole. Hän loukkaantuu ja saa kasvoihinsa 28 tikkiä.

Brian Richardson (2001) on tarkastellut vastakerronnan (*denarration*) ilmenemismuotoja ja toteaa, että vastakerrontaa ilmenee useissa kaunokirjallisissa teksteissä pieninä palasina eikä ilmiössä itsessään ole mitään perin juurin ihmeellistä. Vastakerrontaa on käytetty tehokeinona, joka horjuttaa hetkellisesti realismin konventioita mutta tottunut lukija osaa käsitellä ne hetkellisinä häiriöinä, jotka ratkeavat nopeasti tarinan kulkiessa eteenpäin. Käte Hamburger ja Dorrit Cohn ovat molemmat huomauttaneet, että kerronnan totuudellisuus, myös siltä osin kuin se sisältää henkilöhahmojen ajatusten lukua, on yksi kertomakirjallisuuden ominaispiirteitä. Lajityyppiin kuuluu oletuksena, että kerrontaa ei kyseenalaisteta, sillä kerronnan ulkopuolella ei ole mitään kartoja, ohjekirjoja tai muita tekstin ulkopuolista materiaalia, millä todistaa väittämät vääriksi. (Emts.) Tämä vastaa Doleželin näkemystä kertojan auktoriteetista genrekonventiona.

Kertojan auktoriteetti on yksi kertomakirjallisuuden peruspilari, johon vastakerronta luo särön. Väitän kuitenkin, että lukija suhtautuu vastakerrontaan lähtökohtaisesti myönteisesti, sillä se tuo pieninä annoksina tervetulleeseen piristysruiskeen lukukokemukseen. On mukavaa, kun joku ravistelee järkkymättömänä pidettyä systeemiä – kunhan se joku ei innostu vastakerronnan kanssa liikaa ja murena koko tarinamaailmaa. Tekemällä vastakerronnasta poikkeuksen sijaan säännön Monzó hyödyntää lukijan valmiuksia käsitellä kyseistä häiriötä ja pistää lukijan sietokyvyn koetukselle. Kuinka pitkälle säilyy jatkuvasti muuttuvan tarinan uskottavuus? Montako kertaa tarinaa voi muuttaa niin, että se on ylipäänsä vielä tarina?

FP:n kertojan harjoittama äärimmäinen vastakerronta tekee näkyväksi todellisen maailman ja fiktiivisen maailman ontologisen eron. Koska fiktiivinen maailma on rakentunut sanoista, kielto sana on yksi performatiivinen puheakti muiden joukossa eikä se yksistään riitä pyyhkimään kaikkea edellä kirjoitettua pois. Teksti joka luo todellisuutta sanojen kautta ei häviä minnekään, vaikka väliin laittaisikin kielto sanan, joka osoittaa kaiken aiemmin esitetyn joko erehdykseksi tai tietoisesti val-

heeksi. Kuten jo aiemmin mainittu, mahdollinen muuttuu autentikaation kautta fiktiiviseksi faktaksi silloin, kun kirjallinen puheakti on uskottava. (Doležel 1998a, 146.) Jos lukija on jo ehtinyt uskoa ja omaksua totena FP:n kertojan puheaktin ennen kuin kieltosana tulee, muuttuuko edellä sanottu valheeksi vai onko kyseessä kaksi toisilleen vastakkaista mahdollista maailmaa?

FP:n rakenne voidaan ajatella niin, että kertoja esittelee peräkkäin useita toisistaan erillisiä maailmoja. Ensimmäisessä maailmassa (TAW1) Mingolla ja Rosalla on loma-asunto vuoristossa ja he tiskaavat astioita, on toukokuu. Toisessa maailmassa (TAW2) Mingo ja Rosa täyttävät astianpesukonetta tiskaamisen sijaan mutta miljöö pysyy samana. He ovat innoissaan, koska ovat saaneet astianpesukoneen hiljattain eikä kumpikaan jaksaisi tiskata käsin. Kolmannessa maailmassa (TAW3) kaikki muu pysyy samana mutta astianpesukone onkin ollut loma-asunnossa alusta saakka, sillä kyseessä on moderni sveitsiläistyylinen vuoristomökki pienessä kylässä Cerdañan alueella. Neljännessä maailmassa (TAW4) onkin elokuu ja loma-asunto on rannikolla ja Mingo ja Rosa taas tiskaavat.

Maailmat seuraavat näin toisiaan, jossain vaiheessa kutsumaton vieras, Mingon työkaveri Xavier tulee kylään eikä suostukaan enää lähtemään. Käydään läpi useita vaihtoehtoisia versioita siitä, miten Xavierin vierailun yksityiskohdat sujuvat, kunnes ollaan taas keittiössä tiskaamassa (FP, 62). Keittiössä tiskatessaan Mingo ja Rosa miettivät, miten pääsisivät Xavierista eroon mahdollisimman hienotunteisesti ja käyvät mielessään ja puheessaan läpi useita vaihtoehtoisia skenaarioita. Suunnitelmat jäävät aktualisoitumatta, joten kyse on henkilöhahmojen henkilökohtaisista osamaailmoista (TPW). Tämän jälkeen kertoja esittää juonen tasolla vaihtoehtoisia skenaarioita siitä, miten Xavierista päästään eroon. Mingo ja Rosa muun muassa päätyvät myymään loma-asuntonsa (FP, 66). Mutta yhtäkkiä palataankin jo aiemmin esitettyyn tilanteeseen:

No. Nada de eso. Ni siquiera ponen el anuncio. Lo que pasa es que, a la semana de haber llegado, Xavier finalmente se da cuenta de que sobra en esa casa, sube al coche, lo pone en marcha y coge la calle de casitas bajas rodeadas de jardín que lleva a la carretera al final de la cual está la autopista. (FP, 66.)

Ei. Ei mitään tuollaista. He eivät edes laita myynti-ilmoitusta. Todellisuudessa sillä samalla viikolla kun Xavier on saapunut, hän vihdoin huomaa olevansa ei-toivottu vieras, hyppää autoonsa, käynnistää sen ja ajaa sille kadulle, jonka varrella on matalia taloja joiden ympärillä on puutarha ja joka johtaa tielle, jonka päässä on moottoritie.

Todellisuudessa lukijan on enää mahdoton jäljittää, mihin lukuisista esitetyistä maailmoista tarinassa palataan. Tarina muuttuu edetessään yhä mielipuolisemmaksi, Xavierin äkkijarrutuksesta ennen moottoritietä seuraa ketjuonnettomuus, jossa ovat osallisena hevonen, ratsastaja, vanhus, koira ja motoristi. Kyseessä on äärimmäinen esimerkki perhosvaikutuksesta, jonka seurauksena Xavier joutuu viemään ratsastajan, motoristin, vanhuksen ja koiran sairaalaan (FP, 66–67). Matkalla sairaala-

laan tapahtuu jotain – tai sitten ei:

Podría ser que de camino hacia el hospital tuvieran un accidente y murieran todos o, al menos, que unos cuantos muriesen y el resto quedasen heridos de gravedad. Pero no hay ningún accidente y, cuando llegan a la sala de espera de urgencias, Xavier encuentra a Rosa y a Mingo, que le cuentan que están allí porque Sito ha tenido un accidente con la bici. No; tampoco es eso lo que ocurre. (FP, 67.)

Voisi olla, että matkalla sairaalaan he joutuisivat onnettomuuteen ja kuolisivat kaikki, tai ainakin useat kuolisivat ja loput loukkaantuisivat vakavasti. Mutta ei ole mitään onnettomuutta ja, kun he saapuvat ensiavun odotussaliin, Xavier näkee Rosan ja Mingon, jotka ovat siellä koska Sito on joutunut pyöräonnettomuuteen. Ei. Se ei ole myöskään se, mitä todellisuudessa tapahtuu.

Yllä oleva katkelma eroaa kerronnan yleisestä moodista, sillä siinä käytetään konditionaalia (*podría*) ja espanjan potentiaalisuutta ilmaisevaa tapaluokkaa subjunktiivia (*tuvieran, murieran, quedasen*). Muissa kohdissa kertojan diskurssi on indikatiivissa ja kaikki tapahtumat, toisilleen vastakohtaisetkin, esitetään samanarvoisina. Konditionaalia ja subjunktiivia käyttäessään kertoja ikään kuin ”mässäilee” onnettomuuden mahdollisuudella. FP:n kertoja on kaukana siitä Leibnizin Jumalasta, joka loi parhaan mahdollisen maailman. Gerald Prince on käyttänyt tällaisesta kerronnallisesta moodista nimitystä *disnarrated* (Prince 1992, 28–38). Princen mukaan kertojan diskurssissa esiintyvä *disnarrated* (vapaasti suomennettuna epäkerronta) etusijaistaa maailman luomisen tapoja ja kerronnan suhdetta konventioihin ja normeihin (emt, 36). Avoimen metafiktiivinen narratiivi käyttää epäkerrontaa korostamaan tekstin arbitraarisuutta ja epäluonnollisuutta (emt, 37).

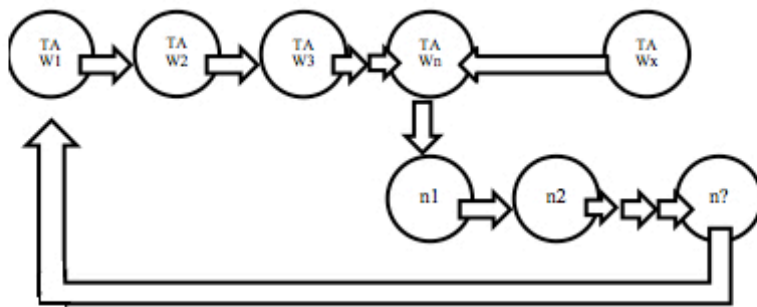
Vielä kerran tarinassa palataan taaksepäin ja samalla venytetään hyvän maun rajat äärimmilleen:

La primera tarde de todas, después de haber fregado los platos y tomado los cafés, justo mientras Rosa duda si empezar a preparar la cena y preguntarle a Xavier si quiere quedarse, Sito va en bicicleta de un lado a otro del patio –porque tiene prohibido salir a la calle, que pasan coches– y se va embalando cada vez más, y coge una curva con tanta velocidad que sale disparado hacia una jardinera y se rompe el cráneo. (FP, 67.)

Ensimmäisenä iltana, sen jälkeen kun on tiskattu ja juotu kahvit, juuri kun Rosa epäröi, pitäisikö hänen alkaa laittaa ruokaa ja kutsua myös Xavier syömään, Sito pyöräilee sisäpihaa päästä päähän. Häneltä on kielletty kadulle meneminen, koska siellä on autoja. Jokaisessa käännöksessä Sito kallistaa pyörää yhä enemmän ja yhden mutkan hän vetää niin vauhdilla, että syöksyy kohti kukkalaatikon reunaa ja murtaa kallonsa.

Tämäkin kohta (onneksi) perutaan.

Jos kieltosanoilla osoitetut tauot tulkitaan mahdollisten tarinamaailmojen rajapyykkeiksi ja jokainen kieltoisanan jälkeinen jakso katsotaan uudeksi maailmaksi, syntyy FP:n mahdollisista maailmoista kaavio, joka näyttää suurin piirtein tältä:



Jokainen pallo on oma itsenäinen tekstuaalinen maailma (TAW) ja nuolet osoittavat siirtymää maailmasta toiseen. Oikealta vasemmalle kulkevat nuolet viittaavat yllä mainittuihin kohtiin, jossa tarinassa palataan taaksepäin jo aikaisemmin esiintyneeseen kohtaan. Näistä syntyy jälleen uusi hierarkkinen taso tarinassa. Kaavio on keskeneräinen ja lisäksi tekstuaalisia maailmoja erottavat merkit ovat viitteellisiä, sillä tarkoitus on vain antaa käsitys kertomuksen potentiaalisesta rakenteesta, ei esittää täydellistä mallia.

Lukemisen preferenssisääntöjen (lisää preferenssisäännöistä: ks. luku 3.2.) mukaan viimeisin versio tarinasta on “oikea” tarina, esimerkiksi Tom Tykwerin ohjaamassa *Juokse Lola!* -elokuvassa (*Lola rennt*, 1998), jossa käydään läpi kolme vaihtoehtoista tapahtumasarjaa samalle alkutilanteelle (Richardson 2013, 27). Lähtökohtaisesti kuitenkin näkisin, että FP:n kaikki maailmat, tai tarinanpätkät ovat samanarvoisia. Varsinkin kun tarinan lopetus palaa alkutilanteeseen:

O quizás no. Nada de eso. Mingo y Rosa friegan los platos. Trastean en el fregadero. Sólo hay una pila porque es una masía que compraron hace un año y aún la tienen que arreglar y tal. Los platos vacíos los tienen en una palangana grande, de plástico azul claro, llena de espuma. Él friega los platos con la esponja Scotch Brite y los deja en la pila, que es de azulejo verde y amarillo, y, mientras los enjuaga, Rosa dice: «Nunca viene nadie a visitarnos.» (FP, 68.)

Tai ehkä ei. Ei mitään tuollaista. Mingo ja Rosa tiskaavat astioita. Astiat kolisevat tiskialtaassa. Tiskipöydällä on vain yksi allas, koska kyseessä on mökki jonka he ostivat vuosi sitten ja se odottaa vielä remonttia. Tyhjät astiat ovat suuressa sinisessä muovivadissa, joka on täynnä saippuaa. Mingo tiskaa astiat Scotch Brite -sienellä, minkä jälkeen hän siirtää ne altaaseen, joka tehty vihreistä ja keltaisista kaakeleista. Samalla kun Rosa huuhtelee astioita, hän sanoo: ”Kukaan ei koskaan käy meillä kylässä”.

Tarinassa on lineaarisesti etenevä juoni, joka voidaan konstruoida useista eri tarinanpätkistä. Näin on siitä huolimatta, että välillä palataan takaisin johonkin aiemmin keskeytyneeseen kohtaukseen ja jatketaan siitä. Maailmojen suhde toisiinsa on *metonyyminen*: lukija olettaa, että uusi maailma on identtinen edellisen kanssa muuten kuin eksplisiittisesti ilmaistuin osin. Tämä vastaa Ryanin (1991) pienimmän mahdollisen poikkeaman periaatetta (*principle of minimal departure*), jonka mukaan maailma rakennetaan mahdollisimman samankaltaiseksi edeltävän kanssa. Yleensä periaatetta käytetään

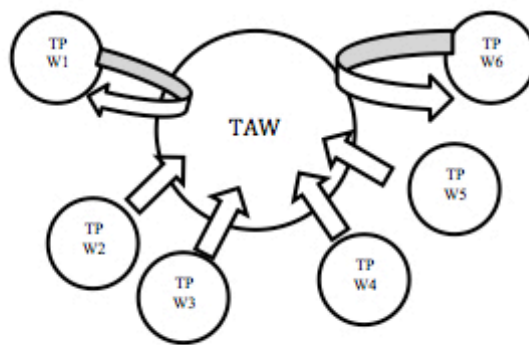
tetään kuvaamaan todellisen maailman ja fiktiivisen maailman suhdetta, mutta sama pätee myös kahden toisiinsa kytköksissä olevan fiktiivisen maailman tapauksessa (Ryan 2019, 84: alaviite 12).

Tarinan eheyttä vahvistaa se, että novellin loppukohtaus palaa takaisin alkutilanteeseen – paitsi että tarkkasilmäinen ja hyvämuistinen lukija saattaa huomata, että yksityiskohdat ovat muuttuneet: keittiön kaakeleihin on tullut vihreää, mökki onkin vasta ostettu ja remontoimaton. Hankaussieni on erimerkkinen kuin alussa (Vileda ja Scoth Brite). On täysin lukijasta kiinni, huomaako hän muuttuneita yksityiskohtia ja ajatteleeko lopun olevan paluu alkuun vai jälleen uusi tarinanpätkä. Huomatavaa kuitenkin on, että Rosan lausahdus saa merkityksen sen kautta, mitä aiemmin on esitetty – huolimatta siitä, että kertoja on mitätöinyt kaiken. Xavierin kiusallinen vierailu ja piinallinen taisto hänen karkottamiseksi ovat lukijan mielessä vaikka kertoja lausuisi kieltosanan ”no” kuinka monta kertaa. ”Kukaan ei koskaan käy meillä kylässä” on merkityksellinen sen sisällään pitämän ironian vuoksi. Rosa ei tiedä, että toteamus on ironinen, mutta kertoja ja lukija kyllä huomaavat sen.

FP:n lukuisia tarinamaailmoja yhdistävät muuttumattomana pysyvät päähenkilöt, Mingo ja Rosa. Marco Caracciolo (2019) on kyseenalaistanut koko maailma-metaforan mielekkyyden kertomuksen jäsenyyksessä ja esittää, että kertomuksen merkitys syntyy kerronnan rytmin ja lukijan sosiaalisen ja ruumiillisen kokemuksen vuorovaikutuksesta. Caracciolo ehdottaa, että kertomuksia ei tarkasteltaisi stabiileina ja monoliittisina maailmoina vaan että ne ymmärrettäisiin liikkeeseen ja rytmiin perustuvan avautumisen logiikan (*”logic of unfolding”*) kautta (emt, 115). Avautuminen on Caracciolon mukaan vuorovaikutuksellinen ja hermeneuttinen prosessi, jonka kautta on helpompi perustella tekstin mielekkyyttä lukijalle, koska se ei oleta lukijan tehtäväksi konstruoida täydellistä ja pysyvää tarinamaailmaa (emts). Doleželin intensionaalisuuden käsite sopii hyvin yhteen Caracciolon näkemysten kanssa. Intensionaalisuuden voidaan ajatella olevan tekstin ja lukijan vuorovaikutuksesta syntyvää rytmiä.

Caracciolon ehdotus maailma-metaforan hylkäämisestä ja rytmiin keskittymisestä on houkutteleva varsinkin FP:n kaltaisten kokeilevien tekstien tapauksessa. Sillä vaikka FP:n rakenne on poukkoileva ja kertoja äärimmäisen epäluotettava, Mingon ja Rosan tarinaan voi samaistua. Tarina on yhtenäinen juonen heittelemisestä huolimatta, koska päähenkilöt pysyvät samana. Vaikka tarinan loppu palaa alkuun eivätkä Mingo ja Rosa koskaan saaneetkaan Xavieria vieraaksi, lukija on elänyt kaikki edellä esitetyt käänteet päähenkilöiden puolesta ja on helpottunut, että kaikki on jälleen ennallaan. ”Varo mitä toivot!”, tekisi lukijan mieli sanoa Rosalle, joka toteaa, ettei kukaan koskaan käy kylässä. Tekstin intensionaalisuus – tai rytmi – rakentuu myös kertojan harjoittamasta toistosta. Samoina toistuvat sanamuodot ja toteamukset kertovat siitä, että saman tarinan sisällä ollaan.

Toisen mahdollisen maailman mallin mukaan FP:ssa on olemassa vain yksi tarinamaailma, TAW, jota kertoja luo samalla kuin kertomus etenee. Toisin kuin yleensä, kaikki kertojan epäröinnit ja erehdykset on tehty kerronnassa näkyväksi. Näitä kertojan harhapolkuja voisi kuvailla hänen henkilökohtaisiksi osamaailmoikseen (TPW). Osa kertojan osamaailmoista vain käväisee tarinamaailman liepeillä ennen kuin kertoja vetää ne takaisin (kaaviossa TPW1 ja TPW6). Toiset jäävät pidemmäksi aikaa ja sulautuvat ainakin osittain tarinamaailmaan (TAW) eikä aina ole selvää, kuinka pitkän päätjän edeltävää kertomusta yhtäkkiä ilmestyvä kieltosana ”no” pyyhkii pois.



Ryanin (2019, 63) määritelmän mukaan tarinamaailmat ovat kokonaisuuksia, joilla on ajallinen ja spatiaalinen ulottuvuus ja ne sisältävät yksilöityjä olioita, jotka käyvät läpi tapahtumista aiheutuvia muutoksia. Koska FP palaa lopussa alkuun eli siihen, että Mingo ja Rosa tiskaavat astioita loma-asuntonsa keittiössä, Ryanin määritelmän mukaista tarinamaailmaa ei tässä versiossa loppujen lopuksi ole ollenkaan. FP sisältää vain tarinamaailman aihion, sillä kertoja peruu ennen pitkää kaikki tapahtumat. Henkilöhahmoissa tapahtuva muutos on olemassa vain kasana hypoteettisia osamaailmoja, jotka eivät aktualisoidu tarinamaailmassa.

Jahn on vertaillut kerronnan moodeja kerronnallisen ajan sekä luotettavuuden näkökulmasta ja erottaa toisistaan kerronnallisen kuvauksen ja reflektorisen havainnon (Jahn 1997, 450–451). Kerronnallinen kuvaus on kertojan diskurssia, jossa tarinan aika pysähtyy. Reflektorisen havainnon aikana tarinan aika etenee kutakuinkin synkronisesti reflektioijan [fokalisoijan] havainnon kanssa (Jahn 1997, 451). Kerronnallisen kuvauksen luotettavuus riippuu kertojan luotettavuudesta (joka on autoritäärisessä kerronnassa yleensä vankka). Tarinamaailman reflektioinnin täsmällisyys puolestaan riippuu reflektioijan [eli fokalisoijan] senhetkisestä havainnointikyvystä, joka voi vaihdella välillä melkein nolla ja todennäköisesti oikea. (Emt, 451.) Itse lisäisin, että kerronnallisessa kuvauksessa on kyseessä kaksi eri maailmaa: (1) maailma, jossa kertoja sijaitsee kerrontahetkellä ja (2) tarinan maailma.

Pysähdyn hetkeksi analysoimaan FP:n alun kerronnallisia moodeja. Olen jakanut suomennoksen osiin, joissa tarinamaailman aika joko etenee tai kertoja kuvailee tarinamaailmaa ja aika ei etene. Olen selkeyden vuoksi erottanut jaksot toisistaan pystyviivalla, numeroinut ne ja lisäksi lihavoinut ne kohdat, jossa tarinan aika etenee.

(1a) En la cocina de azulejos amarillos del chalé de alta montaña, Mingo y Rosa | (1b) **friegan los platos mientras contemplan, por el ventanal, la plétora de cumbres** | (1c) que se despliega ante ellos, la más imponente de las cuales continúa nevada aunque ya estamos en mayo. De hecho, no debe sorprendernos, porque a veces en julio aún hay nieve. | (1d) **Mingo enjabona los platos, pasa la esponja Vileda y los.** | (1e) No. No friegan los platos: | (1f) **cargan el lavaplatos.** | (FP, 51; pystyviivat, numerointi ja lihavointi lisätty.)

(1a) Vuoristomökin keltakaakelisessa keittiössä Mingo ja Rosa | (1b) **tiskaavat astioita samalla kun katselevat suuren ikkunan läpi vuorenhuippuja,** | (1c) jotka kumpuilevat runsaslukuisena heidän edessään levittäytyvässä maisemassa ja joista korkein on yhä lumihupun peitossa vaikka elämmekin jo toukokuuta. Itse asiassa tämän ei pitäisi yllättää meitä, sillä siellä on lunta joskus vielä heinäkuussakin. | (1d) **Mingo saippuoi lautaset, hankaa niitä Vileda-sienellä ja.** | (1e) Ei. Mingo ja Rosa eivät tiskaa astioita; | (1f) **he täyttävät tiskikonetta.** |

Jaotteluni perusteella voidaan havaita, että novellin alussa kerronnalliset moodit vuorottelevat melko säännöllisesti. Jaksossa (1a) esitellään tarinan tapahtumapaikka ja nimetään tarinan henkilöihahmot. Jakso vastaa Jahnin jaottelussa esiintyvää kerronnallista kuvausta. Samoin jakson (1c) alku on tyypillistä kerronnallista kuvausta, jossa kuvaillaan tapahtumapaikkaa ja määritellään kertomuksen tapahtuma-aika. Alkuperäisessä espanjankielisessä jaksossa esiintyy kuitenkin kaksi monikon ensimmäisen persoonan predikatiivia (*estemos, sorprendernos*), jotka antavat kerronnalliselle moodille omaleimaisen sävyn. Suomenkielisessä käännöksessä muodot “elämmekin” ja “meitä” ilmentävät tätä epätyypillistä kerronta-asetelmaa. Ensimmäisessä esiintymisessä me-muodon käyttö yhdistää kertojan ajallisesti samaan tarinamaailmaan henkilöihahmojen Mingo ja Rosan kanssa (*elämmekin jo toukokuuta*). Toinen esiintymä on monitulkintaisempi, sillä se voidaan tulkita niin, että kertoja puhuttelee lukijaa (*tämän ei pitäisi yllättää meitä*).

Jakso (1e) puolestaan edustaa vastakerrontaa ja mitätöi sekä jaksojen (1b) että (1d) toiminnan. Jahnin jaottelun mukaan jaksot (1b), (1d) ja (1f) edustavat reflektioivaa havainnointia. Mutta kuka havainnoi (väärin), kun jaksossa (1e) todetaan ettei aiemmin kerrottu pidäkään paikkaansa? Myöhemmin tarinassa kertoja muuttaa myös sekä tapahtumapaikan että -ajan niin, että mökki sijaitseekin rannikolla ja kuukausi on elokuu. Käsillä olevassa katkelmassa kerronnallisen kuvauksen ja toiminnan kuvauksen lähde on nähdäkseni sama autoritääriininen kertoja. Mutta mitä tapahtuu, kun hän kieltääkin aiemmin kertomansa? Onko kyseessä kertojan epäluotettavuus vai sen hetkinen havainnointikyvyn heikkous? Lienee turvallista sanoa, ettei viimeksi mainitusta ole ainakaan kyse, sillä kertoja luo tarinamaailmaa samalla, kun kerronta etenee. Ei ole olemassa mitään mitä reflektoida ennen kuin se lausutaan sanoiksi ja juuri lausuttukin saatetaan pyyhkiä pois seuraavassa virk-

keessä.

FP:ssa esiintyy myös paikoitellen reflektioivaa havainnointia, joka voidaan liittää jonkun muun kuin kertojan tajuntaan. Tässä katkelmassa olen erottanut pystyviivalla ne kohdat, missä havainnoijan voidaan ajatella muuttuvan:

(2a) Están tan cansados que ni hablan. Después van a su habitación y se duermen enseguida hasta q. O no. Mingo sí que se duerme enseguida, pero | (2b) Rosa está tan indignada que no consigue pegar ojo. Da vueltas y más vueltas, y cuanto más piensa que no se duerme por culpa de Xavier, que les ha trastocado los horarios, más se indigna y se exalta, y más se desvela. Y también la irrita y la desvela que, a su lado, Mingo duerma como si nada. Oye cómo, en el campanario de la iglesia, suenan las cuatro, las cinco... | (2c) Cuando se levantan a la mañana siguiente, Xavier ya está en la mesa. Cuando los ve llegar, se seca los labios y se levanta. (FP, 60; pystyviivat ja numerointi lisätty.)

(2a) He ovat niin väsyneitä, etteivät puhu mitään. He menevät huoneeseensa, nukahtavat saman tien ja nukkuvat kunn. Tai ei sittenkään. Mingo kyllä nukahtaa saman tien mutta | (2b) Rosa on niin kiihdyksissä, ettei saa unta. Hän pyöriskelee sängyssä ja mitä enemmän hän miettii, että unettomuus johtuu Xavierista, joka on sekoittanut hänen unirytmensä, sitä enemmän hän kiihtyy, ja nukahtaminen vaikeutuu entisestään. Samalla häntä ärsyttää ja valvottaa se, että Mingo nukkuu hänen vieressään täysin tyytyväisenä. Hän kuulee, kun kirkonkellot lyövät neljä, viisi... | (2c) Kun Mingo ja Rosa nousevat sängystä aamulla, Xavier on jo aamiaispöydässä. Kun he tulevat keittiöön, vieras pyyhkii suunsa ja nousee.

Jakso (2a) on mitä luultavimmin kertojan reflektioivaa havainnointia, koska Rosa tai Mingo eivät olisi itse kykeneväisiä tekemään jaksossa esitettyjä havaintoja omasta tai toisen unesta – ainakaan samalla, kun nukkuvat. Sen sijaan jakso (2b) on selkeästi Rosan fokalisaatiota. Lukija pääsee reflektioivan havainnoinnin kautta Rosan päähän sisään, hänen ajatuksiinsa ja kuuloaistiinsa.

Jakso (2c) puolestaan on monitulkintainen, koska sen voidaan ajatella olevan edelleen Rosan fokalisoitua tai sitten kertojan havainnointia. Niin kutsutun edellisyysvaikutuksen (*primacy effect*) mukaan lukija pyrkii säilyttämään käytössä olevan kehyksen niin pitkään kuin mahdollista (Perry 1979, 57; Jahn 1997, 457), joten sen varjolla voisi ajatella, että jakso (2c) on edelleen Rosan havaintoa.

FP:n tekstuuriin kuuluu se, että tietyt lausahdukset (esim. ”No. Nada de eso.”; ”*Tampoco es lo que hacen.*”) ja kuvat (esimerkiksi pariskunta tiskaamassa loma-asunnon keittiössä, johon jo novellin nimikin viittaa) toistuvat. Yksi toistuvista kuvista on purjelautailijat, jotka näkyvät keittiön ikkunas- ta. Se esitetään yhteensä kolme kertaa.

(1) Mingo y Rosa friegan los platos frente a un ventanal por el que ven la purpurina de reflejos que el sol forma sobre el mar y que rompe el vaivén calmado de las barcas blancas y los triángulos veloces de los windsurfistas. (FP, 52; numerointi lisätty).

Mingo ja Rosa tiskaavat astioita suuren ikkunan äärellä jonka läpi he näkevät heijastusten purppuranpuhuvan välkkeen, jonka aurinko muodostaa meren ylle ja joka särkee valkoisten pursien tyynen keinahtelun ja purjelautailijoiden vauhdikkaat kolmiot.

(2) Los dos han dejado de fregar y de secar. Están uno al lado del otro, cada cual delante de una pila, uno mirando al mar, sin windsurfistas a esta hora, y el otro. No. No puede haber mar, ni con windsurfistas ni sin, porque están en un pueblo del interior y por la ventana sólo ven el patio y la pared blanca. (FP, 62; numerointi lisätty.)

Mingo ja Rosa ovat saaneet tiskattua He seisovat vierekkäin kahden tiskialtaan edessä. Toinen katsoo rannalle, jossa ei tähän aikaan ole purjelautailijoita ja toinen. Ei, ei voi olla merta, purjelautailijoilla tai ilmankaan, koska he ovat sisämaassa ja ikkunasta ei näy muuta kuin sisäpiha ja valkoinen seinä.

(3) No; tampoco es eso lo que hacen. Lo que hacen es vender la casa. De hecho, ya estaban hartos. Han ido durante muchos años, y Rosa había querido siempre una casa cerca del mar, donde pudiera ver windsurfistas desde la ventana de la cocina; ella no habría comprado nunca aquella casa en aquel pueblo perdido en medio de tres puntos cardinales. (FP, 65; numerointi lisätty.)

Ei, sitäköön he eivät todellisuudessa tee. Todellisuudessa he myyvät talon. He olivatkin jo kyllästyneitä. Heillä on ollut paikka jo vuosia vaikka Rosa on oikeasti aina halunnut asunnon meren ääreltä, josta voisi katsella purjelautailijoita keittiön ikkunasta. Hän ei olisi koskaan ostanut tuota taloa tuosta kyläpahaasta keskellä ei-mitään.

Mielenkiintoista kolmessa esimerkissä on se, että (3) on Rosan fokalisaatiota. Yhtäkkiä henkilö-hahmo onkin unelmoinut juuri siitä kuvasta, jonka kertoja on jo pari kertaa aiemmin kertomuksessa esittänyt totena. Enää ei olekaan selkeää, kenen osamaailmoista on kyse. Henkilöhahmojen osamaailmoihin päästään sisälle myös heidän uniensa kautta:

Esa noche, Mingo sueña que se despierta y Xavier ya no está. Lo busca por toda la casa, habitación por habitación, y no lo encuentra. Rosa sueña que lo encuentran en la cama de los invitados, muerto y rodeado de buscadores de setas, cada uno con su cestito colgado del brazo. Sito sueña que ya tiene catorce años y le regalan una motocicleta. (FP, 63.)

Sinä yönä Mingo uneksii, että hän herää eikä Xavier enää ole siellä. Mingo etsii häntä joka puolelta taloa, huone huoneelta muttei löydä. Rosa näkee unta, että he löytävät Xavierin vierassängystä kuolleena ja ympärillä on sienestäjien joukko, jokaisella sienikori käsipuolellaan. Sito uneksii, että on jo neljätoista ja saa moottoripyörän lahjaksi.

Jos FP:n kertojan epäluotettavuudelle koettaa löytää tarkemman määritelmän, tulee huomanneeksi, että Phelanin mallista mikään kuudesta määritelmästä ei oikein sovi. Lähimpänä totuutta lienee *mis-reporting*, väärinraportointi. Autoritäärisen kolmannen persoonan kertojan tehtävä on modernin konvention mukaan raportoida tapahtumat, ei tulkita tai arvioida niitä. Konventioon on sisään kirjoitettu oletus siitä, että kolmannen persoonan autoritäärisen kertoja ei osallistu tarinamaailman luomiseen, sillä sana 'raportointi' implikoi objektiivisuutta. FP:ssa kyseinen jaottelu ei päde. Vai tulisiko sittenkin ajatella sittenkin, että kaikki vaihtoehtoiset maailmat, joista FP:n kertoja raportoi, ovat jo olemassa valmiina konstruktioina ennen kerrontaa ja kertoja vain poimii niistä haluamansa palat? Tähän viittäisi kertojan ajoittainen sekoilu kerronnallisen kuvailu suhteen, ikään kuin hän katsoisi välillä väärään maailmaan:

Los dos han dejado de fregar y de secar. Están uno al lado del otro, cada cual delante de una pila, uno mirando al mar, sin windsurfistas a esta hora, y el otro. No. No puede haber mar, ni con windsurfistas ni sin, porque están en un pueblo del interior y por la ventana sólo ven el patio y la pared blanca. (FP, 62.)

Mingo ja Rosa ovat saaneet tiskattua He seisovat vierekkäin kahden tiskialtaan edessä. Toinen katsoo rannalle, jossa ei tähän aikaan ole purjelautailijoita ja toinen. Ei, ei voi olla merta, purjelautailijoilla tai ilmankaan, koska he ovat sisämaassa ja ikkunasta ei näy muuta kuin sisäpiha ja valkoinen seinä.

Vastaukseni on, että ”väärä maailma”, johon kertoja yllä olevassa katkelmassa katsoo, on hänen itse aiemmin luomansa maailma. Kertojaa ei toisin sanoen voida tässä tapauksessa pitää erehtyväisenä, koska hän itse luo maailmaa, josta kertoo. Lisäisin siis tämän perusteella Phelanin luokitukseen epävarman tai päättämättömän kertojan määritelmän. Kutsuttakoon sitä empiväksi kertojaksi.

2.4 Subjektiivinen kolmannen persoonan kerronta – Ante el rey de Suecia

Doleželin mukaan subjektiivinen kolmannen persoonan kerronta on hybridimuoto, jossa autoritääriinen kerronta ja fiktiivisen henkilön diskurssi sekoittuvat vaihtelevassa suhteessa, mikä heikentää konventionaalista autentikaatioefektiä tuhoamalla sitä kokonaan (Doležel 1998a, 153). Subjektiivinen kolmannen persoonan kerronta luo fiktiivisiä faktoja, jota henkilöahmon asenteet, uskomukset ja tunteet värittävät. Kyseisessä kerrontamoodissa ääriarvot ”täysin autenttinen” ja ”epäautenttinen” täydentyvät uudella arvolla: ”suhteellisen autenttinen”. Doleželin mukaan edellä mainittu autentikaatio luo narratiiviin suhteellisten fiktiivisten faktojen siirtymäalueen, joka sijoittuu faktuaalisen ja virtuaalisen alueen väliin. (Emts.) Virtuaaliseen alueeseen kuuluvat henkilöahmojen henkilökohtaiset osamaailmat, hypoteettinen fokalisaatio ja se, mitä Gerard Prince alun perin kutsui termillä *disnarrated* (emt, 151).

ARS kertoo unohdetusta ja sosiaalisesti rajoittuneesta barcelonalaiskirjailijasta nimeltä Amargós, joka toistuvasti asetetaan ehdolle Nobelin kirjallisuuspalkinnon saajaksi. Palkinnon odottaminen käy työstä ja päivä toisensa jälkeen Amargós joutuu pettymään, kun Ruotsin akatemia ei muistaakaan häntä kirjeellä. Kurjuus huipentuu, kun mies saa isännöitsijältä tiedon vuokrankorotuksesta. Amargósin on näin ollen pakko etsiä pikaisesti uusi asunto ja muuttaa pois lapsuudenkodistaan. Huonoista vaihtoehtoista vähiten epätydyttävä on asunto talossa, johon outoa tunnelmaa luo muiden asukkaiden lyhytkasvuisuus. Tehtyään vuokrasopimuksen Amargós tilaa muutostyöt uuden asuntonsa keittiöön, sillä kaikki tasot on asennettu 85 cm:n korkeuteen, hänen näkökulmastaan liian matalalle. Epäonnistuneen remontin seurauksena Amargós ajautuu riitoihin sekä työmiesten että naapureidensa kanssa. Riita äityy siihen pisteeseen, että Amargós hakataan maksamattoman remonttilaskun vuoksi. Pahoinpitelyn jälkeen päähenkilö herää muuttuneena miehenä. Ensinnäkin hän huomaa olevansa 34 cm lyhyempi kuin ennen. Hän on myös saanut uusista naapureistaan perheen,

jota hänellä ei koskaan ole ollut. Tästä alkaa Amargósin elämässä uusi, onnellinen jakso, ja lopulta hän voittaa myös kauan odottamansa Nobelin palkinnon.

Juoni kuulostaa referoituna epäuskottavalta ja ARS:ssa onkin potentiaalisesti epäluottamusta herättäviä elementtejä runsaasti. Ne voidaan luokitella karkeasti kolmeen ryhmään: (1) päähenkilön epäkonventionaalinen persoona, joka aiheuttaa mahdollista väärin- tai alitulkintaa etiikan ja arvioinnin tasolla (Phelanin *misevaluating*, *misreading*, *underevaluating* ja *underreading*) (2) kertojan ja päähenkilön äänen sekoittuminen (Phelanin *misreporting* ja *underreporting*) sekä (3) epäluonnolliset tapahtumat, jotka voidaan tulkita päähenkilön harhaksi (*misreading*). Olsonin kahtiajako erehtyvääsiin ja epäluotettaviin kertojiin ei tuota ARS:n tapauksessa selkeää diagnoosia, sillä (potentiaalisesti epäluotettavan) kertojan ja (todennäköisesti erehtyvällisen) päähenkilön ääniä ei ole kaikissa kohdissa mahdollista erottaa toisistaan. Erittelen seuraavaksi ARS:n kertoja-päähenkilösuhdetta ja säröjä kertomuksen luotettavuuteen yllä esitetyn kolmijaon perusteella. Toteutan erittelyn Caracciolon ehdottaman *logic of unfolding* -järjestyksen mukaan, eli toisin sanoen pyrin seuraamaan juonta ja sitä järjestystä, missä kertomuksen tapahtumat ja asiantilat paljastuvat lukijalle ensimmäisellä luenalla.

ARS:n kertoja tekee lukijalle heti avauslauseessa selväksi, että tätä tarinaa ei voi lukea realistisen fiktion konfiguraatiolla:

En esa época, Amargós es treinta y cuatro centímetros más alto que ahora (ARS, 105).

Siihen aikaan Amargós on kolmekymmentäneljä senttimetriä pidempi kuin nyt.

Kertomus kuitenkin jatkuu realististen kerronnan konventioita noudattaen:

Por eso, cuando esa mañana abre el portal de casa al mismo tiempo que la vecina del segundo primera, los ojos de ambos quedan a la misma altura (ARS, 105).

Sen vuoksi, kun hän sinä aamuna avaa ulko-ovensä samaan aikaan kuin naapuri, heidän silmänsä ovat samalla korkeudella.

Ulkopuolinen kertoja ikään kuin verifioi edellä esitetyn arkijärjen tuolla puolen olevan väitteen Amargósin pituuden muutoksesta raportoimalla, kuinka Amargósin ja naapurin silmät ovat heidän käytävällä kohdatessaan samalla korkeudella ja jatkaa elokuvamaisen tarkalla kuvauksella siitä, kuinka naapurukset seisovat asuntojensa ovella, toinen lähdössä ja toinen tulossa, ja tervehtivät toisiaan (ARS, 105). Kertomuksessa on läsnä kolmannen osapuolen katse, jonka taakse voidaan konventioiden puitteissa olettaa tapahtumia ulkopuolelta tarkasteleva ekstradiegeettinen kertoja. Asetelma on jo sinänsä epäluonnollinen, sillä jo kertomuksen avauslause (”*En esa época, Amargós es treinta y cuatro centímetros más alto que ahora*”; lihavointi lisätty) tekevät ajan ilmauksilla selväk-

si, että kertomisen akti tapahtuu toisessa ajassa ja paikassa kuin mihin tarina sijoittuu. Tarinan aikaan, joka siis oletetusta kertojasta katsoen sijaitsee menneisyydessä, laskeudutaan huomaamattomasti yllä lainatun virkkeen sisällä. Aluksi ollaan vielä kertojan ajassa, josta käsin viitataan menneisyyteen ("*esa mañana*"; lihavointi lisätty), mutta jo seuraavassa lauseessa ollaan huomaamatta siirtynyt tarinan aikaan, kuten verbin preesens-muodon käyttö paljastaa ("*los ojos de ambos quedan a la misma altura*"; lihavointi lisätty).

Asetelma muistuttaa minäkerronnan konventiota, jossa nykyinen minä muistelee mennyttä minäänsä. Dorrit Cohn (1983) onkin esittänyt, että ensimmäisen persoonan kertojan suhde menneeseen minäänsä vastaa ainakin jossain määrin kolmannen persoonan kertojan suhdetta päähenkilöönsä. Cohn kuitenkin toteaa, että silloinkin kuin kertojasta tulee "eri ihminen" verrattuna minään jota hän kuvaa tarinassaan, hänen kaksi minäänsä pysyvät yhteenliitettyinä ensimmäisen persoonan pronominin välityksellä. (Emt, 143–144.) ARS:n avaus ikään kuin kääntää tämän konvention päälleen ja tekee näkyväksi sen epäloogisuuden: jos fiktio luo maailmansa joka on olemassa vain viittauksen hetkellä, ei mitään menneisyyden Amargósta ole olemassakaan. Tilanne on kiinnostava myös mahdollisten maailmojen poetiikan kannalta: mikä on se jatkumo, joka avauslauseessa luodaan menneen Amargósin ja nykyisen Amargósin välille? Jätän vastausyritykseni tuonemmaksi.

Ekstradiegeettisen avauksen jälkeen lukija päästetään sisään (menneisyyden) Amargósin sisäiseen maailmaan ja ajatuksiin:

La vecina se llama Carlota, un nombre que le trae a la memoria mujeres de cabello oscuro y maquillaje contrastado, vistas en películas en blanco y negro o en las fotos de mamá cuando era joven. Desde el primer día que la vio –dos años antes, poco después de que ella y su marido llegasen al edificio– Carlota le despierta sentimientos que no se atreve a definir como sensuales, porque la única sensualidad que ha conocido, en una época por fortuna muy lejana, era muy diferente, e incluso a esa otra había conseguido domesticarla gracias a una dedicación intensa a su obra. (ARS, 106.)

Naapurin nimi on Carlota. Nimi tuo Amargósin mieleen muistoja tummahiuksisista ja dramaattisesti meikatuista naisista, joita näkee mustavalkoisissa elokuvissa tai äidin nuoruudenvalokuvissa. Siitä asti kun Amargós näki Carlotan ensimmäisen kerran kaksi vuotta aikaisemmin, vähän sen jälkeen kun Carlota ja hänen miehensä olivat muuttaneet taloon, Carlota on herättänyt Amargósissa tunteita joita hän ei uskalla määritellä aistillisiksi, sillä ainoa aistillisuus mitä hän on tuntenut, joskus onneksi hyvin kauan aikaa sitten, oli hyvin erilaista. Sen tunteen hän myöskin onnistui kesyttämään omistautumalla intohimoisesti työlleen.

Viittauksella Amargósin äidin nuoruuteen, Carlotan ja hänen miehensä muuttopäivään kaksi vuotta aikaisemmin ja johonkin kaukaiseen aikaan, jolloin Amargós tunsi aistillisia tunteita tarinan aikalottuvuus syvenee entisestään. Yhtäkkiä tarinassa on läsnä viisi eri aikaa, johon tarinan päähenkilö Amargós liittyy. Tämä luo kertomukselle vahvan intensionaalisuuden tunnun, vahvistaa kertojan auktoriteettia (hän tietää henkilöhahmonsa historian tai ainakin osaa lukea sen tämän ajatuksista) ja tuo kertomukselle tekstuuria.

Tarinan edetessä käy hyvin nopeasti ilmi, että lukija on juuri vierailut pidättyväisen ja neuroottisuudesta kärsivän päähenkilön pään sisällä. Kyseessä on potentiaalisesti epäluotettavuutta kerrontaan aiheuttava elementti, jota on syytä pitää silmällä. Amargós tarkkailee postilaatikkoaan pakkomielteisesti, sillä hän odottaa kirjettä Nobelin kirjallisuuspalkinnon myöntäjältä. Hänellä on myös tarkat rutiinit muun muassa sanomalehtien kulttuuriliitteiden lukemiseen, kahvilassa istumiseen ja kadulla kävelemiseen:

Siempre había sido de la opinión de que caminar muy cerca de la calzada es un riesgo; que en cualquier momento esa moto o este coche pueden perder el control, subir a la acera y embestir a los desprevenidos que no hayan calculado el peligro. Hasta que, un día, se dio cuenta de que también era un peligro caminar como solía, muy cerca de los edificios, si algún día se desprendía un trozo de balcón. Por eso, desde hace tiempo camina siguiendo una línea recta equidistante de los edificios y del bordillo. (ARS, 109.)

Hän oli aina ollut sitä mieltä, että kadun reunan lähellä käveleminen on riski: minä tahansa hetkenä tuo mopo tai tämä auto saattaa menettää hallintansa, syöksyä kävelykadulle ja törmätä niihin paha-aavistamattomiin, jotka eivät ole ottaneet vaaran mahdollisuutta huomioon. Kunnes eräänä päivänä hän tajusi, että on myöskin vaarallista kävellä niin kuin hänellä oli tapana, hyvin lähellä rakennuksia, sillä joku päivä jonkun parvekkeesta saattaisi irrota palanen. Sen vuoksi hän on kävellyt jo pitkään seuraten suoraa linjaa, joka on yhtä kaukana niin rakennuksista kuin kadun reunasta.

Yllä olevan kuvauksen perusteella ei liene liioiteltua diagnosoida Amargósille pakko-oireinen häiriö. Päähenkilöllä on myöskin katkera luonne, jonka vuoksi hän elää mieluummin muista ihmisistä eristäytyneenä. Amargós muun muassa halveksii suurinta osaa kirjailijakollegoistaan:

En dos carpetas de cartón negro, más gruesas que las otras, guarda anotaciones sobre los dos únicos escritores que en un tiempo admiró y que, ahora que ya no admira a ninguno, como mínimo no le asquean (ARS, 165).

Kahdessa mustassa kansiossa, jotka ovat paksumpia kuin muut, hän säilyttää muistiinpanoja niistä kahdesta kirjailijasta, joita aikanaan ihaili ja jotka, nyt kun hän ei enää ihaile yhtäkään, eivät ainakaan okseta häntä.

Se, että tällaisen kuivakan ja nihilistisen päähenkilön nimi on Amargós (amargo = katkera), on nähdäkseni lukijalle ojennettu lukuavain, olennainen elementti tarinan konfiguraatiossa. Päähenkilö on nimeään myöten karikatyyrisen epämiellyttävä henkilö. Päähenkilön umpimielisyys heijastuu myös tekstin rakenteeseen, sen intensionaalisuuteen: tekstikappaleet ovat pitkiä, vain sisennyksellä jaettu-ja. Silloin tällöin tekstissä on muutamalla tyhjällä rivillä merkitty osan vaihto, mutta 88 sivua pitkää pienoisoromaania ei ole jaettu lukuihin. Dialogia ei ole ollenkaan ja suurin osa henkilöihahmojen puheesta on esitetty epäsuorasti:

A las once de la noche Amargós consigue hablar por teléfono con la portera: quedan en que al día siguiente por la mañana pasará a ver el piso (ARS, 128).

Yhdeltätoista illalla Amargós onnistuu saada talonmies kiinni. He sopivat, että Amargós tulee seuraavana aamuna katsomaan asuntoa.

On kuin kuin kertoja tahtoi pitää kaikki langat käsissään suodattamalla suoran puheen pois tarinasta. Tässä mielessä ei ainoastaan Amargós vaan myös kertoja vaikuttaa neuroottiselta kontrollifriikiltä. Dialogin puutteen ja yksityiskohtaisen visuaalisen kuvastonsa vuoksi vaikuttaa paikoitellen siltä kuin lukija seuraisi mykkäelokuvaa. Vaikutelmaa vahvistavat runsaat elokuvaviittaukset, joita kerronnassa esiintyy:

(1) Amargós resuelve hacer como en las películas: sacudir una bofetada en la mejilla izquierda [...] Visto en las películas parece fácil, pero en la práctica no empieza a funcionar rítmicamente hasta que lo ha repetido varias veces [...] (ARS, 158; numerointi lisätty.)

Amargós päättää tehdä kuin elokuvissa: hän läpsäisee naista vasempaan poskeen [...] Elokuvissa toimipide vaikuttaa helpolta, mutta todellisuudessa lyönteihin muodostuu rytmi vasta, kun liikesarjan on toistanut monta kertaa [...]

(2) El hombre habla con vehemencia, con los ojos exagerados de los actores de las películas mudas (ARS, 161; numerointi lisätty).

Mies puhuu kiihkeästi, silmät liioitellun suurina kuin mykkäelokuvien näyttelijöillä.

(3) Una niña de ojos exagerados, que le recuerdan a los de los actores del cine mudo (ARS, 185; numerointi lisätty).

Lapsi liioitellun suurine silmineen, jotka tuovat hänen mieleensä mykkäelokuvien näyttelijät.

Esimerkit 2 ja 3 hyödyntävät samaa vertauskuvaa mykkäelokuvanäyttelijöiden suurista silmistä kiinnostavalla tavalla: Esimerkki 3 on eksplisiittisesti Amargósin fokalisaatiota (*”que le recuerdan”*; lihavointi lisätty) mutta esimerkki 2 voi olla yhtä hyvin kertojan kuin Amargósin formuloima. Käsittelen kertojan ja Amargósin äänten sekoittumista lisää alaotsikon ”kertojan ja henkilöhahmon äänen yhteensulautuminen” (s. 47–54) mutta jo tässä vaiheessa on selvää, että Amargósin ääni vuo-
taa kerrontaan niissäkin kohdissa, jossa sitä ei erikseen tuoda esille. Tai sitten toisinpäin: kertoja sijoittaa sanoja myös Amargósin suuhun.

Virtuaalisuus

ARS:n kerronta liikkuu faktuaalisen ja virtuaalisen rajapinnalla. Amargós elää paljon omissa ajatuksissaan, sillä kanssakäymistä muiden ihmisten kanssa ei juurikaan ole. Alkuvaiheessa kertomusta on suhteellisen vaivatonta erottaa kertojan ja Amargósin diskurssi toisistaan. Espanjan kielessä subjunktiivi on verbin tapaluokka, jolla voidaan ilmaista hypoteettista puhetta. Subjunktiivilla on useita käyttötarkoituksia mutta sitä käytetään muun muassa toiveen tai epävarmuuden ilmaisemiseen tai subjektiivisuuden korostamiseen. Suomenkielisessä käännöksessä modaaliverbi ‘saattaa’ aktivoi saman hypoteettisen tilanteen. Nämä modaaliteetteja korostavat kuvitelmat ankkuroituvatkin selkeimmin Amargósin mieleen.

Cuando llaman los repartidores de propaganda –con su voz desganada: Correo comercial...–, baja enseguida para, en cuanto se han ido, desembarazar el buzón de los folletos que, metidos de cualquier manera, a menudo doblados en dos o en cuatro y ocupando toda la abertura, **pueden hacer que**, más tarde, el cartero **tenga dificultades** para introducir correctamente la carta o las cartas, y **se arrugen o se rasguen** o, peor aún, **no quepan o quepan mal**, y **queden mal encajadas** en el poco espacio libre que deja la propaganda, de forma que **se aguanten sólo momentáneamente**. Y entonces, por culpa de todos esos folletos innecesarios y mal colocados, cuando el cartero **se haya ido**, poco a poco la carta –pongamos que sólo haya una– *resbalará y acabará* planeando en un vuelo lento hasta el suelo. Allí la *pisará* cualquier vecino, la mujer que friega la escalera la *apilará* con la propaganda y la *tirará* irremediablemente a la basura, como los condenados al infierno. (ARS, 107; lihavointi ja kursiivi lisätty.)

Kun Amargós kuulee mainostenjakajan kyllästyneen äänen: “Mainospostia...”, hän menee saman tien alas tyhjentääkseen postilaatikon sinne miten sattuu survotuista mainoslehtisistä, jotka ovat usein taiteltu kahteen tai neljään osaan ja jotka tukkivat koko postiluukun, mikä **saattaa johtaa siihen, että postinkantajalla on myöhemmin vaikeuksia saada kirje tai kirjeet mahtumaan samasta luukusta, jolloin kirjeet rypistyvät tai naarmuuntuvat tai – vielä pahempaa – eivät mahdu tai mahtuvat huonosti ja jäävät roikkumaan siihen pieneen rakoön, joka mainospostilta jää ja pysyvät laatikossa kiinni vain hetken**. *Ja näin ollen kirje – sanotaan, että kirjeitä on vain yksi – vähitellen lipeää luukun otteesta ja liukuu hitaasti uumoilten lattialle. Siellä joku naapuri astuu sen päälle, rappukäytävää lakaiseva nainen kerää sen mainosten kanssa samaan nippuun ja heittää roskiin, peruuttamattomasti niin kuin helvetin tuleen tuomitut.*

Olen lihavoanut yllä olevasta tekstinäytteestä subjunktiivilla ilmaistut hypoteettiset asiantilat ja kursiivoanut futuurilla ilmaistun hypoteettisen tapahtumaketjun jatkoon. On huomattavaa, että vaikka kaikki tekstinäytteessä esitetty kuuluu samaan tapahtumaketjuun, tapahtumien ontologinen asema muuttuu kesken kappaleen. Subjunktiivilla ilmaistut tapahtumat ovat vähemmän totta kuin futuurilla ilmaistut, sillä subjunktiivi kertoo sen, mitä *saattaa* tapahtua, kun taas futuuri kertoo, mitä *tulee* tapahtumaan.

Mutta suhteessa mihin tekstinäytteen alun tapahtumat ovat vähemmän totta kuin loppukappaleen tapahtumat? Vaikka hypoteettinen kuvaus on kirjoitettu kolmannessa persoonassa, on tässä tapauksessa selvää, että kyse on Amargósin fokalisaatiosta. Hän kuvittelee mielessään, mitä saattaa tapahtua, jos hän ei välittömästi tyhjännä postilokeroaan mainospostista, mutta Amargósin pakkomielleinen ajattelu menee niin pitkälle, että ajatusketjun edetessä hän vakuuttuu siitä, että mahdolliselle kirjeelle käy huonosti, jos mainokset tukkivat postiluukun. Amargós rakentaa mielessään hypoteettista tapahtumaketjua, joka muuttuu mahdolliseksi osamaailmaksi (*textual actual possible world* eli TPW Ryanin jaottelun mukaan), Doleželin terminologian mukaan kyseessä on *private domain*, yksityinen osamaailma. Phelanin epäluotettavan kerronnan jaotteluun liittäisin tämän perusteella vielä seitsemännen tyyppin, ylläraportointi eli *overreporting*, joka kuvaa Amargósin kaltaista vilkkaan mielikuvituksen omaavaa fokalisoijaa.⁷

⁷ Termiä *overreporting* on Phelanin epäluotettavuustyyppittelyn täydennykseksi ehdottanut myös Bo Petterson (2015, 114). Petterson viittaa termillä kertojaan, joka kertoo enemmän kuin tietää eli toisin sanoen keksii tarinan yksityiskoh-
tia.

Amargós rakentaa päässään paljon *mahdollisia maailmoja* siitä, mitä hän tekisi, jos Nobel-palkinto osuisi hänen kohdalleen. Hänellä on aiheeseen pakkomieltainen suhtautuminen, johon liittyy olennaisesti frakki:

Ya se imagina: vestido con frac y recogiendo el premio de manos del rey de Suecia. Ha repasado la secuencia tantas veces que, si en ese preciso momento se encontrase en la situación, evolucionaría sobre el escenario sin ningún titubeo. Declama de memoria el discurso de aceptación, del que, por cierto, prepara mentalmente un borrador cambiante, que repasa y ajusta constantemente, ahora mismo también, mientras deja sobre el diario la carta de la institución cultural y coge la del administrador. (ARS, 115.)

Hän kuvittelee tilanteen: pukeutuneena frakkiin ja vastaanottamassa palkintoa Ruotsin kuninkaan käsistä. Hän on käynyt tapahtumat läpi niin monta kertaa mielessään, että jos hän tuolla samaisella hetkellä löytäisi itsensä kyseisestä tilanteesta, hän nousisi lavalle ilman epäröintiä. Hän lausuu ulkoa kiitospuheen jota hän muuten luonnostelee mielessään tauotta, muuttaa, käy läpi ja hioo jatkuvasti, nytkin, samalla kun hän asettelee kulttuuri-instituutin kirjeen sanomalehden päälle ja tarttuu isännöitsijän kirjeeseen.

Kyseessä on kaiken kaikkiaan Amargósin seitsemäs Nobel-ehdokkuus ja joka kerta tiedon saamisen jälkeen Amargós tekee kävelylenkin frakki yllään, jotta naftaliinin haju haihtuisi:

Le espeluzna imaginarse ante su Majestad sueca y, justo en el momento de darle la mano, detectarle en las narices una dilatación interrogadora: ¿de dónde sale ese olor a naftalina? (ARS, 118–119.)

Häntä puistattaa kuvitella itsensä Ruotsin kuninkaan eteen ja huomata – juuri sillä hetkellä kun on ojentamassa tälle kättä – hänen majesteettinsa sieraimien laajentuvan kysyvästi: Mistä onkaan peräisin tuo naftaliinin haju?

Frakkiin tiivistyy paljon merkityksiä, sillä Amargósille se edustaa sovinnaisuutta ja joukkoon kuulumista. Vaikuttaakin siltä, että nobelistit ovat ainoa viiteryhmä, johon Amargós välittää kuulua:

¡El frac! Ha habido algunos que, amparándose en tradiciones propias, han recogido el premio con otro tipo de trajes. Pero él no quiere alegar ninguna tradición propia –¡muy al contrario!– sino ajustarse del todo a la norma. Por eso enseguida se le hizo evidente que no podía ser que, cuando le diesen el premio, tuviese que alquilar un frac. Nada más ridículo que un escritor que recoge el Nobel con un frac alquilado. (ARS, 119.)

Frakki! Aikojen saatossa on ollut eräitä, jotka ovat turvautuneet omiin perinteisiinsä ja vastaanottaneet palkinnon toisen tyyppisessä puvussa. Mutta Amargós ei tahdo luoda omaa perinnettä. Päinvastoin! Hän tahtoo mukautua kaikin tavoin normiin. Sen vuoksi hänelle oli heti itsestään selvää, ettei hän voisi vastaanottaa palkintoa vuokratussa frakissa. Ei ole olemassa mitään naurettavampaa kuin kirjailija, joka vastaanottaa Nobelin lainafrakissa.

Amargós myös kuvittelee, miten asiat voisivat olla ihastuksen kohteensa, naapurin Carlotan kanssa. Aina kuvitelmaa ei ole helppoa erottaa kertomuksen todellisuudesta:

Amargós no sabe nunca cómo imaginar el encuentro. A veces lo sueña en un parque, a la puerta de un cine, en un café de toldos color naranja bajo los que se abrazan parejas de labios rojos. Las últimas veces, cerca de una boca de metro, en un chaflán del centro de la ciudad, porque a ella le queda cerca de un sitio donde tiene que hacer un encargo, dice. De la boca de metro se eleva una bufanda de olores que se deshace en el frío del aire. Carlota lleva un abrigo negro, largo hasta la pierna. ¿O una gabardina corta y clara? Da igual. Si Amargós apresura el paso, puede situarse tras ella sin que lo vea y, como Julien Brassac hacía a Jacqueline Crevaux en aquella película, cogerle un pecho con cada mano y pre-

guntarle: ¿Quién soy? Pero Amargós no hace eso sino que, cuando está lo bastante cerca, tose con discreción y la llama por su nombre, en voz baja. (ARS, 142.)

Amargós ei osaa päättää, miten kuvittelisi kohtaamisen. Joskus hän haaveilee, että se tapahtuu puistossa, elokuvateatterin ovella, kahvilassa jossa on oranssit markiisit, jonka alla punahuuliset parit halailevat. Viime aikoina hän on kuvitellut sen metron sisäänkäynnille, kadunkulmaan kaupungin keskustaan, sillä Carlotalla on asioita hoidettavana siinä lähettyvillä, hän sanoo. Metron sisäänkäynnistä nousee kadulle hajupilvi, joka haihtuu kylmässä ilmassa. Carlotalla on yllään musta pitkä takki, joka ylettyy puolissäreen. Vai lyhyt ja vaalea popliinitakki? Ihan sama. Jos Amargós kiirehtii askeliaan, hän voi asettua naisen taakse niin, ettei tämä näe häntä ja, kuten Julien Brassac teki Jacqueline Crevaux'lle siinä yhdessä elokuvassa, ottaa kiinni rinnosta ja kysyä: ”Kuka olen?”. Mutta Amargós ei tee sitä vaan, kun hän on tarpeeksi lähellä, yskäisee varovaisesti ja kutsuu Carlotaa hiljaa nimeltä.

Amargósin kirjalliset kyvyt käyvät ilmi hänen kuvitelmistaan. ”*Una bufanda de olores*”, kirjaimellisesti ”hajujen kaulahuivi”, on yllättävä kielikuva. Amargós osaa rakentaa toisistaan poikkeavia mielikuvitusmaailmoja, joissa yksityiskohdat vaihtelevat, vaikka yksityiskohdilla ei loppujen lopuksi ole, kuten hän itse huomauttaa, merkitystä. Katkelmassa on jälleen elokuvaviittaus, vaikka epäselväksi jää, mihin elokuvaan viitataan, sillä mainittujen näyttelijöiden nimet eivät ole tunnettuja todellisessa maailmassa. Amargósin lennokkaan romanttinen kuvitelma lässähtää hetkellisesti, kun hän ei teekään kuin elokuvan sankari vaan tyytyy ujon varovaiseen lähestymistapaan. Mainitsin alaluvussa 2.3, että kertojan diskurssissa läsnä oleva epäkerronta (*disnarrated*) etusijaistaa maailman luomisen tapoja ja kerronnan suhdetta konventioihin ja normeihin (Prince 1992, 36). Tämän lisäksi epäkerronta voi korostaa niitä aktualisoitumattomia mahdollisuuksia, jotka kerronnassa ovat läsnä (emt, 36). Henkilöhahmon visioon liitettynä epäkerronta liittyy kerrotun laatuun ja kerronnallisiin valintoihin – siihen, miksi juuri kyseinen tarina on kertomisen arvoinen (emt, 36–37). Epäkerronnallinen rakenne korostaa Amargósin (seksuaalista) turhautumista. Kuten Nobelin palkintokin, myös Carlota pysyy hänen ulottumattomissaan.

Kerronnassa esiintyvät elokuvaviittaukset ovat erikoisia sikäli, että tarinan juonen tasolla Amargós ei koskaan katso elokuvia tai esiinny elokuvatuntijana. Vaihtoehtoinen tulkintamalli Amargósin kuvitelmalle on, että se onkin kertojan sanoittama. Tällöin koko elokuvaviittaus ja epäkerronnallisuutta hyödyntävä kuvitelman notkahdus olisivat peräisin kertojan mielestä. Tämä tulkinta kuitenkin vesittyy myöhemmin toisessa elokuvaviittauksessa, jossa eksplisiittisesti mainitaan, että kyse on Amargósin mielikuvasta (ARS, 185). Voi myös olla, että sekä kertoja että Amargós ajattelevat elokuvallisesti, kumpikin omalla tahollaan, mutta se olisi hyvin epätodennäköistä. Elokuvaviittausten alkuperää ei näin ollen voi aukottomasti paikantaa sen paremmin kertojan kuin Amargósinkin mieleen.

Amargósilla on voimakas omanarvontunto, minkä vuoksi ujoina antisankarina näyttäytyminen omassa kuvitelmassa on yllättävä, kerronnan intensionaalisuutta rikkova käänne. Kertojan motiivei-

hin puolestaan sopii paremmin kuin hyvin Amargósin esittäminen epäsuotuisassa valossa. Kuvitelma myös jatkuu arkipäiväisenä, realistisena ja indikatiivissa sulautuen lopulta tarinan juoneen. Jakson päätteeksi on mahdoton sanoa, mikä osa on Amargósin mielikuvitusta ja mikä juonen tasolla tapahtuvaa toimintaa. Näin ollen kaikki ARS:ssa esiintyvät kuvitelmat eivät olekaan samanarvoisia, sillä subjunktiivin ja konditionaalnin käyttö asettavat osan kuvitelmista heikompaan asemaan kuin ne, joissa on käytetty indikatiivia ja jotka sulautuvat modaalisesti siihen maailman, johon teksti viittaa (*textual reference world*, TRW).

Amargósin sisäinen maailma on niin vahva, että lukija saattaa jossain vaiheessa epäillä hänen keksineen myös koko Nobel-ehdokkuutensa. Epäilyksiä lisää se, ettei Amargósin sukunimeä koskaan paljasteta lukijalle eikä yhtään hänen kirjallista tuotostaan mainita nimeltä. Amargós ei myöskään ole kovin tuottelias kirjailija, kuten kerronnasta käy ilmi:

Lee todo el día y, cuando se cansa, intenta escribir. Con dos líneas en el cuaderno donde anota sus pensamientos de cada día tiene suficiente para sentirse satisfecho. Y después vuelve a leer. (ARS, 110.)

Hän lukee koko päivän ja väsyttyään siihen hän yrittää kirjoittaa. Kaksi riviä vihossa, jonne hän kirjaa päivän ajatukset riittävät pitämään hänet tyytyväisenä. Ja sen jälkeen hän taas lukee.

Nobel-ehdokkuudesta tarjotaan kuitenkin ulkopuolinen todiste:

Lleva en el bolsillo el suplemento cultural en el que aparece, después de semanas, un breve que explica que lo han vuelto a designar candidato. Con una regla mide los centímetros del breve: cinco de anchura por tres y medio de altura, titular incluido. La primera vez que le prepusieron, hace ya siete años, la noticia la dieron a tres columnas, con foto y complementada con unas declaraciones suyas, hechas por teléfono, en las que se mostraba encantado por la propuesta, ilusionado y convencido de sus posibilidades. (ARS, 132–133.)

Amargósilla on laukussaan kulttuuriliite, jossa on viikkojen viiveellä ilmoitus siitä, että hänet on jälleen nimetty ehdokkaaksi. Hän mittaa viivoittimella ilmoituksen: viisi senttiä leveä ja kolme ja puoli senttiä korkea, otsikko mukaan lukien. Kun hänet ensimmäisen kerran nimettiin ehdokkaaksi seitsemän vuotta sitten, uutinen oli kolmen kolumnin pituinen ja siinä oli valokuva ja häneltä puhelimitse saadut kommentit, joissa hän esiintyi ehdokkuudesta ilahtuneena, innostuneena ja vakuuttuneena mahdollisuuksistaan voittaa.

Kolmannen persoonan kerronnan konventiot ja kertojan auktoriteetti riittävät tässä tapauksessa vakuuttamaan eikä lukija luultavasti kyseenalaista kertojan sanaa. Katkelman substanssia lisää sen sisältämä toiminnan kuvaus ja lehtijutusta annetut konkreettiset mitat. Eihän kukaan voisi noin yksityiskohtaista valhetta keksiä – vai voisiko?

Amargós rakastaa järjestystä ja hänen sisäinen järjestyksensä järkkyy, kun hän joutuu muuttamaan pois lapsuudenkodistaan uuteen taloon. Kertojan diskurssi ja Amargósin kuvitelmat ovat aluksi ainakin jotenkuten erotettavissa toisistaan, mutta ne kietoutuvat yhä tiiviimmin yhteen tarinan edetes-

sä. Enää Amargósin fantasiajaksoja ei eroteta tekstistä fiktiivisyyttä osoittavilla tekstuaalisilla vihjeillä:

A veces es Carlota quien le propone comer juntos para, después, darse cuenta de que no puede por tal o cual cosa. A veces es él, con un impulso, quien la coge por los hombros. A veces la besa apasionadamente, a veces no se atreve. A veces la abraza y ella rechaza el abrazo. A veces no la abraza y es ella quien lo coge por las solapas y se lo acerca hasta morderle los labios con esos dientes perfectos. Pongamos que hoy, finalmente, comen juntos en un restaurante con poca luz y una vela verde en la mesa. (ARS, 167.)

Joskus se on Carlota, joka ehdottaa yhteistä illallista vain huomatakseen myöhemmin, ettei syystä tai toisesta pääsekään. Joskus se on hän, joka hetken mielihohteesta tarttuu naisen hartioihin. Joskus hän suutelee Carlota intohimoisesti, joskus hän ei uskalla. Joskus hän haluaa Carlota ja tämä torjuu halauksen. Joskus hän ei halua Carlota ja se onkin Carlota, joka ottaa häntä kiinni takinliepeistä ja tulee niin lähelle, että puree hänen huuliaan noilla täydellisillä hampailla. Sanotaan, että tänään he viimein syövät yhdessä ravintolassa, jossa on himmeä valaistus ja vihreä kynttilä pöydällä.

Amargósin kuvitelmat ovat haarautuvien polkujen puutarha, loputon tarina, johon kertoja laittaa rajat päättämällä seurata yhtä mahdollisista tarinanpätkistä ja viemällä sen loppuun asti. Päätöstä merkitsee hypoteettisuutta indikoiva ”*pongamos que*”. Kyseinen monikon ensimmäisen persoonan ilmaisu, joka voidaan vapaasti suomentaa ’sanotaan’, on ARS:n kerronnassa toistuva elementti, osa sen intensionaalisuutta. Se esiintyy yleensä jaksoissa, joissa Amargós kuvittelee mahdollisia tilanteita. Monikon ensimmäisen persoonan toteamukset voi tulkita Amargósin mielen sisäisiksi päätöksiksi, jolloin ne edustavat vapaata epäsuoraa esitystä – tai sitten ne voi ymmärtää kertojasta lähtöisin oleviksi päätöksiksi tarinan kulusta. Tässä kohtaa *pongamos que* pelastaa tarinan Amargósin loputtomalta jossittelulta ja juoni pääsee jälleen etenemään. Mutta kun Amargós ja Carlota pääsevät vihdoinkin yhteisen pöydän ääreen, romanttinen vaikutelma lässähtää jälleen kerran. Carlota ei kiinnostu, kun Amargós resittoi hänelle hahmottelemaansa Nobel-puhetta:

Majestades, señoras y señores, seré breve: agradezco profundamente, y sin embargo con miedo, que me hayan confiado la oportunidad de hablar hoy ante todos ustedes; intentaré ser breve y no desaprovechar en circunloquios inútiles estos minutos que la tradición otorga. (ARS, 167.)

Arvon kuninkaalliset, hyvät naiset ja herrat: olen syvästi kiitollinen ja hieman peloissani siitä, että minulle on suotu tilaisuus puhua tänään teidän edessä. Yritän puhua lyhyesti ja olla haaskaamatta jarrutteluun näitä perinteen valtuuttamia minutteja.

Se, ettei Carlota kiinnosta, ei hetkauta Amargósia:

Es un alud de palabras monótono, que no deja ni un resquicio por donde Carlota pueda filtrar un comentario; de hecho al poeta le da lo mismo que Carlota no tenga nada que decir. No va a hacerse el hipócrita, ahora. ¿Qué le importa a él esa mujer irreal? Le maravilla que le haga caso pero, por otro lado, ¿cómo no se lo va a hacer si es él quien la imagina como quiere? (ARS, 167.)

Se on monotoninen sanojen vyöry, joka ei jätä Carlotalle tilaa kommentoida. Itse asiassa runoilijalle on sama vaikkei Carlotalle ole mitään sanottavaa. Hän ei aio leikkiä tekopyhää nyt. Mitä merkitystä tuolla epätodellisella naisella on hänelle? On ihmeellistä, että nainen käyttää aikaansa häneen mutta toisaalta – miten muutenkaan asiat voisivat olla, jos se on hän, joka kuvittelee naisen sellaisena kuin haluaa?

Amargós on jopa kuvitelmissaan ristiriitainen ja röyhkeä. Toisaalta Carlota on hänen unelmiensa nainen täydellisine hampaineen mutta tutustuminen naisen persoonaan ei häntä kiinnosta. Amargós esineellistää Carlota häpeilemättä mutta on samaan aikaan ujo eikä uskalla lähestyä tätä. Tämänkaltaiset ristiriitaisuudet horjuttavat kerronnan intensionalisuutta sitä kuitenkaan kokonaan purkamatta. Ristiriitaista on myös se, että vaikka kyse on Amargósin fantasiasta, kuten kerronnassa auiliisti mainitaan, Carlotan ja Amargósin välillä on edelleen kuilu. Heillä ei ole mitään puhuttavaa keskenään. Jopa haaveissa Carlota säilyy etäisenä ja saavuttamattomana.

Kertojan ja henkilöhahmon äänen yhteensulautuminen

Amargós mainitsee Nobel-puheessaan, että yrittää puhua lyhyesti. Lupaus lyhytsanaisuudesta kulkee kautta tarinan toistuvana elementtinä, sekä Amargós että kertoja käyttävät sitä. Ensimmäisen kerran lupaus esiintyy kertojan diskurssissa, kun Amargós seisoo uuden kotitalonsa pihalla ja kertoja kuvailee, mitä Amargós näkee ympärillään.

Pero eso ya lo he dicho antes y no debería repetirlo si de verdad quiero ser breve (ARS, 129).

Mutta tämä olen jo sanonut ja minun ei pitäisi toistaa sitä, jos oikeasti tahdon puhua lyhyesti.

On kuin Amargósin Nobel-puhe tunkeutuisi yhtäkkiä kertojan diskurssiin. Yhtä sujuvasti, kuin mitään outoa ei olisi tapahtunutkaan, seuraavassa virkkeessä siirrytään takaisin Amargósin fokalisaatioon. Mutta lukijan kokemus ei ole ennallaan: yhtäkkiä onkin syytä epäillä koko kertomuksen perustaa, sillä konventioiden mukaan subjektiivisessa kolmannen persoonan kerronnassa kertoja on persoonaton. Kuka on tämä 'minä', joka yhtäkkiä puhuu?

Seuraava viittaus kertojaääneneen rakoilemiseen onkin jo niin yllättävä, että se kääntää hetkeksi päälleen kaiken mitä lukija on tähän asti tiennyt. Amargós on illallistamassa uuden taloyhtiönsä puheenjohtajan herra Gómezin ja tämän perheen luona, kun seuraa paljastus:

A los Gómez les parece muy original que Amargós hable de él mismo en tercera persona. Amargós no ve la originalidad por ningún lado. A menudo habla así, incluso cuando piensa, porque de esa forma marca una distancia retórica que no podría permitirse si hablase de mí en primera persona. También, a veces, en lugar de referirse por el apellido utiliza, simplemente, *el poeta*. Así pues, el poeta continúa hablandoles del dietario, un dietario –inventado– iniciado justo el día de la mudanza y que toma como eje el cambio de piso como detonante de un cambio personal paralelo. Que escriba un dietario sobre su vida en ese edificio debería ponerlos en estado de alerta, y conseguir que lo traten con más respeto, aunque sólo sea por no verse reflejados en él de forma negativa. (ARS, 149.)

Gómezien mielestä on erittäin omaperäistä, että Amargós puhuu itsestään kolmannessa persoonassa. Amargós ei näe siinä mitään ihmeellistä. Hän puhuu niin usein, myös ajatellessaan, sillä sen avulla saavuttaa retorisen etäisyyden, joka ei olisi mahdollinen, jos puhuisi minusta ensimmäisessä persoonassa. Joskus hän viittaa itseensä sukunimen sijaan yksinkertaisesti sanalla *runoilija*. Niinpä siis runoilija jat-

kaa juttuaan lokikirjasta. Siitä lokikirjasta, hän keksii, jonka kirjoittamisen hän on aloittanut juuri muutopäivänään ja jonka keskiössä on fyysinen muutto laukaisimena samaan aikaan tapahtuvalle sisäiselle muutokselle. Tiedon lokikirjasta pitäisi saada heidän hälytyskellonsa soimaan ja saada heidät kohtelemaan häntä kunnioittavammin, ihan vaan senkin vuoksi, ettei hän kirjoittaisi heistä mitään pahaa.

Kyseessä on eittämättä pienoisoromaanin avainkohta, johon tiivistyy paljon kertomuksen merkityksiä, ja tulenkin palaamaan katkelmaan käsitellessäni teemaa (luku 4). Tässä yhteydessä tarkastelen katkelmaa luotettavuuden näkökulmasta. Kertoja paljastaa, että Amargós puhuu itsestään usein kolmannessa persoonassa, myös ajatellessaan, ja välillä viittaa itseensä nimityksellä “*el poeta*”. Kertoja on tätä ennen viitannut Amargósiin useasti kyseisellä määreellä ja jatkaa nimityksen käyttöä luontevasti heti seuraavassa virkkeessä. Tuleeko tästä siis päätellä, että kertoja on Amargós itse ja todellisuudessa kyse on ensimmäisen persoonan kertojasta? Tätä hypoteesia tukee edellä esitetyt ”lipsahdukset”, joissa kertoja viittaa itseensä ensimmäisessä persoonassa.

Kertojan position uudelleentulkinnan mahdollisuus on tietysti osa postmodernistisen romaanin maailmoilla ja ontologialla leikkittelyä. Tässä vaiheessa kertomusta lukija todennäköisesti viimeistään valpastuu; toisintulkinnan mahdollisuus on avattu, tämän jälkeen mitä vaan voi tapahtua. Paljastuksen suurin vaikutus todelliselle lukukokemukselle – ainakin tässä lukemisen kehyksessä, jossa fokus on luotettavuudessa – on se, että myös kertojan auktoriteetti saa kolauksen ja päähenkilön lisäksi myös kertoja muuttuu epäluotettavaksi. Jos oletetaan, että ulkopuolisen kertojan takana onkin Amargós itse, joka puhuu itsestään kolmannessa persoonassa, kerronta muuttuu subjektiivisesta kolmannen persoonan kerronnasta ensimmäisen persoonan kerronnaksi ja menettää näin ollen autentikaatiovoimansa. Lukijan on tästä eteenpäin otettava aktiivisempi rooli fiktiivisen maailman rekonstruoinnissa ja tulkittava mahdollisesti uudelleen jo kertomuksessa aiemmin ilmenneet, objektiiviselta vaikuttavat asiantilat. Koska minäkertojan tarjoamat fiktiiviset faktat rajoittuvat hänen omaan kokemusmaailmaansa (Doležel 1998a, 155) ja ARS:n päähenkilö on monelta kantilta katsottuna epäluotettava ja erehtyväinen, on lukija yhtäkkiä yksin tarinan keskellä. Autoritääriseksi luultu kertoja haihtuu pois ja jäljelle jää vain lukija ja sekava kertoja-päähenkilö, joka onkin *mastermind* kaiken takana.

Väitän kuitenkin, että radikaali kertoja-asetelman keikauttaminen päälaelleen kesken kertomusta ei ole lukijan mielelle mahdollista, varsinkin kun kertoja jatkaa paljastuksen jälkeen kerrontaansa kolmannessa persoonassa, aivan kuin mitään ei olisi tapahtunut. On erittäin hankalaa palata kertomuksessa taaksepäin ja muuttaa kaikki hän-pronominin minä-pronomeineiksi, sulauttaa ulkopuolinen kertoja ja kertomuksen päähenkilö yhdeksi ja samaksi entiteetiksi. Tämä edellyttäisi vähintään tarinan lukemista alusta saakka uudestaan ja jokaisen Amargósia koskevan predikaattilauseen korjaamista mielessä kolmannesta persoonasta ensimmäiseen. Koko tarinamaailma pitäisi näin ollen ra-

kentaa uudelleen. Tämän kaltainen kikkailu on kognitiivisesti kuormittavaa ja lukukokemuksen kannalta epämielikästä. Maria Mäkelä (2011, 204) huomauttaakin, että subjektiivisen äänen lingvistisiä ja kognitiivisia epäluonnollisuuksia esiintyy kautta kirjallisuushistorian eivätkä ne yleensä häiritse tavallista lukijaa samalla tavoin kuin narratologista lukijaa.

Katkelman toinen särö luotettavuuteen tulee siitä, että Amargósin kerrotaan valehtelevan lokikirjasta. Kertoja luo vaikutelman, että Amargós keksii koko jutun hetken mielijohteessa laskelmoidessaan, että saisi tiedon valossa parempaa kohtelua naapureiltaan. Asioiden keksiminen lennosta sopii yhteen kertojan tyylin kanssa tarkentaa tarinan yksityiskohtia ikään kuin keksien niitä tarinan edetessä (*pongamos que*). Kiinnostavaa on myös se, että kerronta muistuttaa paikoitellen lokikirjaa:

Eso ocurre un martes; el miércoles y el jueves no sucede nada digno de mención y, el viernes, a las tres y pico de la madrugada Amargós vuelve hacia casa con el diario bajo el brazo y una bolsa del supermercado en la mano. (ARS, 178.)

Tuo tapahtuu tiistaina. Keskiyönä tai torstaina ei tapahdu mitään mainitsemisen arvoista ja perjantaina, puoli kolmelta aamuyöllä, Amargós on palaamassa kotiin sanomalehti kainalossa ja ruokakaupan kassi kädessä.

On kuin kertoja kiusaisi lukijaa tietoisesti vihjailemalla, että kaikki saattaa sittenkin olla vain Amargósin hengentuotosta. Mutta palaset eivät loksahda kohdalleen, jos ulkopuolisen kertojan ajatuksesta luovutaan kokonaan. Mäkelän (2011, 209) mukaan luonnollistava lukutapa, jossa koetetaan löytää yhtenäinen kokeva mieli kerronnan takaa ohittaa subjektiivisen kerronnan diskursiiviset erityispiirteet. Myös ARS:n tunnelmassa on ambivalenssin luomaa lynchmäistä mystiikkaa, jota on mahdollon tyhjentävästi ratkaista asettamalla kertoja ja fokalisoija omiin pysyviin lokeroihinsa.

Kertoja viittaa itseensä myös sivulla 156 (*”ya lo he dicho antes”*) ja sivulla 179 (*”He dicho al principio que sería breve y, como no lo he sido bastante, aceleraré.”*). Pienoisromaanin lopussa esiintyy kaksi versiota Amargósin Nobel-puheen aloituksesta: ensimmäisessä (ARS, 189) käytetään yksikön kolmatta persoonaa (*”Majestades, señoras y señores, el poeta agradece profundamente, y sin embargo con miedo, que le hayan confiado [...]”*). Toisessa versiossa (ARS, 190), joka samalla päättää koko kertomuksen, diskurssi onkin ensimmäisessä persoonassa: *”Majestades, señoras y señores, quizás no he sido breve como he prometido al inicio y los circunloquios inútiles han abundado [...]”*).

Samoin kuin FP:ssa, myös ARS:n kertoja antaa paikoitellen ymmärtää, että tarinaa luodaan sitä mukaa kun lukukokemus etenee. Monikon ensimmäisen persoonan käyttö *pongamos que* – lauseenaloituksissa osallistaa lukijaa ja lisää vaikutelmaa siitä, että lukija on fyysisesti mukana kerrontatilanteessa. Kohdetekstieni maailmat rakentuvat – ainakin paikoitellen – ikään kuin lukijan

silmien edessä. Tämä on tietysti illuusiota, sillä kuten pienoisromaanin avausvirkekin todistaa, kertoja tietää alusta saakka, mihin tarina päättyy. Jos tarina rakentuisi samalla kun kerronta etenee, kerronta tuskin olisi niin täynnä viitteitä Amargósin pituuteen kuin se nyt on. Loppu on olemassa ennen alkua. Kuten mainitsin alaluvussa 2.1, Amargósin pituuteen liittyvä kuvailu kuuluu pienoisromaanin intensionaaliseen ainekseen. Seuraava esimerkki havainnollistaa väitettä:

Dobla el espinazo para entrar en el taxi; cuando lo vuelve a la posición natural se encuentra con la cabeza empotrada en el techo, todo él encajonado entre el techo y el asiento, calculando cuántas otras cabezas deben de haberse refregado contra ese techo tan bajo y, en consecuencia, cuánta caspa y cuánta grasa ajena recoje ahora su calva. (ARS, 128.)

Amargós taivuttaa selkärankansa noustakseen taksin kyytiin. Kun hän palaa luonnolliseen asentoonsa, hänen päänsä liimautuu kattoon. Hän on puristuksissa katon ja penkin välissä ja laskeskelee, kuinka moni pää on hieroutunut tätä matalaa kattoa vastaan ja kuinka paljon hänen kaljunsä kerää hilsettä ja vierasta rasvaa itseensä sen seurauksena.

Koska fiktion mahdolliset maailmat ovat väistämättä vajaita, kertomus on valintaa lukemattomien mahdollisten kerrottavien asioiden joukosta (Doležel 1998a, 69).⁸ Tämän vuoksi autoritäärisinkään ulkopuolinen kertoja ei voi koskaan olla täysin puolueeton: valinta on aina jonkin näkökulman esittämistä. ARS:n kertoja valitsee huomattavan usein kerrottavaksi Amargósin pituuteen ja pakkoneurooseihin liittyviä yksityiskohtia, kuten edellisestä katkelmasta voidaan huomata.

Ajatusta Amargósin ja kertojan erillisyydestä tukee se, että heillä vaikuttaa olevan erillinen kokemusmaailma. Pituusviittausten ja pakkoneuroosien ohella kertoja saattaa Amargósin jatkuvasti epäsuotuisaan valoon korostamalla hänen epämiellyttäviä piirteitään. On erittäin vaikea ellei täysin mahdoton kuvitella, että sosiaalisesti yhtä taitamaton henkilöahmo kuin Amargós olisi kykeneväinen rakentamaan psykologisesti yhtä taitavaa kuvausta omasta epämiellyttävyydestään kuin nyt tapahtuu ARS:n kerronnassa. Jos Amargós olisi itse kertoja, olisi yllättävää että hän valitsisi kerrottavaksi esimerkiksi sen seikan, että Gómezit pitävät häntä omaperäisenä puhetapansa perusteella tai että hän valehtelee heille. Tai sen, että hän kävelee kadulla suoraa linjaa yhtä kaukana jalkakäytävän reunasta ja rakennuksista – henkilö, joka pitää tätä normaalina toimintana tuskin kokisi tarpeelliseksi kertoa siitä erikseen. Paikoitellen kertojan äänessä on havaittavissa jopa ivaa Amargósin toimintaa kohtaan, kuten seuraavassa katkelmassa:

Es por estar al tanto de todo lo que pueda afectarlo por lo que no deja nunca de leer ningún suplemento cultural. Nada le sabría tan mal como no saber, o saber demasiado tarde, que fulano ha dicho tal cosa de mengano. (ARS, 108.)

⁸ Doležel puhuu tässä yhteydessä kirjailijan valinnoista mutta yhtä lailla voidaan ajatella, että kertoja joutuu tekemään valintoja sanallistaessaan kerronnan kohteena olevaa mahdollista maailmaa.

Koska hän haluaa olla perillä kaikesta, mikä häneen voisi vaikuttaa, hän ei koskaan jätä yhtäkään sanomalehden kulttuuriliitettä lukematta. Mikään ei tuntuisi yhtä pahalta kuin olla tietämättä tai saada tietää liian myöhään, että se-ja-se on sanonut asian X siitä yhdestä toisesta henkilöstä.

Fulano-mengano on pejoratiivinen sanapari, jota käytetään osoittamaan, että asialla ei ole merkitystä puhujalle. Näin ollen on täysin mahdotonta, että Amargós, jolle kulttuurikentän kaikki pienetkin uutiset ovat tärkeitä, käyttäisi kyseistä rakennetta tässä yhteydessä. Sanavalinnoillaan kertoja paljastaa subjektiivisuutensa. Doleželin kertojamallista puuttuu kokonaan subjektiivinen kolmannen persoonan kerronta. Näin ollen esimerkiksi Jahnin (1997, 444) malli, jossa kolmannen persoonan kerronta-asetelmia on kolme (*authorial, authorial-figural ja figural*) voisi olla osuvampi kuvaamaan ARS:n kertojaa. ARS:n kertoja on kaikkivoipainen ja autoritääriäinen liikkeudessaan kertomuksen aika-akselilla tai raportoidessaan faktoja mutta hänellä on myös vahva subjektiivinen ääni.

Kuten Alan Palmer (2002, 42) on muotoillut, kertoja ei voi tietenkään antaa lukijalle jatkuvaa ja kokonaisvaltaista pääsyä kaikkien henkilöhahmojen mieleen. Lukija päättelee henkilöhahmojen jatkuvat mentaaliset prosessit sen informaation perusteella, joka on tarjolla. He yhdistävät pisteet. Tämä informaation tasainen virta on lukijan hypoteesien ja lukemiseen liittyvän monimutkaisen mukautumisprosessin lähtökohta. (Emts.) ARS:n lukijalla ei ole suoraa pääsyä muiden henkilöhahmojen mieleen kuin Amargósin. Kuitenkin vertaamalla Amargósin sisäistä maailmaa ja muiden henkilöhahmojen suhtautumista häneen heidän ulkoisen käyttäytymisensä perusteella voidaan melko luotettavasti sanoa, että Amargósin minäkuvan ja muiden ihmisten käsityksen hänestä välillä on epäsuhta. Amargós on ulkopuolinen henkilö, joka ei pidä erityisemmin muista ihmisistä eivätkä muut ihmiset pidä hänestä. Jos Amargós olisi itse kertoja, olisiko hän kykenevä esittämään sisäisen maailmansa ja ulkopuolisen maailman välisen ristiriidan näin konkreettisesti?

Kertojan ote tarinasta pysyy muutamia minämuotoisia lipsahduksia ja *pongamos que* -välihuomauksia lukuunottamatta, vaikka Amargós vajoaa syvemmälle omaan maailmaansa. Gómezien illalliskutsuja seuraa koko naapuruston juhlat, joiden keskelle Amargós tahtomattaan joutuu (ARS, 154–165). Juhlat ovat niin alkoholinhuuruiset, että Amargósin todellisuudentaju hämärtyy tai sitten on kyse unisekvenssistä. Tässä vaiheessa kerrontaa paljastetaan, että Amargósilla on kostea menneisyys, minkä vuoksi hän ei ole koskenut alkoholiin vuosiin ja mikä on osaltaan vaikuttanut hänen sosiaaliseen eristäytymiseensä, kun hän on vältellyt baareja, illallisia ja julkistamistilaisuuksia (ARS, 151).

Gómezien tytär Vanessa päätyy juhlista Amargósin luo nukkumaan ja Amargós käyttää naisen havoittuvaa asemaa hyväkseen. Mies kuitenkin havahtuu ennen kuin mitään peruuttamatonta tapahtuu. “¡A qué situación ridícula lo ha llevado haber bebido!” (ARS, 160). Tämän jälkeen Amargós

poistuu asunnostaan, käy oudon keskustelun ihmisten lyhentämiestä hulluksi luonnehtimansa naapurinsa kanssa, herättää herra Gómezin keskellä yötä ja saa tältä moitteet ja kuulee ivallista lapsen naurua rappukäytävästä keskellä yötä ja löytää kaiken päätteeksi yhä maksamattoman remonttilaskun povitaskustaan. Juhlien jälkeen Amargós eristäytyy entisestään, koska ei halua kohdata outoja naapureitaan. Hän käy ulkona enää vain öisin (ARS, 175). Tämän voi halutessaan tulkita niin, että Amargósilla jää putki päälle, minkä seurauksena hän vieraantuu ympäristöstään entisestään. Kertojan tyyli pysyy kuitenkin samana kautta pienoisromaanin, mikä tukee jälleen ajatusta Amargósin ja kertojan erillisyydestä. Jos Amargós olisi kertoja, hänen hämärtyvä (alkoholin sumentama) todellisuudentajunsa luultavasti heijastuisi kerrontaan.

Kertomus etenee kohti loppuratkaisuaan, kun Amargós hakataan tajuttomaksi edelleen maksamattoman remonttilaskun vuoksi. Kun Amargós herää, hän on yhtäkkiä kutistunut niin, että on enää 147 cm pitkä. Gómezin tytär Vanessa on yhtäkkiä hänen rinnallaan puolison ominaisuudessa ja heille on jostain ilmestynyt lapsi. Ja vaikka Amargós herää muodonmuutoksensa jälkeen muuttuneena miehenä, jotain hänen äkkiväärästä luonteestaan ja pidättyväisyydestään on sentään jäljellä, kuten seuraava katkelma paljastaa:

Son, en efecto una familia. No sabría decir si grande o no, pero tiene una mujer que le quiere y una hija ya hecha, lo que le permite no tener que pasar por el apuro del trato carnal: si ha conseguido ahorrárselo a lo largo de la vida sería estúpido tener ahora que pasar por él. Claro que le gusta ver cómo Vanessa se desnuda, y acaciarle los pechos como aquella primera noche que se durmió en el sillón. Pero no quiere, no necesita para nada, el acto animal, que aparea a los participantes en posiciones ridículas. (ARS, 184–185.)

He ovat oikeasti perhe. Hän ei osaisi sanoa, onko se suuri perhe vai ei, mutta hänellä on nainen joka rakastaa häntä ja jo valmiiksi tehty tytär, mikä säästää hänet lihallselta proseduurilta: jos on onnistunut välttämään sen tähän asti olisi tyhmää joutua käymään se läpi nyt. Tietysti hän katselee mielellään, kun Vanessa riisuutuu ja tykkää hyvällä tämän rintoja, niin kuin silloin ensimmäisenä yönä, kun nainen nukahhti nojatuoliin. Mutta hän ei halua eikä missään nimessä tarvitse sitä eläimellistä aktia, jossa paritellaan naurettavissa asennoissa.

Ilmauksissa “*apuro del trato carnal*”, “*acto animal*” ja “*posiciones ridículas*” on voimakas tunnepi-toinen – jopa abjektiivinen – sävy, joka paljastaa katkelman Amargósin fokalisaatioksi. Lukijalle ei paljasteta, miksi Amargós on seksuaalisesti niin traumatisoitunut kuin on, mutta tiedon valossa on helpompi ymmärtää hänen suhtautumistaan ihastuksen kohteeseensa Carlotaan. Vaikka tarinan kaikki palat eivät loksahda vielääkään kohdalleen, ainakin Amargósin ristiriitaisia fantasioita on hel-pompi ymmärtää.

Lopulta Amargós myös voittaa kauan odottamansa Nobelin palkinnon ja samalla kertomuksen ajan ja juonen suhde kiihtyy:

Esa tarde, en su casa, todo sucede con rapidez: suena el teléfono, le notifican que, esta vez sí, le han concedido el premio. Vanessa se siente feliz por él, la niña ríe cuando le rasca la barbilla, el señor Gómez lo abraza con lágrimas en los ojos, todo el edificio le da la enhorabuena. Después, la ciudad y el país entero. (ARS, 189.)

Sinä iltapäivänä kaikki tapahtuu nopeasti: Amargós on kotona, kun puhelin soi ja hänelle ilmoitetaan että tällä kertaa kyllä, hänelle on myönnetty palkinto. Vanessa on onnellinen hänen puolestaan, lapsi nauraa kun hänen leukaansa kutittaa, herra Gómez halaa häntä kyyneleet silmissään, koko rakennus onnittelee häntä. Sen jälkeen koko kaupunki ja koko maa.

Amargós hakee frakkinsa ompelijalta, jolla se on ollut korjattavana siitä asti, kun hän vielä asui vanhassa asunnossaan. Frakki on kuitenkin auttamattomasti liian iso, hänen entisten mittojensa mukainen.

El poeta no tiene tiempo de preguntarse de qué sirve haber podido encontrar una prueba de que, en efecto, su estatura había sido otra, porque de inmediato es la vorágine anhelada: felicitaciones, ruedas de prensa, entrevistas, un frac nuevo, a su medida de ahora, recepciones, cartas de felicitación de instituciones y de otros escritores, cenas de gala, el avión hacia Estocolmo: una sarta que llega hasta el día de hoy, en que el poeta está ante todos ustedes, lamentando haberse excedido en este discurso que ha sobrepasado los minutos que la tradición otorga. Majestades, señoras y señores, quizás no he sido breve como he prometido al inicio y los circunloquios inútiles han abundado: por todo ello les pido disculpas y les doy doblemente las gracias. (ARS, 190.)

Runoilijalla ei ole aikaa kysyä itseltään, mitä se merkitsee, että on viimein onnistunut löytämään todisteen siitä, että hän on todellakin ollut aikasemmin eri pituinen, sillä siinä hetkessä hän on kauan kaivatussa pyörityksessä: onnitteluita, tiedotustilaisuuksia, haastatteluja, uusi frakki hänen nykyisten mittojensa mukaan, vastaanottoja, onnittelukortteja instituutioilta ja toisilta kirjailijoilta, gaalailallisia, lentokone Tukholmaan: tapahtumien ketju joka johtaa tähän päivään, jolloin runoilija on kaikkien teidän edessä pahoittelemassa, että on ylittänyt tällä puheellaan ne minuutit, jotka perinne valtuuttaa. Arvon kuninkaalliset, naiset ja herrat, ehkä en ole ollut lyhytsanainen niin kuin alussa lupasin ja jaarittelua on ollut yllin kyllin: sen vuoksi pyydän anteeksi ja kiitän teitä kaksin verroin.

Katkelman epäkerronnallinen alku, ”*El poeta no tiene tiempo de preguntarse*” todistaa jälleen kerran, että kerronnassa on läsnä myös ulkopuolinen ääni. Minäkertoja ei voisi kertoa sitä, mitä hän ei itse huomaa (paitsi jos muistamme, mitä Henrik Skov Nielsen (2004) on sanonut ensimmäisen persoonan kerronnan persoonattomasta äänestä). Jos kuitenkin tahdomme tulkita tapahtumat kertojan mielensisäisiksi tapahtumiksi, on ajateltava, että aloituksen jälkeen Amargós ”kaappaa” kertojan äänen. Attribuutti *el poeta*, runoilija, on Amargósin oma viittaus itseensä, puhuuhan hän itsestään kolmannessa persoonassa ja viittaa itseensä nimenomaan runoilijana. Tarinan päättyessä on mahdollon erotella tarkkaan, missä kertojan ja Amargósin välinen raja kulkee. FP:n tavoin myös tämä kertomus palaa alkupisteeseensä.

Palatakseni aiemmin esitettyyn kysymykseen jatkumosta, joka ARS:n avauslauseessa luodaan menneen Amargósin ja nykyisen Amargósin välille pienoisoromanin lopetus antaa ymmärtää, että Amargós on seisonut koko kertomuksen ajan Nobel-yleisön edessä ja kaikki kertomuksessa aiemmin esitetty on ollut vain Amargósin jaarittelua ennen kuin hän vihdoin pääsee asiaan eli kiitospuheeseensa. Kertomus on yhtä kuin Amargósin sisäinen osamaailma mutta kuinka taidokkaasti ra-

kennettu sellainen! Jos Amargós on itse koko tarinan takana, hän on totisesti runoilijan tittelinsä ansainnut. Myös loppuratkaisun totuusarvoa on mahdotonta määrittää: Voi hyvinkin olla, ettei Nobelin palkinto tarinan todellisuudessa osu Amargósin kohdalle vaan sekä kutistuminen että se on Amargósin harhaa tai unta, pitkään johtuneesta sosiaalisesta eristyksestä tai pahoinpitelystä johtuvaa. Mutta kuten Amargós on aiemminkin kertomuksessa ajatellut, yksityiskohdilla ei ole väliä, sillä kyseessä on hänen kuvitelmansa jonka sisällön hän saa itse päättää. Lukijan tehtäväksi jää koettaa pysytellä tarinan matkassa.

3 Skriptien yhdistäminen ja kehysten rikastaminen

Elämme maailmassa, jossa aikaisemmat kokemuksemme ohjaavat sitä, miten toimimme uusissa tilanteissa. Fiktio on vapaa kenttä, johon lukija peilaa teoksen edustaman genren mukanaan tuomien odotusten lisäksi omien, todellisesta maailmasta ammentavien käsitysten ja toimintamallien toimitavuutta. Hermanin (1994, 234) mukaan mahdollisten maailmojen kautta voidaan tarkastella ilmaisujen intensionaalisia ominaisuuksia eli merkityksiä suhteessa todellisuuteen. Herman rinnastaa mahdollisen mailman ja uskomustaan (*context of belief*). Esimerkiksi yhdessä mahdollisessa maailmassa Brysseli tarkoittaa paikkaa, jossa on hyviä museoita. Toisessa mahdollisessa maailmassa se on Belgian pääkaupunki. Hermanin mukaan merkitys on intensionaalinen funktio ja meidän tulisi tiedostaa, että käyttämämme ilmaisut riippuvat asiayhteydestä, jossa niitä käytämme.

[M]eaning is a device for mapping the semantic content of expressions from the contexts of belief in which the expressions might possibly occur—from those possible worlds in which the expressions have the value *true*—into the reference world that we model and remodel during a given discourse situation (emt, 234; kursiivi alkup.).

Myös tarinan epämääräisyys ratkaistaan yleensä saatavilla olevan, tilanteeseen liittyvän ja kontekstuaalisen tiedon pohjalta (Jahn 1999, 173). Tässä luvussa siirryn yhä selkeämmin kognitiivisen narratologian alueelle ja sovellan Alberin (2010, 49) strategiaa ratkaista outo tai epäluonnollinen kerroksellinen tilanne yhdistämällä skriptejä tai rikastamalla kehyksiä. Kehykset ja skriptit ovat informaatio- ja suhdekeskittymiä, joita voidaan muokata tarpeen vaatiessa yhteensopivaksi todellisuuden kanssa (Jahn 1999, 174). Kehys ja skripti ovat alun perin tekoälytutkimuksesta kognitiotieteisiin lainattuja ja sitä kautta kirjallisuuden tutkimukseen siirtyneitä käsitteitä. Väitän, että myös uskomustat, joista Herman puhuu, ovat kognitiivisia kehyksiä ja se tapa, jolla yhdistämme skriptejä tai rikastamme kehyksiä toimivat samalla logiikalla, jonka perusteella ihmismieli on kykeneväinen ymmärtämään kielikuvia, kuten metaforia ja metonymiaa. Puhe kehyksistä ja skripteistä on myös pisteiden yhdistämistä (Palmer 2002, 42). Pisteiden yhdistäminen on metonyminen operaatio. Tämän vuoksi aloitan tämän luvun esittelemällä lyhyesti metaforan ja metonymian teoriaa sikäli kuin sitä on hyödynnetty kognitiivisessa kirjallisuudentutkimuksessa.

3.1 Metafora ja metonymia

Umberto Eco (1983, 234) toteaa metaforasta, että se asettaa nähtäväksemme jotain sellaista, joka ei ennen ollut silmiemme edessä. Meksikolainen kirjailija Octavio Paz puolestaan on sanonut, että

metonymia ja metafora ovat kaksi kirjallista keinoa, joiden avulla voimme kääntää maailman yhdestä kielestä toiselle (Iglesias 2002, 29). Metafora on kielikuvio, joka perustuu ei-kirjalliseen, analogiseen suhteeseen kahden käsitteen tai käsitealueen välillä (Steen 2010a, 305). Metaforassa kaksi eri semanttiseen kenttään kuuluvaa, toisilleen vierasta komponenttia kohtaavat kuvan (*vehicle*) ja kuvattavan (*tenor*) muodossa tai kuten kognitiivisessa metaforateoriassa on tapana ilmaista, lähteen (*source*) ja kohteen (*target*) muodossa (ks. esim. Fludernik 2010, 7). Valtaosa metaforateoreetikolta on samaa mieltä siitä, että metaforan yksi komponentti [kuva eli lähde] aiheuttaa ”vallankumouksen” toisen komponentin [kuvattava eli kohde] ymmärtämisessä (Sovran 1993, 29). Tämä aiheuttaa metaforan käsitteijässä epämukavuutta, joka on ratkaistava kuromalla umpeen kuilu näiden kahden komponentin välillä määrittelemällä ne molemmat uudelleen (emts).

George Lakoff ja Mark Johnson (1980) toivat uuden ulottuvuuden metaforantutkimuksen 1980-luvulla väittämällä, että metafora ei ole ainoastaan kaunokirjallinen ilmiö, vaan jokapäiväistä ajatteluaamme strukturoiva, vahvasti kulttuurisidonnainen rakenne. Lakoffin ja Johnsonin kieli- ja kognitiotieteitä yhdistelevän teorian mukaan kielemme ja ajattelumme jäsentyy useassa tapauksessa konseptuaalisisten metaforien (*conceptual metaphor*, tästä eteenpäin ”käsittemetafora”) kautta. Käsittemetaforat ovat niin juurtuneita ajatusrakenteisiimme, ettemme usein edes tunnista niiden läsnäoloa (emt, 459). Esimerkiksi käsittemetafora AIKA ON RAHAA. elää vakiintuneissa ilmauksissa, kuten ”Tuhlaat aikaani.” (emt, 456). Palaan käsittemetaforiin tarkemmin alaluvussa 4.1.

Metaforat toimivat tietyillä ehdoilla. Ensinnäkin, metaforat ovat metaforia vain kun ne tunnistetaan sellaisina (Stockwell 2002, 106). Metafora syntyy siis kontekstissa. Lause saattaa olla kirjaimellinen, kun se luetaan itsenäisesti ja muuttua metaforiseksi laajemmassa kontekstissaan (Hrushovski 1984, 7). Toisekseen, metafora toimii yleensä vain yhteen suuntaan. Stockwellin (2002, 111) mukaan metaforan ratkaisu ei toimi päinvastaiseen suuntaan niin, että kohteen (*target*) rakenne uudelleen muotoilisi lähteen (*source*). Toisin sanoen siis Julia ei voi uudelleen muotoilla aurinkoa, vaikka Romeo hänet siihen rinnastaa. Alaluvussa 3.3 esittelen blending-teorian, joka haastaa Stockwellin näkemyksen metaforan yksisuuntaisuudesta. Myös Stockwell myöntää, että jotkut sävyttävät tai vieraannuttavat metaforat ovat niin voimakkaita, että ne saavat lukijan uudelleen ajattelemaan lähteen. Tätä Stockwell kutsuu nimellä *interanimation*, jota esiintyy muun muassa surrealistisessa runoudessa. (Emts.)

Metonymia puolestaan on yhden asian ymmärtämistä jonkun toisen sille läheisesti sukua olevan asian kautta (Steen 2010b, 307). Läheisyysuhde perustuu yhteyteen esimerkiksi osa/kokonaisuus, esine/tarkoitus, säiliö/sisältö, syy/seuraus -akseleilla (Eco 1983, 246). Metonymialla ja metaforalla

voi kirjallisuudessa olla kolme erilaista roolia: ne voivat olla retorisia (kertojan tai henkilöihahmon esittämät kielikuvat), lingvistisiä (konventionaaliset kielikuvat, kuten "elämä on matka" tai "aito Picasso") tai ne voivat olla rakenteellisia. (Steen 2010a 305–306; Steen 2010b 307.) Niin metaforassa kuin metonymiassakin on yleensä kyseessä tilapäinen analogiasuhde, mutta joskus merkityksen siirtoprosessi on niin voimakas, että sana menettää alkuperäismerkityksensä ja siirtyy merkitsemään toista. Esimerkiksi Lewis Carrollin satu *Liisan seikkailut ihmemaassa* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) on synnyttänyt käsitteen 'pudota kaninkoloon', joka kuvaa vertauskuvallista tai konkreettisetä siirtymää todellisuuden tilasta toiseen.

Kirjallisuustieteissä on esiintynyt aikojen saatossa eriäviä näkemyksiä siitä, ovatko metafora ja metonymia toisilleen rinnakkaisia vai täysin vastakkaisia ilmiöitä. Voimakkaimmin vastakkaisuuden puolesta on argumentoinut Roman Jakobson, jonka alun perin vuonna 1952 julkaistun tutkimuksen mukaan metafora ja metonymia ovat itse asiassa täysin kielen akselin vastakkaisilla navoilla toimivia mekanismeja (Jakobson 1987, 95–114). Jakobson pohjaa väittämänsä lingvistisiin tutkimuksiin, jossa afasia jaetaan kahteen ryhmään sen mukaan, onko potilas kykenemätön valitsemaan tarkoitetaan täsmällisimmin kuvaavan sanan (*similarity disorder*, samankaltaisuushäiriö) vai liittykö ongelma sanojen yhdistelemiseen, esimerkiksi ymmärrettävän lauseen aikaansaamiseksi (*contiguity disorder*, jatkuvuushäiriö). (Emt, 100–106.) Toisin sanoen ensimmäisessä tapauksessa ongelma sijaitsee paradigman ja toisessa syntagman tasolla. Ensin mainitussa tapauksessa potilas ei löydä paradigman sisällä oikeaa sanaa ja turvautuu näin ollen metonymymiseen ilmaukseen. Hän saattaa esimerkiksi käyttää ilmausta "kuolema" tarkoittaessaan sanaa "musta", sillä hautajaisissa pukeudutaan yleensä mustaan (emt, 105). Myös esimerkiksi ruokailuvälineiden nimet saattavat mennä sekaisin, koska ne kuuluvat samaan paradigmaan (emts). Jälkimmäisessä tapauksessa taas syntaktisten yhdistelyn taito on häiriintynyt, mikä aiheuttaa sen, että kokonaiset lauseet redusoituvat yhden sanan ilmauksiksi (emt, 107). Potilas on kykenemätön löytämään täsmällisiä ilmauksia, jolloin hän turvautuu "kvasimetaforiin" ilmauksiin, kuten esimerkiksi "vakoilulasi" viitatessaan mikroskooppiin (emts).

Oman tutkimukseni kannalta ei ole niinkään väliä, ajatellaanko metafora ja metonymia rinnakkaisiksi vai vastakkaisiksi ilmiöksi. Löydän kuitenkin yhteyden metonymian ja kognitiivisen kehyksen toimintaperiaatteen välillä: molemmat edellyttävät paradigman tasolla tapahtuvaa tunnistusta ja valintaa. Metafora puolestaan edellyttää syntagman tasolla tapahtuvaa tunnistusta ja valintaa, samalla tavalla kuin skriptin aktivointi ja käyttö. Samankaltaisuuden tunnistaminen ja eri semanttisiin kenttiin kuuluvien asioiden yhdistäminen ovat niin metaforan ja metonymian kuin kognitiivisen kehyksen ja skriptin kannalta elintärkeitä operaatioita. Nämä operaatiot ovat aikuisella ihmisellä

yleensä automatisoituneita ja niiden monimutkaisuuden havaitsee vasta niiden häiriintyessä, kuten afasiapotilaiden tapauksessa.

Jakobson näkee myös analogian metaforan ja metonymian sekä kirjallisuuden lajien rakenteen välillä. Realismi on metonymian määrittämä kirjallisuudenlaji, kun taas lyriikka on perusolemukseltaan metaforinen kerrontamuoto (Jakobson 1987, 111). Tämä sopii yhteen Doleželin ajatuksen kanssa siitä, että fiktiiviset maailmat ovat kaikkien mahdollisten maailmojen tapaan perusolemukseltaan vajaita ja että aukot kuuluvat niiden makrostruktuuriin (Doležel 1999, 257). Myös elokuvan rakenne nojaa metaforan ja metonymia varaan (Jakobson 1987, 460). David Lodge on jatkanut kirjallisuuden lajien erittelyä Jakobsonin viitoittamalla tiellä ja on sitä mieltä, että proosassa metonyymisyys toimii kuten lähikuva elokuvassa; kerrottu yksityiskohta määrittää koko tarinamaailmaa ja päinvastoin (Lodge 1981, 483). Fiktio lukeminen edellyttää siis lukijalta metonyymisiä taitoja, joihin myös kehysten valinta ja aktivoiminen nähdäkseni kuuluu.

Modaalilogiikan mahdolliset maailmat ovat aina täydellisiä maailmoja, mutta kirjallisuudentutkimukseen sovellettu mahdollisten maailmojen poetiikka olettaa, että fiktiiviset maailmat voivat olla kooltaan joko suuria tai pieniä (ks. esim. Doležel 2019, 55; Ryan 2019, 68–74). Ryanin (2019, 68) mukaan tarinamaailman koko riippuu siitä annetun informaation määrästä. Termiä 'pieni maailma' (*small world*) käytti ensimmäisenä Umberto Eco (1994), ja esimerkiksi Doležel on sanonut viittavansa aina pieneen maailmaan puhuessaan mahdollisesta maailmasta (Doležel 1999, 255). Econ mukaan pienen maailman käsitteen kautta on mahdollista hyväksyä epäluonnollisetkin tarinamaailmat. Esimerkiksi maailmat, jotka sisältävät puhuvia eläimiä ovat ristiriidassa todellisen kokemuksemme kanssa mutta mukauttamalla kokemustamme ja jättämällä tieteellisen näkökulman takalalle lukukokemuksen ajaksi voimme suhtautua epäuskottaviin elementteihin joustavasti (Eco 1994, 76). Eco puhuu joustavuudesta ja kokemuksen uudelleensäätämisestä mutta yhtä hyvin hän voisi puhua Alberin tavoin tulkinnallisten kehysten rikastamisesta. Tarinamaailmoja katsotaan Econ mukaan ikään kuin sormien läpi ja pintapuolisesti takertumatta taustalla vaikuttaviin lainalaisuuksiin. Tässä mielessä lukeminen on todellakin leikkiä tai ainakin leikinkaltaista eläytymistä pieniin maailmoihin, jotka ovat voimassa vain lukemisen ajan.

Fiktiivisiä maailmoja voidaan luokitella myös sen mukaan, kuinka lähellä tai kaukana ne sijaitsevat todellisesta maailmasta (Ryan 2019, 66). Välimatkan määrittää se, kuinka montaa verrokkimaailmaa määrittävää ontologista sääntöä toinen maailma rikkoo. Sadut ja fantasia ovat kauempana todellisesta maailmasta kuin realistinen fiktio. Jokaisella mahdollisella maailmalla on kuitenkin väistämättä yhtymäkohtia todelliseen maailmaan, yleensä enemmän kuin vähemmän, kuten Brian Mc-

Hale (1987, 34) huomauttaa. Tämä johtuu siitä, että voimme kuvitella vain tietyissä rajoissa. Lap-
sena kohtasin mielikuvituksen rajat koettaessani keksiä värin, jota ei vielä olisi olemassa. Vaikka
kuinka pinnistin mielikuvitustani, lopputulos oli aina pelkkä yhdistelmä jo olemassa olevia värejä.
Doležel (1998a, 15) mukaan värit ovat oma semioottinen järjestelmänsä siinä missä kielikin. Vä-
rien erot ovat siis olemassa vain suhteessa toisiinsa ja niillä on arbitraarinen luonne, joka mahdollis-
taa loputtoman yhdistelyn. Mahdolliset maailmatkin ovat vain yhdistelmiä eri asiantiloista, joista
toiset ovat mahdollisia myös todellisessa maailmassa ja toiset taas eivät.

Kolmas mahdollisten maailmojen luokitteluperuste on niiden aukkoisuus tai aukottomuus (Ryan
2019, 74). Ryanin (emts) mukaan fiktion perustavanlaatuisen aukkoisuus joutuu ristiriitaan, kun
sen sisällä esitellään todellisen mailman aukoton entiteetti, kuten Napoleon tai Pariisi. Tähän di-
lemmaan on Ryanin mukaan olemassa kolme mahdollista ratkaisua: (1) tarinamaailma jaetaan täy-
dellisiin ja epätäydellisiin entiteetteihin; (2) todellisen mailman entiteeteistä tulee epätäydellisiä,
kun ne astuvat sisään fiktiiviseen maailmaan, sillä teksti uudelleen muovaa ne ontologisesti; (3)
sekä tarinalle ominaiset että sinne muualle tuodut entiteetit ovat lukijan mielessä täydellisiä oletta-
en, että teksti tarjoaa tarpeeksi mimeettisyyttä tarinamaailman konstruointiin. (Emt, 74–75.) Do-
ležel on uskollisempi tässä asiassa mahdollisten maailmojen teorian alkulähteille ja sanoutuu jyr-
kästi irti mimeettisyydestä. Doležel painottaa sitä, että fiktiivisiä ja tosimaailman entiteettejä yhdis-
tää korkeintaan nimi. (Doležel 1998b, 788.)

Itse uskon metonymian tulkinnan kehyksiä aktivoivaan voimaan tässäkin tapauksessa. Jokainen
tarkasteluni kohteena oleva Monzón tarinamaailma sisältää viittauksia todellisiin paikkoihin, henki-
löihin ja tuotemerkkeihin. Minulla ei ole mitään syytä olettaa, että Plaza Reial, jossa MH:n kertojan
isä työskentelee eläintäyttämössä (MH, 11) olisi mikään muu kuin samanniminen suosittu turisti-
kohde Barcelonan goottilaisessa kaupunginosassa. Barcelonaa ja kaupungin historiaa tunteva löytää
yksityiskohdasta myös syvemmän merkityksen, joka aktivoi jälleen uusia kehyksiä. Barcelonan
Plaza Reialilla työskenteli nimittäin 1900-luvun alussa kuuluisa taksidermisti Lluís Soler i Pujol,
jonka vakioasiakkaisiin kuului muun muassa Salvador Dalí. Pujolin liikkeen paikalla oli vuoteen
1999 ”Museo Pedagógico de Ciencias Naturales”, jossa täytettyjä eläimiä esiteltiin yleisölle. Monzó
on eittämättä ottanut vaikutteita Dalilta ja muilta surrealisteilta, joten viittaus on todennäköisesti
tietoinen.

ARS:ssa mainitaan nimeltä kirjailijat Guimerá, Carner ja Mistral (ARS, 120). Olisi outoa kieltää se
välttämätön tosiasia, että viittaukset todellisiin kirjailijoihin aktivoisivat lukijassa muita kehyksiä
kuin ne, jotka viittaavat katalonialaisiin Nobel-ehdokkaisiin Àngel Guimeráan (joka oli ehdokkaana

peräti 17 kertaa muttei koskaan voittanut), Josep Carneriin (seitsemän ehdokkuutta) sekä chileläiseen Nobel-voittaja Gabriela Mistraliin, varsinkin kun kertoja ottaa kantaa todellisiin historiallisiin seikkoihin, jotka noihin ehdokkuuksiin liittyy.⁹

Amargós pasó meses decepcionado. Decepcionado del mundo, de las exigencias de la poesía, del maldito premio y de él mismo, por haber depositado tantas ilusiones en él. Para tranquilizarse, cavilaba que no era culpa suya sino de los intereses de unos académicos siempre atentos a los condicionantes políticos. Unos condicionantes políticos que ya habían cerrado el paso a Guimerá. Y a Carner. Para aquella caterva de robots escandinavos políticamente condicionados, el caso de Mistral era una excepción irrepentible. ¡A un Mistral de ahora nunca le darían el premio! (ARS, 120.)

Amargós vietti kuukausia pettymyksen vallassa. Hän oli pettynyt maailmaan, runouden vaateisiin, siihen kirottuun palkintoon ja itseensä, kun oli uskonut mahdollisuuksiinsa. Lohduttautuakseen Amargós ajatteli, ettei se ollut hänen vikansa vaan eräiden akateemikoiden, jotka olivat aina alttiita poliittisille vaikutteille. Niille poliittisille vaikutteille, jotka olivat estäneet Guimerán voiton. Ja Carnerin. Sille poliittisesti lahjottavissa olevalle skandinaaviselle robottijoukolla Mistralin tapaus oli hetken hairahdus. Nykypäivän Mistralille palkintoa ei myönnettäisi koskaan!

Tietysti voi olla, ettei lukija tunnista kyseisiä nimiä ja osaa yhdistää niitä tosielämän kirjailijoihin, jolloin hän suhtautuu niihin kuin mihin tahansa fiktiivisiin entiteetteihin. ARS:ssa esiintyy myös keksittyjä taidehistoriallisia viittauksia, kuten Berellin ja Villaclaran välinen kirjeenvaihto (ARS, 110) ja alaluvussa 2.4 käsitelty elokuvakohtaus näyttelijöiden Julien Brassac ja Jacqueline Crevaux välillä (ARS, 142). Vaikuttaa siis siltä, että ARS sijoittuu rinnakkaistodellisuuteen, jonka taidehistoriassa on sekä todelliseen maailmaan perustuvia että täysin fiktiivisiä entiteettejä. Tarinan päähenkiö Amargós on ainakin nimensä puolesta täysin fiktiivinen, vaikka tietysti joku tosielämän kirjailija on voinut toimia hänen esikuvanaan.

Lodgen mukaan kaunokirjallinen teksti, oli se kerronnaltaan kuinka metonymista eli ei-kaunokirjallista diskurssia jäljittelevää hyvänsä, on aina metaforista, sillä tulkitessamme kaunokirjallista teosta muodostamme siitä kokonaisuuden, kokonaiskuvan (Lodge 1977, 112). Kaunokirjallinen teos on Lodgen mukaan yksi iso metafora, jossa luodaan analogia tekstin (*vehicle*) ja maailman (*tenor*) välille. Metafora viestii identtisyydestä, kun taas vertauskuva pelkästä samankaltaisuudesta. Toisaalta taas, edelleen Lodgen mukaan, metonyminen teksti tuntuu tarjoavan lukijalle metaforan sijaan synekdokeen¹⁰ maailmasta, yhden version tai viipaleen todellisuudesta. (Emts.) Ei ole täysin yhdentekevää, ajatteleeko kaunokirjallisen teoksen olevan metafora maailmasta vai synekdokee

⁹ Joidenkin teorioiden mukaan Guimerá (ja mahdollisesti myös Carner) ei voittanut Nobelin palkintoa, koska hän kirjoitti vähemmistökielellä eli katalaaniksi.

¹⁰ Synekdokeeta pidetään yleensä metonymian alakategoriana. Umberto Eco (1983, 246) katsookin, että ero, jonka perinteinen retoriikka vetää metonymian ja synekdokeen välille on useimmissa tapauksista keinotekoinen; ne ulottuvuudet, joiden avulla metonymyminen ilmaus konstruoidaan (esine/tarkoitus, säiliö/sisältö, syy/seuraus, jne.) ilmentävät yhtä lailla osa/kokonaisuus-suhdetta kuin mistä synekdokeen esimerkiksi yllä olevassa sanakirjamääritelmässä sanotaan koostuvan. Ainoa selkeä synekdokeen ilmentymä, joka ei palaudu metonymian piiriin, on Econ mukaan niin kutsuttu Porfyrioksen puumalliin perustuva kieli-ilmio, jossa käsite korvataan hierarkkisen järjestelmän toisella tasolla sijaitsevalla, yläkäsitteistä (yleisestä) alakäsitteisiin (spesifiin) tai toisin päin. (Emts.)

sille. Metaforaversion mukaan maailmoja on vain yksi, ja kaikki kaunokirjalliset tekstit muodostavat analogisen suhteen sen kanssa. Toisaalta ajatus on antoisa, kun pitää mielessä, että metaforassa merkityksen siirto voi olla kaksisuuntainen prosessi; sekä kuva että kuvattava saavat uusia ulottuvuuksia toistensa kautta. Näin ollen on myös mahdollista, että todellisuus saa myös uusia merkityksiä kaunokirjallisuuden kautta eikä vain toisin päin. Jos puolestaan kallistuu synekdokee-mallin puoleen, voidaan ajatella, että ”maailma” on yläkäsite, jonka alle voidaan sijoittaa rajoittamaton määrä mahdollisia maailmoja. Tämä malli sopii yhteen mahdollisten maailmojen teorian kanssa.

3.2 Kehykset, skriptit ja preferenssisäännöt

Jahn on pyrkinyt luomaan kognitiivisen kertomusteorian saralla aidosti lukijalähtöisen lukuprosessin mallin fuusioimalla ja kehittämällä jo olemassa olevia malleja (Jahn 1997 & 1999). Kehys on alun perin Marvin Minskyn termi, skripti tulee Roger C. Shankilta ja Robert P. Abelsonilta – kaikki kolme työskentelivät 1970-luvulla tekoälytutkimuksen parissa yhdysvaltaisissa yliopistoissa (Jahn 1999, 173). Jahn hyödyntää myös Perryn (1979) lukemisen dynamiikkaan liittyviä ajatuksia.

Kehykset ovat joko todellisesta maailmasta tai itse kirjallisuudesta ammentavia ratkaisumalleja, joita sovelletaan spesifin kerronnallisen tilanteen tulkintaan. Kehyksen ylimmät kerrokset ovat pysyviä ja edustavat niitä puolia asioista, jotka ovat aina totta tilanteesta riippumatta. Alemmissä kerroksissa on päätteitä tai aukkoja, jotka voidaan täyttää tilanteen mukaan (Jahn 1997, 442). Skripti puolestaan on rakenne, joka kuvailee tietyn viitekehyyksen asianmukaisen tapahtumajärjestyksen. Skripti koostuu aukoista sekä ehdoista, jotka vaaditaan aukkojen täyttämiseen. Rakenne on verkomainen; se mitä yhteen aukkoon laitetaan vaikuttaa siihen, mitä toiseen aukkoon voidaan laittaa. Skripti on siis ennalta määritelty, stereotyyppinen tapahtumasarja, joka määrittelee hyvin tunnettua tilannetta. (Jahn 1999, 173–175; ks. myös Jahn 2010, 69.) Skripti on myös sosiokulttuurisesti määrittynyt (Stockwell 2002, 77).

Tekoälytutkijat ovat usein sitä mieltä, että kehys on laajempi käsite kuin skripti ja että skriptit ovat eräänlaisia kehyksiä, jotka on suunniteltu luonnollisen kielen käsittelyä varten (Jahn 1999, 174). Kirjallisuustieteessä termejä käytetään usein rinnakkain ja limittäin, mikä mielestäni aiheuttaa epä-määräisyyttä käsitteiden ympärille. Myös Alber niputtaa nuo kaksi termiä yhteen ja tyytyy toteamaan, että skriptit käsittävät yleensä tapahtumasarjan, kun taas kehykset koskevat yksittäistä hetkeä. Koska kuitenkin molemmat termit kuvaavat tapoja, joilla tietoa jäsennellään ja tallennetaan

aivoissa, hän ei tee eroa niiden välillä. (Alber 2010, 48.) Oman lukunsa hämmennykseen aiheuttaa kolmas termi, skeema, jota esimerkiksi Alber käyttää synonyymina kehykselle, kun taas toisissa yhteyksissä sitä on käytetty kehysten ja skriptin yläkäsitteenä (Sinding 2005, 590).

Itse tekisin niin Jahnin kuin Alberinkin erottelun pohjalta vielä tarkennuksen, että kehys edellyttää lukijalta samankaltaisuuden havaitsemista. Skripti puolestaan edellyttää samankaltaisuuden havaitsemisen lisäksi syntaktisia taitoja eli yhdistelyä. Tulen tässä tutkimuksessa selkeyden vuoksi rajamaan käsitteen 'skripti' käytön koskemaan ainoastaan genreä ja genreen liittyviä oletuksia, sillä genre on yksi lukemista ohjaavista kehyksistä, johon liittyy olennaisesti tapahtumajärjestys. Käsitteen skriptejä tarkemmin alaluvussa 3.4. Muissa kuin genreen liittyvissä tulkintamalleissa käytän termiä 'kehys'.

Toisin kuin kehys ja skripti, 'preferenssisääntö' on harvemmin lukemiseen sovellettu käsite. Ray Jackendoffilta alun perin peräisin oleva käsite täydentää Minskyn kehysteoriaa ja määrittää sitä, mitä kehysten alempien kerrosten päätteisiin ja aukkoihin voidaan sijoittaa (Jahn 1999, 175). Sitä voidaan kuvailla seuraavalla tavalla: "Oletetaan ensin, että p, muussa tapauksessa oletetaan, että q, muussa tapauksessa oletetaan..." (emts). Preferenssisääntöjärjestelmä muodostuu, kun vähintään kaksi preferenssisääntöä yhdistetään. Sääntöjen välillä on kilpailua ja päällekkäisyyttä. Järjestelmän sisäinen vuorovaikutus määrittää, koetaanko ilmiö mahdollisena, tyypillisenä vai poikkeuksellisenä. (Jahn 1997, 446.) Kehykset, skriptit ja preferenssisääntöjärjestelmä toimivat yhdessä hermeneuttisen kehän tavoin kertoen lukijalle, mitä data on. Data puolestaan kertoo lukijalle, onko valittu kehys tai skripti oikea (Jahn 1999, 176).

Jahn (1997, 447) on soveltanut kielifilosofi Herbert Paul Grice'n keskustelun periaatteet eli keskustelumaksiimit kirjallisuustieteeseen lukijan preferenssisäännöiksi:

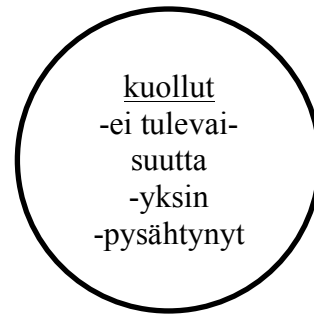
1. Oleta ensisijaisesti, että kertoja välittää jotain olennaista.
2. Oleta ensisijaisesti, että kertoja uskoo sen, mitä hän koettaa välittää.
3. Oleta ensisijaisesti, että kertoja antaa oikean määrän informaatiota.
4. Oleta ensisijaisesti, että kertoja esittää materiaalinsa oikeassa järjestyksessä.

Lisäksi preferenssisääntöihin kuuluu *edellisyysvaikutuksen sääntö (primacy effect rule)*¹¹, jonka mukaan lukija pyrkii pitämään kiinni ensiksi valitusta kehyksestä niin pitkään kuin se on mahdollista. Toinen sääntö, joka on suoraan jatkoa edelliselle, on *jälkimmäisyysvaikutuksen sääntö (recency effect rule)*¹². Jälkimmäisyysvaikutuksen säännön mukaan ensisijaisen kehyksen korvaava kehys uudelleen tulkitsee kaiken edellä esitetyn. (Emt, 457.) Tekstiä luetaan kirjaimellisesti, kunnes tekstuaaliset indikaattorit pakottavat muuttamaan tulkintaa (Nünning 1999, 95).

On tietysti täysin yksillöllistä, mitä kehyksiä yksittäinen lukija käyttää huomattessaan, ettei kirjaimellinen tulkinta tuota maksimaalista tuottoa. Luultavasti kuitenkin tämän kaltaisia kysymyksiä liikkuu MH:n lukijan mielessä: Onko kertojan veli konkreettisesti vai metaforisesti kuollut vai onko kertoja kenties hullu ja vain kuvittelee veljensä olevan kuollut? Tai sitten vielä yksi vaihtoehto: veli on kuollut, mutta kertoja ei mielenhäiriön vuoksi pysty hyväksymään asiantilaa ja kuvittelee, ettei kukaan muukaan huomaa sitä. Loppuratkaisu ei tarjoa kognitiivisesti tyydyttävää vastausta. Tarinan tullessa päätökseen lukijan on pakko hyväksyä se jokseenkin epätydyttävä ratkaisu, että veli on oikeasti kuollut mutta se ei tässä kyseisessä tarinamaailmassa häiritse muita henkilöitä kuin kertojaa. Jos kyseessä olisi zombie- tai vampyyritarina, tämä olisi täysin mahdollista genren mukaisen skriptin mukaan. Realistisen tarinan skriptiin elävät kuolleet eivät kuitenkaan sovi, joten lukijan täytyy venyttää tulkinnallisia kehyksiään niin, että tarinan loogiset ristiriitaisuudet mahtuvat niiden sisään. Tässä auttaa intensionaalisuuden käsitteen mukaan ottaminen. Kun mietimme, mitä merkityksiä käsitteet 'elävä' ja 'kuollut' pitävät sisällään, voimme päätyä esimerkiksi tällaiseen jaotte- luun:

¹¹ Psykologiassa on tutkittu edellisyysvaikutusta 1940-luvulta saakka (Perry 1979, 53). Tutkimusten mukaan ensin esitetty informaatio vaikuttaa voimakkaammin kokonaismerkityksen muodostumiseen kuin myöhemmin esitetty informaatio (emts). Havainnoitsija ryhtyy muodostamaan merkityksiä välittömästi jo ennen kuin viestin välittäminen on saatu päätökseen (emt, 55). Perryn mukaan kirjallisuudessa on mahdollista käyttää hyväksi edellisyysvaikutusta ja yllättää lukija panttaamalla kokonaismerkityksen kannalta olennaista informaatiota kertomuksen loppuun, kuten tehdään William Faulknerin novellissa "Ruusu Emilylle" ("A Rose for Emily", 1930) (emt, 57 & 40).

¹² Edellisyysvaikutukseen liittyy se, että havainnoitsija, tässä tapauksessa lukija, pitää kiinni ensimmäisestä tulkinnastaan niin pitkään kuin on mahdollista (Perry 1979, 57). Vasta, kun teksti pakottaa muuttamaan tai korvaamaan siihen asti käytetyt tulkinnan kehykset, jälkimmäisyysvaikutus astuu voimaan (emts). Perryn mukaan lukuprosessi ei ole yksisuuntainen vaan lukija integroi kokonaistulkintaan jo aiemmin esitetyn, irralliselta tai ristiriitaiselta vaikuttavan materiaalin rinnastuksen, vastakkaisasettelun ja yhdistämisen keinoin (emt, 58).

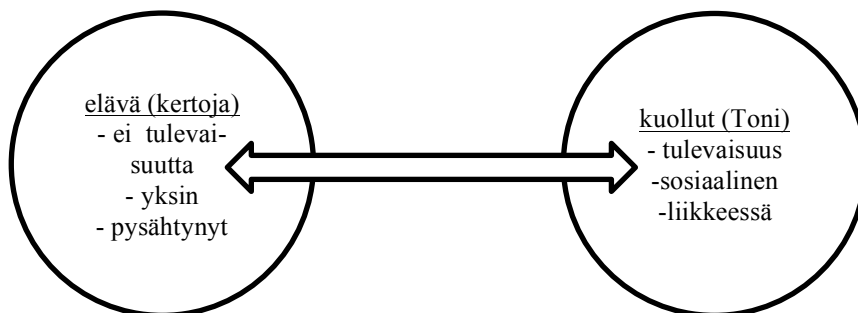


MH:ssa kuoleman kieltäminen menee niin pitkälle, että se tapahtuu elävän kustannuksella. Kuolleen kehys risteää elävän kanssa ja molemmat saavat toistensa elementtejä. Veli on kuollut, mutta hän käy koulua, löytää tyttöystävän ja etenee elämässään. Sen sijaan elävän veljen elämä polkee paikallaan:

A menudo se me repite un sueño: yo soy el muerto pero no lo sé y, para no violentarme, mi hermano finge que el muerto es él mientras, disimulando la verdad, me lleva de un lado a otro. Es él quien, con el brazo que me pasa por la espalda, me aguanta y me hace cumplir con las rutinas de la vida diaria. Es un sueño que me hace feliz y me ayuda a llevar adelante esta complicada vida conjunta que llevamos. (MH, 17.)

Näen toistuvasti unta, jossa kuollut olenkin minä, vaikken sitä itse tiedosta ja säästääkseni minua veljeni teeskentelee olevansa itse kuollut samalla kun hän vie minua paikasta toiseen. Unessa se onkin hän, jonka käsi kannattelee minua selän takaa ja joka ohjaa minut suoriutumaan arkiaskareista. Tuo uni tekee minut onnelliseksi ja auttaa minua jatkamaan tätä monimutkaista yhteistä elämäämme.

Sekä kertoja että veli Toni elävät elämän ja kuoleman välitulassa, jossa osa käsitteisiin 'kuollut' ja 'elävä' liittyvistä merkityksistä ovat vaihtaneet paikkaansa:



Kertoja on elävä, mutta hänellä on kuolleen ominaisuuksia. Toni on kuollut, mutta hänellä on elävän ihmisen ominaisuuksia. Tämä on täysin mahdollista fiktion maailmassa vaikka todellisuudessa tietysti luonnonlait ja viranomaiset puuttuisivat peliin hyvin nopeasti ja estäisivät moisen farssin.

Kun tarinan lukee uudelleen hyväksyen loogiset ristiriidat ja keskittyen muuhun, saattaa huomio kiinnittyä esimerkiksi kerronnan absurdiin huumoriin:

Hubo, eso sí, un momento crítico: cuando encontró novia, Teresa, una chica que de forma especial valora en él que sepa escuchar, una actitud nada habitual en otros hombres, dice (MH, 18).

Yksi täpärä tilannekin on ollut. Nimittäin kun veljeni löysi tyttöystävän, Teresan, joka arvostaa erityisesti sitä, että veljeni on niin hyvä kuuntelija. Se ei ole kuulemma itsestään selvä ominaisuus miehissä.

Kuolema esitetään arkipäiväisessä valossa, kuin se olisi yksi tapahtuma muiden joukossa: ”*Lo de Toni*”. Samanaikaisesti kuolema on niin ennalta-arvaamaton ja järkyttävä, että sitä ei haluta kohdata. Kertoja tulkitsee vanhempiansa järkyttyneestä reaktiosta, että on paras ottaa ohjat omiin käsiin ja olla tapauksen suhteen mahdollisimman hienotunteinen. Ja koska kuolema tapahtuu kesken jouluaterian väärällä hetkellä, on kaikkien kannalta käytännöllisempää ja mukavampaa teeskennellä, ettei sitä olisi tapahtunut.

Como toda esta actividad necesitaba una justificación que la hiciese mínimamente verosímil, cogí la servilleta y le limpié los labios. Era un momento de trámite, porque, en cuanto quisiésemos, podríamos volver atrás: cualquiera de los tres –papá, mamá o yo– podía echarse a llorar y proclamar a los otros dos la verdad evidente. Pero nadie se atrevía. Seguro que ninguno de los tres pensaba en aquel momento que la intención fuese negar que hubiese muerto. (MH, 13)

Jotta käytökseni olisi vaikuttanut edes jotenkin uskottavalta, tartuin lautasliinaan ja pyyhin veljeni huulet. Se oli ratkaiseva hetki, jonka aikana oli vielä mahdollista palata takaisin. Kuka tahansa meistä kolmesta, isä, äiti tai minä, olisi voinut alkaa itkemään ja julistaa muille väistämättömän totuuden. Mutta kukaan ei uskaltanut. Yksikään meistä ei varmaankaan sillä hetkellä ajatellut, että tarkoitus olisi kieltää veljeni kuolema.

Tässä kohdassa ollaan vielä hyvin vahvasti realistisen kerronnan kehyksissä. Käsillä on ratkaiseva hetki, kuten kertoja itse asian muotoilee. On helppo kuvitella, että vaikeneminen ja kieltäminen ovat tämän perheen strategiat muissakin arjen ongelmatilanteissa. Koska kukaan ei tässäkään tilanteessa uskalla ottaa vastuuta, valhe jatkuu ja saa absurdit mittasuhteet.

MH:n loppuratkaisun avaimeksi vaikuttaa muodostuvan se toteamus, että kertojakin tyytyy jatkaamaan valhetta, koska hän voi pakoilla omaa elämäänsä sen myötä, että elää veljensä puolesta. Kerromuksen mielekkyyden vuoksi lukijan on siirrettävä sivuun tarinan ontologiset ristiriidat, jotka preferenssijärjestyksen mukaan tulisi ratkaista ensi tilassa ja keskittyä novellin maailmoja luovaan ominaisuuteen tai temaattiseen tasoon, jota käsittelen tarkemmin luvussa 4.

Seymour Chatman (1980) on analysoinut Julio Cortázarin novellia ”Las Babas del Diablo” (1967, suom. ”Paholaisen kuola”), jonka lukija joutuu samantyyppisen tilanteen eteen kuin MH:n lukija, sillä Cortázarin novellin minäkertoja ilmoittaa olevansa samanaikaisesti sekä kuollut että elävä. Chatmanin ajatukset menevät yksiin mahdollisten maailmojen teoreetikoiden kanssa siinä, että fik-

tiivisiä tekstejä tulisi tarkastella autonomisina ja homogeenisinä kokonaisuuksina (Chatman 1980, 24). Chatmanin (1980, 23) mukaan teksti voi olla suostutteleva kahdella tapaa: joko ekstra- tai intradiegeettisesti. Esimerkiksi puhe tai mainos voivat olla ekstradiegeettisesti suostuttelevia, jolloin tekstin muoto on toissijainen (emts). Fiktiivinen teksti puolestaan voi olla suostutteleva vain suhteessa itseensä tai muotoonsa (Chatman 1980, 24). Muodolla Chatman (emts) viittaa tekstuaalisuuden lisäksi diskursiivisiin ominaisuuksiin, kuten kertojaääneen ja näkökulmaan, mikä muistuttaa Doleželin erottelua ekstensionaalisen ja intensionaalisen kielen välillä.

Chatman on siis samoilla linjoilla Doleželin kanssa siinä, että fiktiivisen tekstin uskottavuutta ja muita elementtejä tulisi tarkastella suhteessa itseensä, ei suhteessa tekstin ulkoiseen todellisuuteen. Siinä missä Doležel ehdottaa intensionaalisen funktion käsitettä tekstuurin säännönmukaisuuksien tarkastelemisen ja sen globaalin morfologian paljastamisen työkaluksi, Chatman tarjoaa samaan tehtävään erilaisia koodeja. Jos teksti on innovatiivista tai muuten vaikeaa, lukijan täytyy olla kekseliäs ja kokeilla uudenlaisia koodeja, jotka voisivat soveltua tekstiin (Chatman 1980, 24). Koettaessaan ratkaista epäluonnollisia tekstejä, kuten Monzón ”Mi hermano” tai Cortázarin ”Paholaisen kuola”, lukija joutuu hyödyntämään kokemuksen kautta omaksuttuja koodeja, kuten kertojan, fysiologian, kuvainnollisuuden ja fantastisen koodit. Nämä koodit auttavat meitä jäsentämään tekstiä ja neuvottelemaan sen merkityksestä. Voimme valita hallitsemiemme koodien joukosta ne, joiden arvelemme olevan olennaisia tekstin ymmärtämisen kannalta. (Chatman 1980, 25.) Doležel viittaa samaan asiaan puhuessaan tekstin konventioista, jotka mahdollistavat fiktion sisällä tosielämässä fyysikaalisesti mahdottomia asioita.

MH:n kerronnan edetessä loogisen ristiriidan aiheuttama jännite kasvaa ja lukija joutuu tarkistamaan ainakin kertojan, kuvainnollisuuden ja fantastisen koodit: Onko kertoja luotettava? Voisiko veli olla vain metaforisesti kuollut? Vai onko sittenkin kyseessä fantasiatarina, jossa esiintyy zombiemaisia eläviä kuolleita hahmoja? Monzón lukijan on alistuttava fysiologian koodin vastaiselle kerronnalle ja hyväksyttävä se, että kertojan veli on sekä kuollut että jatkaa elämäänsä. Tällöin novellin kertomuksesta tulee autonominen maailma, jossa elämä ja kuolema eivät ole toistensa vastapooleja. Tässä kohtaa lienee aiheellista pohtia, onko outoa tai epäluonnollista fiktiota lopulta olemassakaan vai onko vain erilaisten lainalaisuuksien mukaan toimivia fiktiivisiä maailmoja, joihin pitää löytää oikeat koodit / intensionaaliset funktiot, jotta maailmasta muodostuisi lukijan mielessä ehjä ja uskottava.

Chatman luottaa merkityksenantoprosessissa lukijan kykyyn ja kompetenssiin, josta suuri osa tulee lukijan aiemmasta kirjallisesta tietämyksestä ja elämäkokemuksesta:

We operate on the assumption that any reader has the potential ability or competence to recognize what is needed to interpret a fictional text, to grasp the conditions of its plausibility and autonomy. And an important part of that competence derives from knowledge he has acquired and stored over years of reading and living, stored (if we follow the ancients) in *topoi*, or to use a more modern concept, "codes". The *topoi*, as Eco says, are nothing more than "overcoded, ready-made paths for inferential walks" that the reader is invited to take. (Chatman 1980, 24.)

Yksi lukemisen pääpreferenssisäännöistä on saavuttaa maksimaalinen kognitiivinen tuotto eli ymmärrys luetusta (Jahn 1999, 178). Saavuttaaksemme maksimaalisen tuoton lukiessamme hyödynämme siis Chatmanin mukaan kaiken aiemman tietämyksemme niin kirjallisuudesta kuin elämästäkin ja tässä prosessissa kuljemme ensin niitä polkuja, jotka ovat jo valmiiksi tuttuja. Kun teksti on kovin innovatiivista tai muuten ongelmallista, lukijan täytyy kokeilla erilaisia keinoja ja kuvioita ja ottaa käyttöön uusia koodeja (Chatman 1980, 24).

Jos maksimaalisen tuoton sääntö ei täyty, syöte ei näyttäytyä ymmärrettävänä ja tapahtuu jotain, jota psykologit kutsuvat harhapolkusyndroomaksi (*garden path syndrome*) (Jahn 1999, 178). Näin syntyy monimerkityksellisiä tulkintoja (emts). Fiktio lukemisen preferenssisäännön mukaan lukija esimerkiksi olettaa, että tarinan alussa ollaan tekstin todellisessa maailmassa [*textual actual world* eli TAW Ryanin termein] ja että kaikki deiktiset siirtymät osoitetaan tekstuaalisesti. Jos teksti poikkeaa tästä järjestyksestä, on kyseessä harhapolku. (Jahn 1999, 185.)

Joskus tekstuaalisella polulla saa kulkea pitkäänkin harhaan ennen kuin huomaa erehtyneensä. Jahn kritisoikin klassista narratologista analyysia siitä, että se keskittyy liikaa holistiseen luentaan, joka muodostuu vasta lukukokemuksen päättyessä eikä kiinnitä huomiota lukuprosessiin, johon kuuluu usein erehdykset ja harhapolut. Harhapolut voivat kuitenkin olla hedelmällisiä ja merkittäviä lopullisen tulkinnan kannalta. Jahn lainaa Perryä todetessaan, että joskus tarina puhkeaa todelliseen loistoonsa vasta toisen luennan myötä, kun aiempien luentojen hylätyt tulkinnat herätetään ainakin osittain henkiin. (Jahn 1999, 186.)

Monzó on harhapolkujen ja monimerkityksellisyyden mestari, joka antaa lukijansa harhaila läpi tarinan eikä lopussakaan saata lukijaa kaikki palaset paikalleen loksauttavan ratkaisun äärelle. MH:ssa lukija empii usean luennan välillä läpi tarinan ratkaistakseen loogisen ristiriidan, jonka kuollut mutta ei kuopattu veli aiheuttaa. ARS:n pakka alkaa hajoilla kunnolla vasta loppua kohden, vaikka aloituslause antaa varoituksen kertomuksen epäluonnollisuudesta. FP on itsessään kokoelma harhapolkuja. Sen lukija kompastelee harhapoluilla alusta loppuun, ilkikurisen kertojan vietävänä. Kun lukija viimein selvittää tiensä kertomuksen loppuun, hänet johdatetaan takaisin alkuun. Kaikki mitä välissä tapahtuu, on kertojan sekoilua tai kokeilua. Mutta aivan kuten lyijykynän jälkeäkään ei saa kumittamalla kokonaan pois, kertomusta ankarasti vastaan pyristelevästä vastaker-

tomuksestakin jää aina jälki. Antinarratiivi ei ole päättyessään tyhjä vaikka se palaakin alkuunsa, sillä jäljellä on harhapolut, jotka sinne veivät.

ARS:n alun voi tulkita loppuratkaisun valossa päähenkilön harhaksi tai unisekvenssiksi, mutta kertomusta ensi kertaa lukeva ei voi tietenkään tätä aavistaa. Yksi henkilökohtainen harhapolkuni luokiessani ARS:ia oli se, että koetin selittää Amargósin outoa suhdetta ulkomaailmaan ja muihin ihmisiin sillä, että hän on autistinen. Luovuin kuitenkin tästä kehyksestä, koska Amargós käyttää niin paljon aikaa kuvitellessaan muiden reaktioita ja ajatuksia:

Cena un café con leche mientras lee el suplemento cultural del día: han concedido el premio nacional de poesía a un poeta que años atrás había sido director de una revista literaria ya desaparecida en la que él había colaborado. Si hubiese leído el diario por la mañana, Amargós le habría telefonado inmediatamente para felicitarlo, pero a esas horas ya es demasiado tarde, e incluso –sobre todo conociéndolo– el premiado podría considerar un menosprecio mayor que haya esperado hasta la noche para telefonarle, como si antes hubiese tenido cosas más importantes que hacer. Pero aún puede considerar un menosprecio mayor que no le telefonee, ni por la mañana ni por la noche. (ARS, 128.)

Hän nauttii illalliseksi maitokahvin samalla kun lukee päivän kulttuuriliitettä. Valtakunnallinen runopalkinto on myönnetty runoilijalle, joka oli vuosia sitten päätoimittajana eräässä jo lakkautetussa kirjallisuuslehdessä, johon myös hän oli kirjoittanut. Jos Amargós olisi lukenut lehden jo aamulla, hän olisi soittanut miehelle välittömästi onnitellakseen häntä mutta nyt on jo liian myöhä. Sitä paitsi – palkitun tuntien – hän saattaisi pitää sitä suurempana ylenkatsomisen eleenä, että on odottanut iltaan ennen kuin soittaa, ihan niin kuin aiemmin olisi ollut tärkeämpää tekemistä. Mutta vieläkin suurempana ylenkatsomisena hän saattaa pitää sitä, että hänelle ei soita ollenkaan, aamulla tai illalla.

Amargós on jossittelun mestari, joka todellakin välittää muiden mielipiteistä. Näin ollen on epätoennäköistä, että kertomuksen outo ilmapiiri johtuisi päähenkilön autistisuudesta.

Kaikkia kolmea kohdetekstiäni yhdistää se, että tekstien epäselvyys tai epäluonnollisuus aiheutuu ainakin osittain siitä, että faktuaalisen ja virtuaalisen raja on häilyvä. Lukija ei voi olla täysin varma, mikä aines kuuluu tekstin todelliseen maailmaan ja mikä kertojan tai henkilöhahmojen osamaailmaan. Ryan (1991, 180–181) on osoittanut, että kiinalaiset laatikot -malli, jolla yleensä kuvataan tarinan upotusrakenteita on sopiva kuvaamaan upotusrakenteen lopputulemaa mutta ei vangitse prosessia, jossa siirtymät eri tasolta toiselle tapahtuvat. Ryan ehdottaa korvaajaksi termiä *stack*, pino (emts). Rekursiivisissa tarinoissa pienet tarinat seuraavat toisiaan ja niille on ominaista vaikutelma keskeytymisestä (Ryan 1999, 122). Jokainen uusi tarina työnnetään keskeytynyneiden tarinoiden pinon päällimmäiseksi. Nämä pienet tarinat voivat joko palvella kokonaisuutta siten, että niiden valmiiksi saattaminen on elinehto alemman tason tarinan jatkumiselle tai sitten ne voivat ”emansipoitua” ja alkaa elää omaa elämäänsä, jolloin lukija ei enää tiedä, mikä on tarinan taustaa ja mikä etualaa (Ryan 1999, 122–124). Emansipoituneet tarinat uhmaavat *story/discourse* -jaottelua (Ryan 1999, 123). Tietokonemetaforaa käyttäen voidaan ajatella, että FP tai ARS ovat kuin sarja

selaimen välilehtiä, jotka avataan toinen toisensa rinnalle – ja lopuksi kaikki suljetaan, jolloin jää vain aloitusikkuna tai kotisivu.

Yksi aiemmin mainituista lukemisen preferenssisäännöistä on, että lukija ensisijaisesti olettaa kertojan esittävän materiaalinsa oikeassa järjestyksessä. Tämä kohta korreloi narratologian pääjaon tarina/juoni (venäläisten formalistien *fabula/sjuzet*; ranskalaisten strukturalistien *histoire/récit*) kanssa. Kuten Sternberg (1981, 60–61) on todennut, toiminnallinen diskurssi edellyttää ajallisen ulottuvuuden, joka tarjoaa kertojan välittämälle tapahtumaketjulle sen luonnollisen koherenssin, joka on läsnä jo tapahtumaketjussa itsessään; varhaisemmasta myöhäisempään ja syystä seuraukseen. Brian Richardsonin mukaan tarina vastaan diskurssi -ajattelu nojaa mimeettiseen käsitykseen tarinasta mutta ei riitä kattamaan kaikkia epäluonnollisia tarinoita (Richardson 2013, 20–21). Richardson käyttää esimerkkinä tarinoita, joiden viimeinen lause on sama kuin ensimmäinen ja jotka näin ollen palautuvat itseensä. Tällaisia tarinoita ovat esimerkiksi James Joycen *Finnegan's Wake* (1939) ja Vladimir Nabokovin “The Circle” (1936), jotka ovat Richardsonin mukaan loputtomia. Myös FP on tällä tavalla itseensä palautuva, loputon tarina.

Richardson (2013, 21) siteeraa Ursula Heisea, joka on todennut, että tämänkaltaiset kertomukset projisoivat narratiiviseen nykyhetkeen ja menneisyyteen aikakokemuksen, joka on yleensä saavutettavissa vain suhteessa tulevaan: aika, joka jakautuu ja haarautuu jatkuvasti eri mahdollisuuksiin ja vaihtoehtoihin. Vastakerronnassa diskurssi kumoaa sekä miljöön että tarinan (Richardson 2013, 22). Luonnollisessa tai konventionaalisessa kertomuksessa alku ja loppu ovat olennaisia tarinan rajojen määrittämisen, sen kehyksen ja esittelyn kannalta ja lopulta myös sen ristiriitojen ratkaisemisen kannalta (Richardson 2013, 25). Useat epäluonnolliset kertomukset kyseenalaistavat nämä kerronnalliset rajat (emts). Peter Brooks ja usean muun teoreetikon mukaan vain loppu voi määrittellä merkityksen (Richardson 2013, 26). Loppu kirjoittaa alun ja muotoilee lopun (emts). Richardsonin mukaan useat modernistiset romaanit pidättäytyvät tarjoamasta lopullista sulkeumaa, koska elämässä ei ole kaikenkattavia lopetuksia, merkitykset on etsittävä toisaalta. Luonnottomat kertomukset menevät vielä pidemmälle tarjotessaan ouroborosmaisen ikuisen syklin lopetuksen, useita vaihtoehtoisia lopetuksia tai itsensä kieltävän lopetuksen. (Emts).

Jahnin tavoin myös Richardson peräänkuuluttaa joustavampaa kertomusteoriaa, joka kattaisi luonnottomat kertomukset ja sallisi myös sen tarkastelun, kuinka tietty teksti voi haastaa kertomuksellisuuden ja leikitellä sillä. Myös tarinan käsitettä on laajennettava niin, että se käsittäisi multilineaariset kertomukset, jotka haarautuvat ja johtavat useampaan kuin yhteen mahdolliseen tapahtumasarjaan. Tämänkaltaiset kertomukset suovat lukijalle paljon enemmän valtaa tarinankulun päättämises-

sä ja rikkovat retrospektiivisen kertomuksen perinnettä, jossa tapahtumat kerrotaan vasta sen jälkeen, kun ne tapahtuvat. Tarinan ei tarvitse välttämättä olla *representaatio* tapahtumista, vaan se voi syntyä lukukokemuksen myötä. (Richardson 2013, 28).

3.3 Kehysten rikastaminen ja *blending*-teoria

Kognitiivinen kielitiede ja mahdollisten maailmojen teoria lähestyvät toisiaan Margaret H. Freemanin artikkelissa, joka käsittelee kognitiivista kartoittamista. Freemanin mukaan yksi ihmismielen perustaidoista on kykyämme muodostaa mentaalisia tiloja (*mental space*) kielellisen ja kulttuurillisen tuntemuksemme avulla (Freeman 2002, 467.). Nämä mentaalitilat mahdollistavat siirtymisen nykyhetkestä ja reaalimaailmasta menneisyyteen tai tulevaisuuteen, hypoteettisiin tai vaihtoehtoihin tilanteisiin. Freeman käyttää näistä mentaalisista tiloista sanaa *wish space*, toivetila, mutta mielestäni ihan yhtä hyvin voisi puhua mahdollisista maailmoista. Analogiat ovat tulosta mentaalisten tilojen yhdistämisestä (Freeman 2002, 467). Gilles Fauconnierin mukaan kieliopilliset tunnuksot, kuten prepositiot, pronominit ja menneen aikamuodon morfeemit merkkäavat siirtymiä mentaalises-ta tilanteesta toiseen ja niitä tulkitsemalla kykenemme rakentamaan monimutkaisiakin hypoteettisia tiloja (Freeman 2002, 470).

Kuten olen jo useaan otteeseen maininnut, Doležel (1998a, x) kritisoi mimeettisyyteen perustuvia teorioita, jotka olettavat fiktion olevan todellisen maailman representaatioita. Hän argumentoi näitä vastaan muun muassa kysymällä, mihin tietomme fiktiivisistä konsepteista perustuu, jos olemassa on vain yksi referenssialue (*domain of reference*) eli todellinen maailma. Fiktiiviset hahmot, kuten esimerkiksi kuollut veli tai yksisarvinen eivät ole vailla merkitystä, vaikka niiltä puuttuukin vastapari todellisesta maailmasta (Doležel 1998a, 2). Saman voi sanoa metaforista ja käsitteellisistä yhteensulautumista eli blendeistä. Ne ovat konstruktioita vailla referenssiä mutta eivät vailla merkitystä.

Ihmismielen elastisuus on olennaisessa roolissa, kun tulkitsemme lukemaamme. Mark Turner menee jopa niin pitkälle, että väittää kykyämme sulauttaa yhteen tarinoita olevan luovuutemme ja tietämyksemme lähde; taito, joka on ihmisyyden ytimessä (Turner 2003, 120 & 132). Turnerin mukaan sulauttaminen (*blending*) on ihmismielen kognitiivinen perusoperaatio, jolla on ollut viimeiset 50000–100000 vuotta kattavassa ihmisen historiassa keskeinen rooli lajimme nousussa nykyiseen älylliseen asemaansa (Turner 2003, 121–122). Turnerin mukaan sulauttaminen on keskeinen ope-

raatio muun muassa sellaisissa tärkeissä toiminnoissa kuin matematiikka, taide, tanssi, unien tulkitseminen, identiteetin ja luonteen ymmärtäminen ja syy–seuraus-suhteiden ymmärtäminen (emts). Käsitteellinen sulauttaminen on sukua metaforateorialle, mutta siinä missä metaforan prosessi ajatellaan yleensä yksisuuntaiseksi (lähde määrittää uudelleen kohteen), sulauttamisessa elementtejä voi olla enemmän kuin kaksi ja prosessi toimii molempiin suuntiin niin, että molemmat/kaikki elementit synnyttävät yhdessä uuden konstruktion (Sinding 2005, 593).

Sulauttamisen taitoa tarvitaan myös Turnerin mukaan silloin, kun tulkitsemme kaksisuuntaisia tarinoita (*double-scope stories*), jossa kaksi toisistaan irrallista ja usein myös yhteensopimatonta tarinaa yhdistyvät ja synnyttävät kolmannen tarinan. Kykymme muodostaa mentaalisia yhteensulautumia selittäisi sen, miksi emme ihmettele puhuvaa käärmettä Raamatun paratiisikertomuksessa tai miksi staattinen esine, kuten Pariisista tuotu matkamuisto tai mummon vanha perintömpelukone herättävät meissä muistoja, “puhuvat” meille menneisyydestä. Kyse on pohjimmiltaan mahdollisista maailmoista, jotka ovat totuusarvon tuolla puolen. Turner kutsuu niitä mentaalisiksi kielletyiksi hedelmiksi (Turner 2003, 117).

Otetaan esimerkiksi dikotominen maailmanjärjestys, johon arki ajattelumme pohjautuu. Perinteinen kauhukuvasto perustuu usein vastapoolien sulauttamiseen, mitä esimerkiksi vampyyri ja zombie (elävä/kuollut), ihmissusi (ihminen/eläin) tai puhuva nukke (elollinen/eloton) edustavat. Ihmisellä on luonnostaan kyky liukua mentaalisesti vastapoolien välisellä asteikolla ja kuvitella olentoja/asiantiloja, jotka eivät dikotomisen maailmanjärjestyksen mukaan ole mahdollisia. Perinteisesti shamaaneilla ja muilla “valituilla” yksilöillä on ollut lupa kulkea tiedon porttien tuolle puolen, matkata toisiin todellisuuksiin huumaavien substanssien avulla tai muulla tavoin saavutetun transsendentaalisen tilan (eli transsin) kautta. Kirjallisuuden avulla jokaisella on kyky eläytyä siihen, mikä ei ole fysiologisesti mahdollista ja päästä noihin kiellettyihin paikkoihin, jotka ovat todellisuuden tuolla puolen. Lukemisen avulla meistä tulee valittuja yksilöitä. Kuten Doležel (2019, 58) on todennut, fiktiiviset maailmat haastavat meidän tavallisesti binäärisen ajattelutavan olevaisuudesta.

MH:n kuollut veli on käsitteellinen yhteensulautuma, samoin ARS:n päähenkilö Amargós, joka kutistuu (tosimaailmassa asiat voivat kutistua, esimerkiksi vaatteet pesussa tai lumiukko auringonpaisteella mutta ihmiset eivät kutistu). FP sulauttaa yhteen tarinoita – tai tarina-aihiota – vimmatulla vauhdilla ja koettelee samalla kognitiivisten kykyjemme elastisuutta, kykyämme eläytyä tarinasta toiseen ja yhdistää ne mielekkääksi kokonaisuudeksi. Jos sulautumien ymmärtäminen on ihmisyyden ytimessä, ehkä olennainen kysymys Monzón tarinoiden kohdalla ei olekaan *miten* kaikki on mahdollista vaan jokin muu, kuten esimerkiksi *miksi* tai *mitä*. Miksi MH:n elävä kuollut veli on tari-

nan arvoinen? Mitä se tarkoittaa, että Amargós kutistuu? Mitä järkeä on FP:n kaltaisessa sekopäisessä tarinassa? Pohdin vastauksia näihin kysymyksiin luvussa 4.

Monika Fludernikin mukaan blending-teoriasta löytyy selitys sille, miten me lukijoina olemme kykeneväisiä ymmärtämään luonnonlakien mukaan mahdottomia tarina-asetelmia ja miksi sopeudumme niihin niin helposti sen jälkeen, kun ensioutous on selätetty (Fludernik 2010a, 15). Kerronnalliset kehykset kehittyvät Fludernikin mukaan ajan myötä ja uudet kehykset perustuvat varhaisempiin luonnollisiin tarinankerrontakehyksiin (Fludernik 2010b, 31). Mikäli tutut kehykset eivät enää toimi, lukijat ovat valmiita – kerronnallisuuden hyväksi – siirtämään syrjään tarinamaailmaa koskevan epäuskonsa tai kritiikkinsä. Näin syntyvät uudet muodot voivat taas vuorollaan luonnollistua niin, ettei niiden enää huomata olevan todellisuudessa ”mahdottomia” tarinankerrontatilanteita. (Emts.)

Yksi mahdollisuus tulkita ARS:n vähintäänkin omaperäinen loppuratkaisu on, että siinä yhdistyvät fantastisen ja mimeettisen kehykset. Fantasiassa ja lasten saduissa ei ole mitenkään epätavallista, että ihmiset kutistuvat. Ensimmäisen luennan jälkeen tarinaa uudelleen tarkastellessa voi huomata, että fantastisen kehyksiä aktivoidaan jo siinä vaiheessa kertomusta, kun kaikki on vielä tämän maailman rajoissa:

Ahora, de día y con las persianas metálicas subidas, ve que el local que hay a la izquierda de la entrada es una guardería, con la puerta pintada de verde manzana y un montón de bambis y enanitos, y Blancanieves (ARS, 129).

Näin valoisan aikaan ja kun rullakalterit ovat ylhäällä, hän näkee, että etuoven vasemmalla puolella oleva tila on päiväkotia. Omenanvihreäksi maalatussa ovesa on paljon bambeja ja kääpiöitä sekä Lumikki.

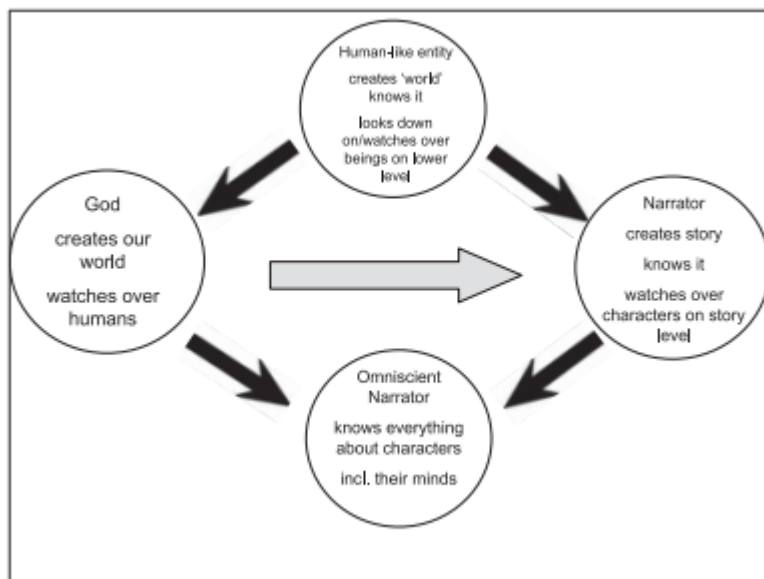
Kyse on toisesta kerrasta, kun Amargós vieraillee rakennuksessa, josta on tuleva hänen uusi kotinsa ja jossa lähes kaikki muut asukkaat ovat mystisesti lyhytkasvuisia. Kun tarinaa tarkastelee kokonaisuutena, siitä löytyy hyvinkin paljon yhtymäkohtia Lumikki-satuun: Kuten Lumikki, myös Amargós karkoitetaan kotoaan (Lumikin karkoituksen aiheuttaa paha äitipuoli, Amargósin tapauksessa isännöitsijä ja vuokrankorotus) ja molemmat löytävät suojan talosta, jota asuttavat lyhytkasvuiset henkilöt. Myös päähenkilön nimi, Amargós, sopii sadun viitekehykseen. Angela Carterin mukaan kansantarinan tekniikka vaatii sen, että henkilöhahmot ovat olemassa abstraktioina (Lunati 2001, 43–44). Punahilkka, Peukaloinen, Tuhkimo ja Siniparta ovat kaikki pikemminkin kuvauksia kuin nimiä; lempinimiä, jotka eivät kerro, ketä henkilöt ovat vaan millaisia he ovat. Kansantaru määrittelee identiteettiä roolin kautta. (Emts.) Näin on myös Amargósin tapauksessa. Amargós on kirjaimellisesti katkera luonne.

Tarinan lopussa Amargós vaipuu Lumikin tavoin tiedottomuuden tilaan (Lumikki syö myrkytetyn omenan, Amargós hakataan maksamattoman remonttilaskun vuoksi). Molemmat heräävät uudelleen henkiin ja saavat samalla uuden, onnellisen elämän. Lumikin herättää prinssi, jonka kanssa hän elää elämänsä onnellisena loppuun asti. Amargósin rinnalle on ilmestynyt Vanessa, Gómezien tytär, jonka kanssa Amargósilla on yhtäkkiä lapsi. Hekin elävät onnellisena, varsinkin, kun Amargós vielä voittaa kauan himoitsemansa Nobelin palkinnon. Kun ARS:n loppuratkaisu rinnastetaan tunnettuun satuun, on mahdollista nähdä perinteisen sadun epäluonnolliset piirteet, joille olemme yleensä immuuneja. Saduille on ominaista epärealistinen toiveiden täyttyminen (*unrealistic wish-fulfillment*, ks. Lunati 2001, 43), mitä myös Lumikin loppuratkaisu noudattaa. Epärealistisen loppuratkaisunsa kautta ARS parodioi perinteisiä satuja ja osoittaa niiden mielettömyyden.

FP voidaan puolestaan tulkita niin, että kokeileva kerrontatyyli rikastaa ajan kehyksiä. Chatmanin (1978, 96) mukaan tarinan tapahtumien ulottuvuus on aika ja olemassaolon ulottuvuus on tila. Olemme tottuneet ajattelemaan aikaa yhteen suuntaan liikkuvana nuolena, mutta entä jos aika olisi-kin tila, jossa voisi liikkua vapaasti kohdasta toiseen ja useat totuudet olisivat voimassa samaan aikaan?¹³ Kaikkitietävä ja kaikkivaltias kertoja pystyy jopa tällaisiin ihmetekoihin, kuten FP osoittaa.

Kertojan kaikkitietävyys on Fludernikin (2010a, 15–16) mukaan metafora, jossa kertoja rinnastuu jumalaan. Alla olevasta kaaviosta näkee, miten Fludernik jäsentää kaikkitietävän kertojan käsitteen blending-teorian mukaisesti:

¹³ Jan Alber (2016, 149–184) on analysoinut kattavasti postmodernin kirjallisuuden poikkeavia ajallisuksia. Hänen mukaansa postmoderni metafiktio hyödyntää konventionaalisia, aiemmasta kirjallisuudesta tuttuja ajallisen poikkeamisen keinoja venyttäen kyseiset keinot ääri rajoille (Alber 2016, 183). Postmodernia edeltävässä kirjallisuudessa poikkeamat ovat yleensä selitettävissä fantasian tai scifin genrekonventioiden avulla (emt).



(Fludernik 2010a, 15)

Kyseessä on eräänlainen versio tai ote Porfuriuksen puusta (ks. esim. Eco 1983, 221–224; Dolézel 2019). Kaavio jäsenyytään taksonomisesti niin, että ylimmän tason kupla on korkeimmalla abstraktion tasolla ja sen alla olevat kuplat muodostavat sille alakäsitteet. Fludernikin blending-kaavio poikkeaa kuitenkin Porfuriuksen puusta ja kaikista muista hierarkkisista malleista siinä, että keskimmäisen tason kuplat eivät jakaudukaan omiin alakäsitteisiinsä vaan yhdistyvät alimman tason kuplassa ja muodostavat yhteensulauman (*blend*). Ylimpänä kaaviossa on ihmisen kaltainen entiteetti, joka luo maailman ja tuntee sen läpikotaisin. Hän/se valvoo alemmalla tasolla olevia olioita. Keskimmäisellä tasolla on yhdellä puolella se tuntemamme Jumala, joka on luonut meidän maailmamme ja valvoo ihmisiä. Sen parina toisella puolella on kertoja joka luo tarinan, tuntee sen ja valvoo tarinan henkilöitä. Nuoli kulkee vain yhteen suuntaan Jumalasta kertojaan, koska kertojan ominaisuudet ovat peräisin Jumalalta mutta kertojan ominaisuudet eivät vaikuta Jumalan määritelmään. Vuorovaikutussuhde on siis vain yhdensuuntainen. Jumala ja kertoja yhdistyvät alimmalla tasolla kaikkitietäväksi kertojaksi, joka tietää kaiken henkilöistä, mukaan lukien heidän mielenliikkeensä.

Jumalkäsitys vaihtelee uskonnosta ja kulttuurista toiseen, mutta kristinuskon kaikkitietävä Jumala, johon Leibnizin opit ja nykyinen länsimainen jumalkäsitys pohjaa ei erehdy tai muuta mieltänsä toisin kuin vaikkapa kreikkalaisen mytologian jumalat. Näin on myös laita perinteisen kaikkitietävän kertojan suhteen. FP:n kertoja murskaa erehtymättömyyden perinteen, joka kaikkitietävään kertojaan liitetään ja tulee näin tehdessään luoneeksi uuden kaikkitietävän kertojan alakategorian: kaikkitietävä mutta empivä kertoja. Poikkeuksellista on myös se, että FP:n kertoja tekee roolinsa maailman luojana näkyväksi. Kuten Fludernik huomauttaa, harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta (esim. Diderotin *Jaakko fatalisti ja hänen isäntänsä* [1796]) kertoja ei yleensä tuo eksplisiittisesti

esille rooliaan mailman luoja (Fludernik 2010a, 16).

FP:n rakenne on ääriesimerkki rekursiivisuudesta, pienistä tarinanpätkistä, jotka seuraavat toisiaan eivätkä tule valmiiksi. Ryanin (1999, 116–117) mukaan virtuaalisuus ei merkitse vain todellisen vastakohtaa vaan myös potentiaalisuutta ja voimaa (latinan sanasta *virtus*). Kuten tammenterhossa on olemassa ympäristötekijöistä riippuen monen erilaisen tammen mahdollisuus, myös virtuaalinen voi aktualisoitua monella eri tavalla. FP:ssa kertoja simuloi virtuaalista systeemiä, jossa myös lukijalla olisi valta valita, mihin suuntaan tarina lähtee kehittymään.

3.4 Skriptien yhdistäminen ja genret

Juonioletukset määrittävät genrejä ja motivoivat muita genreen liittyviä konventioita, jotka liittyvät niin miljööseen, tapahtumiin, henkilöhahmoihin kuin kieleen ja kuvastoonkiin (Sinding 2005, 591). Monet tarinan ja juonen tasolla tapahtuvat aikaan liittyvät poikkeamat (analepsis, prolepsis, ellipsi, tiivistelmä ja venymä (*stretch*) ovat niin konventionaalistuneita kirjallisia keinoja, ettei lukija pysähdy ihmettelemään niiden äärellä (Heinze 2013, 32–35). Genret ja genreihin liittyvät skriptit ohjaavat luentaa ja sallivat esimerkiksi fantasian tai scifin sisällä suuriakin poikkeamia esimerkiksi juuri tarinan ajan suhteen. Mutta voi myös olla, että henkilöhahmon kokemus tapahtumista ei noudata lineaarista aikakäsitystä tai että kertomuksella ei ole yhtenäistä tarinaa, joka voitaisiin koota tekstistä. (Emts.)

Scifissä tai fantasiassa aikapoikkemat tapahtuvat lähes poikkeuksetta tarinan tasolla, kun taas postmodernissa fiktiossa poikkeamat esiintyvät yleensä juonen tasolla, kuten Monzón FP:ssa. Rüdiger Heinze arveleekin, että luonnottomat ajallisuudet on helpompi käsittää tarinan kuin juonen tasolla ja myös genreen skripti (esimerkiksi juuri fantasia tai scifi) edesauttavat konventionaalistamista. (Heinze 2013, 36–37.) Genre ohjaakin lukemistamme niin paljon, että monet luonnottomuudet ovat genre puitteissa helpompi hyväksyä kuin realistiset vaihtoehdot, jotka rikkoisivat genre konventioita. Myös kulttuurilliset konventiot ohjaavat luentaamme ja sitä, mitä pidämme luonnollisena. Osoitin edellisessä alaluvussa, kuinka Monzón tarinat parodioivat ja kyseenalaistavat perinteisten satujen henkilöhahmoja ja juonirakennetta.

Monzón kertomukset eivät edusta mitään kirjallisuuden genreä tyylipuhtaasti. Niiden omaleimaisuus perustuu ainakin osittain realistisen kerronnan konventioiden hyödyntämiseen ja horjuttamiseen. Realistisen kerronnan viitekehukseen sekoittuu yksittäisiä elementtejä esimerkiksi pornografi-

asta (ARS), kauhukirjallisuudesta (MH) ja splatter-elokuvasta (FP). Tiedostamalla eri genrejen konventioita ja yhdistelemällä niitä, toisin sanoen yhdistelemällä skriptejä, on mahdollista löytää mielekkyyttä Monzón luonnottomista kertomuksista.

Kirjoitin jo aiemmin siitä, kuinka ARS herättelee tietoisesti fantastisen ja sadun kehyksiä. Maria Ihosen (2009, 35) mukaan fantasian luomat maailmat ovat kuvitteellisia malleja, joita ei ole tarkoitettukaan uskottaviksi tai omaksuttaviksi, mutta niiden avulla voidaan haravoida joitakin todellisuuden osa-alueita mahdollisen maailman muotoon. Fiktiivisen maailman muodostamiseksi lukijan on tehtävä tulkintatyötä, jossa hän täydentää tekstin esittämiä väitteitä niillä puitteilla, jotka tekevät väitteet mahdollisiksi, ymmärrettäviksi ja mielekkäiksi (Ihonen 2009, 46). Montserrat Lunati (2001) on tutkinut Monzón kokoelmassa *El perquè de tot plegat* (1993) ilmestyneitä parodisia novelleja, jotka hyödyntävät sadun kehyksiä. Lunatin (2001, 24) mukaan Monzó harrastaa ironista kierrätystä sekoittamalla historiallisia elementtejä nykypäivän teemoihin. Sadut ovat merkittävä osa länsimäistä kulttuuriperintöä ja Monzón tapa hyödyntää niitä kertomuksissaan saa meidät ajattelemaan niihin liittyviä myyttejä ja kulttuurisia koodeja kriittisesti (emts). Muun muassa saduissa esiintyvä väkivalta ja naisten alisteinen rooli näyttäytyvät uudessa valossa parodian kautta. Kritiikki ei rajoitu vain satuihin: kuten aiemmin mainitsin, ARS:n kerronnassa on vahvasti läsnä elokuva. Pienosromaanin häiritsevimmässä kohtauksessa (ARS, 158–159) Amargós läpsii tiedotonta Vanessaa väkivaltaisesti poskille ja riisuu lopulta hänen puseronsa ja hyväilee tämän rintoja. Toiminta on motivoitu elokuvan kautta:

Amargós resuelve hacer como en las películas: sacudir una bofetada en la mejilla izquierda e, inmediatamente, cuando del impacto la cabeza se decante a la derecha, sacudir una bofetada en esa mejilla (con el dorso de la mano) para que la cabeza se decante a la izquierda. Y así una vez y otra. Visto en las películas parece fácil, pero en la práctica no empieza a funcionar rítmicamente hasta que lo ha repetido varias veces [...] (ARS, 158.)

Amargós päättää tehdä kuin elokuvissa: hän läpsäisee naista vasempaan poskeen ja välittömästi, kun pää heilahtaa löynnin voimasta oikealle, Amargós lyö (kämmenselällä) oikeaa poskea niin, että pää heilahtaa vasemmalle. Ja näin kerta toisensa jälkeen. Elokuvissa toimenpide vaikuttaa helpolta, mutta todellisuudessa löynteihin muodostuu rytmi vasta, kun liikesarjan on toistanut monta kertaa [...]

Kohtaus, jossa esiintyy videopelimäistä väkivaltaa ja tiedottomassa tilassa olevan naisen erotisointia erottuu räikeästi muuten hillitystä ja umpimielisestä kerronnasta. On kuin kerronnan sekaan olisi leikattu pätkä väärää elokuvaa. Kohtaus voidaan tulkita kritiikkinä elokuvan normalisoimaa väkivaltaa ja naisen esineellistämistä kohtaan. Samoin voidaan tulkita viittaus kuvitteelliseen elokuvaan, jossa kuvitteellinen näyttelijä Julien Brassac kourii rinnoista kuvitteellista vastaanäyttelijäänsä Jacqueline Crevaux'ta (ARS, 142). Vaikka näyttelijöiden nimet ja kohtaus ovat keksittyjä, ne voisivat yhtä hyvin olla oikeasta elokuvasta. Umberto Eco on todennut postmodernismin keinoista, että

koska tuho johtaa hiljaisuuteen, menneisyyttä ei voi tuhota vaan siellä täytyy vierailta, mutta ei viat-
tomassa vaan ironisessa mielessä (Lunati 2001, 24). Tarpeeton väkivalta, joka elokuvakerronnassa
on luonnollistettu, esiintyykin yhtäkkiä vieraassa yhteydessä, mikä on parodinen keino osoittaa
konvention mielettömyys. Parodia on Lunatin (2001, 24) mukaan ristiriitainen työkalu, koska se
toistaa ja samaan aikaan kyseenalaistaa sen, minkä itse uudelleenkirjoittaa. Myös FP:ssa esiintyy
silmittömän väkivallan lisäksi groteskia eroottisuutta, jonka voi tulkita television saippuasarjojen
parodiana:

«Con Mingo hace tiempo que no estamos bien», le confiesa a Xavier una tarde, poco antes de que Min-
go vuelva de arreglar el coche para poder ir al hospital y los descubra, uno en brazos del otro, besándo-
se con gran despliegue de lenguas y saliva (FP, 68).

”Mingolla ja minulla ei ole mennyt pitkään aikaan hyvin”, Rosa tunnustaa Xavierille eräänä iltapäivä-
nä, vähän ennen kuin Mingo palaa korjaamasta autoa jolla hänen on tarkoitus kulkea sairaalaan ja löy-
tää heidät toistensa käsivarsilta, kietoutuneena suurieliseen kielten ja syljen värittämään suudelmaan.

Pere Ballartin mukaan ironia on intratekstuaalista (se liittyy yleensä yksittäiseen lauseeseen tekstin
sisällä), satiiri on ekstratekstuaalista (se taistelee sosiaalisia tapoja vastaan) ja parodia on intertekstuaa-
lista (se muuntaa toisia tekstejä) (Maestre Brotons 2011, 71). MH:sta on löydettävissä ironian lisäksi
satiirin piirteitä. Novellin kertojan tahdikkuus ja vanhempiensa tunteiden huomioon ottaminen on
niin liioiteltua, että se täyttää absurdin tuntomerkit. Absurdin kerronnan skriptin mukaan tarinaa
onkin luonteva lukea ja siitä löytyy yhtymäkohtia absurdin mestareiden Nikolai Gogolin ja Borge-
sin novelleihin. Yacobin (2015, 525) mukaan epäluonnollisista teksteistä voikin “selvitä” liittämällä
tekstin inkongruenssi geneerisiin sääntöihin. Näkökulman murtuma ja särö juonen tai henkilöhah-
mojen yhtenäisyydessä ovat poikkeamia, jotka satiirin kaltainen genre sallii itselleen (emts).

Yksi mahdollisuus on suhtautua FP:n töksähtelevään kerrontaan leikkinä, jossa tarkoitus ei olekaan
kertoa ehjää, kokonaista tarinaa vaan leikitellä erilaisilla mahdollisuuksilla, *mahdollisilla maail-
moilla*. Jokainen on luultavasti kysynyt jossain tilanteessa itseltään kysymyksen: Mitä jos olisinkin
tehnyt toisin? Millaista elämäni olisi nyt, jos olisinkin jättänyt jonkin asian tekemättä? Tätä ajatus-
leikkiä simuloidessaan FP niin ikään yhdistää kirjallisia ja ei-kirjallisia kehyksiä. FP:ssä läsnä oleva
vastakerronta (*denarration*) on elokuvissa ja televisiossa käytetty keino, joka toimiikin sulavammin
kuvan keinoin kuin sanallisesti. Mahdollisten maailmojen ajatusleikkiä on hyödynnetty muun mu-
assa Peter Howittin elokuvassa *Sliding Doors* (1998), jossa seurataan päähenkilön elämän kahta
vaihtoehtoista linjaa, ratkaisevana tekijänä se, ehtiikö hän metroon vai myöhästyykö siitä. Jo aiem-
min mainitsemassani *Juokse Lola!* -elokuvassa (1998) hyödynnetään samaa keinoa. Myös lasten- ja
nuortenkirjallisuudessa vaihtoehtoisia tarinalinjoja ja interaktiivisuutta on hyödynnetty niin kutsu-
tuissa jatka itse -teoksissa, joissa lukija saa valita kahdesta tai useammasta vaihtoehtoisesta lopetuk-

sesta.

FP:ssa esiintyvä yleisön puhuttelemineen on niin ikään multimodaalinen keino, joka jäljittelee suoraa puhetilannetta ja jota on käytetty kautta historian niin kirjallisuudessa kuin teatterissakin aina Shakespearen ajoista saakka (Birke & Warhol 2017, 151; toisen persoonan kerronnasta kirjallisuudessa ks. esim. Fludernik 1996, 226–232). Televisiossa kuvitellun yleisön puhuttelua on käytetty 1950-luvulta lähtien muun muassa mainoksissa, uutisissa ja sarjoissa (Birke & Warhol 2017, 141). Toisen persoonan kerronnalla voi olla useita eri funktioita, kuten Fludernik (1996, 226–232) osoittaa, mutta FP:n kertoja, joka kysyy kuvitteelliselta lukijalta, onko juonenkäännös liian traaginen ja päättää muuttaa tarinan kulkua oletetun vastauksen perusteella muistuttaa kaikista eniten yleisöä puhuttelevaa mainosääntä, joka suostuttelee yleisön puolelleen. Näin kirjallisuudesta tv-kerrontaan siirtynyt keino kierrätetään takaisin kirjallisuuteen, jolloin syntyy kaleidoskooppimainen viittausten yhteensulauma, josta on enää mahdoton erottaa kohdetta ja lähettä. Monzón on sanottu kohdistavan usein kritiikkinsä elitismiin, joka hänen mukaansa on leimannut katalonialaista kirjallisuutta (Colom-Montero 2016, 554). Kertoja, joka omaksuu TV-shopin retoriikan tai lainaa tyylinsä pornografiasta tai väkivaltakuvastosta rikkoo juurikin jakoa korkean ja matalan kulttuurin välillä.

Alberin (2013, 47) mukaan kehysten rikastaminen ja sulauttaminen sekä epäluonnollisen aineksen motivoiminen genrekonventioiden kautta ovat maailmoja luovia tulkintastrategioita kun taas muut Alberin strategioista ovat lähempänä merkityksen luomista. Olen tässä luvussa pyrkinyt osoittamaan, että kehysten rikastaminen ja skriptien yhdistäminen ovat perimmiltään samoja kognitiivisia prosesseja, joita käytämme tulkitessamme metaforaa ja metonymiaa. Näiden yhdistelyn ja samankaltaisuuden havaitsemisen prosessien avulla on mahdollista rakentaa kirjallisuuden pienistä maailmoista ehjiä ja ymmärrettäviä kokonaisuuksia. Kehyksen ja skriptin luonteeseen kuuluva aukkoisuus mahdollistaa sen, että kirjallisuuden maailmat voivat poiketa rajustikin todellisesta maailmasta. Kuten Alber toteaa, kun olemme hyväksyneet kertomuksen poikkeamat todellisen maailman kehyksistä, voimme ryhtyä pohtimaan, mitä epäluonnollisuus merkitsee suhteessa meihin ja meidän maailmassa olemiseen (Alber 2013, 47). Tätä kysymystä koetan avata seuraavassa luvussa.

4 Temaattisen merkityksen korostaminen ja allegorinen lukeminen

Alber (2010, 48) toteaa, että ”joistakin epäluonnollisista tapauksista tulee ymmärrettävämpiä, kun niitä luetaan kaunokirjallisten konventioiden valossa ja analysoidaan temaattisina elementteinä”. Allegorinen lukeminen on Alberin jaottelussa temaattisen tulkintastrategian alalaji, jossa tekstin ymmärretään kertovan jotain yleismaailmallista (emts). Koska nämä kaksi tulkintastrategiaa ovat niin lähellä toisiaan, käsittelen niitä rinnakkain ja limittäin; temaattiseen merkitykseen liittyy käsittääkseni aina jotain yleismaailmallista ja näin ollen allegorista. Tamar Sovran esittää, että metafora luo jännitteen alimmalla semanttisella tasolla. Tämä jännite ratkaistaan siirtymällä korkeammalle abstraktion tasolle. (Sovran 1993, 45.) Samankaltainen jännite syntyy, kun kohtaamme lukiessamme outoa tai epäluonnollista aineista. On todennäköistä, että lukija siirtyy ainakin hetkeksi korkeammalle abstraktion tasolle ja harkitsee, voisiko oudon tai epäluonnollisen selittää vertauskuvallisuuden kautta.

Kuten esitin luvussa 3.2, yksi lukemisen preferenssisäännöistä on olettaa, että kertoja välittää jotain olennaista. Postmodernissa fiktiossa olennaisuus ei ole aina niin selvästi näkyvässä, jolloin lukijalle jää enemmän liikkumavaraa merkityksen konstruoimisessa. Kognitiivisessa poetiikassa tekstin mikrostruktuurin ja sen merkityksellisyyden välistä suhdetta kuvataan paraabelin käsitteellä (Stockwell 2002, 124). Paraabeli on lukijan representaatio kirjallisen teoksen merkityksellisyydestä. Paraabelissa tekstin avainpiirteet ovat korostettuna. (Emt, 125.) Paraabeli ei ole suoraviivainen metaforinen kartoitus tarinan ja sen merkityksen välillä, vaan paraabeliin liittyy transmaailmalliset identiteetit ja kartoitukset muista kognitiivisista lähteistä, mukaan lukien lukijan oma maailmankuva (emts). Transmaailmallinen identiteetti (*transworld identity*) on alun perin David Lewisin termi, jota käytetään kuvaamaan maailmojen rajat ylittävää identiteettiä, esimerkiksi silloin, kun todellisesta maailmasta tunnetut hahmot esiintyvät kirjallisuudessa (ks. esim. Ryan 1991, 52; Stockwell 2002, 94). Parabolisessa mallissa henkilöahmolla voi olla transmaailmallinen vastinkappale, jonka avulla lukija voi kuvitella, mitä henkilöahmo tekisi todellisessa maailmassa (Stockwell 2002, 126). Voidaan ajatella jopa niin, että lukija identifioituu henkilöahmoon ja luo itselleen vastinkappaleen, joka sulautuu paraboliseen tilaan (emts).

Turner (2003, 135) arvelee, että monen kaksisuuntaisen tarinan (*double-scope story*) viehätyksensä perustuu siihen, että myös lukijan kokemus itsestä, niin kutsuttu oma tarina sulautuu siihen lukukokemuksen myötä. Esimerkiksi lapset kokevat satujen avulla seikkailuja, joiden kautta he voivat turvallisesti kokeilla itsenäisyytensä rajoja ilman tosielämän riskejä (emts). Uskon, että kaikesta absurdiudesta huolimatta (tai sen ansiosta) voimme löytää myös Monzón kertomuksista itsemme. Käsit-

telen tässä luvussa Monzón fiktion epäluonnollisten elementtien motivointia temaattisen merkityksen kautta ja koetan löytää vastauksia siihen, miksi tarinat on kerrottu ja mitä ne kertovat meistä ja todellisesta maailmasta.

4.1 Laajennetut metaforat tulkinnan työkaluna

Alaluvussa 3.1 esittelin lyhyesti Lakoffin ja Johnsonin (1980) teorian käsittemetaforasta, joka jäsentää arki ajatteluumme. Kaunokirjallinen metafora on yleensä paikallinen ilmiö, mutta on olemassa myös megametaforia, jotka ovat kautta kaunokirjallisen tekstin esiintyviä konseptuaalisia metaforia, jotka ohjaavat yksittäisten mikrometaforien tulkintaa (Stockwell 2002, 111). Nämä megametaforat voidaan ajatella tekstin omalakisena maailman käsittemetaforiksi. Lyriikassa metafora voi saada alkunsa pienestä vihjeestä, esimerkiksi sanan sivumerkityksestä, ja kasvaa täyteen mittaansa runon keskeisenä tekijänä (Hrushovski 1984, 7). Tällöin metafora leijuu runon tyylin ja ”maailman” välillä. Benjamin Hrushovskin mukaan metafora ei olekaan lingvistinen yksikkö vaan tekstin semanttinen kuvio, jota ei voi tyypistää syntaktiseksi yksiköksi. Metaforan eristäminen yhteydestään tarkoittaisi samaa kuin kielen prosessoinnin eristäminen tekstin lukuprosessista, henkilöhahmojen rakentamisesta ja ”maailmoista”, jotka heijastuvat kirjallisiin teoksiin. Metaforia tulisi tarkastella staattisten objektien sijaan dynaamisina kuvioina, jotka muuttuvat tekstin jatkumossa, liittyvät tulkinnallisiin kehyksiin ja ovat riippuvaisia tulkinnoista. (Emts.) Toisin sanoen metafora on Hrushovskin määritelmän mukaan osa tekstin intensionaalisuutta. Uskon, että metafora voi toimia yhtä lailla kirjallisen tekstuurin aineksena lyriikan lisäksi myös proosassa, erityisesti postmodernissa fiktiossa.

Hrushovski käyttää termiä *frame of reference* eli ’viitekehys’¹⁴ joka on metaforassa tapahtuvan semanttisen integraation tai yhteensulautumisen perusyksikkö (Hrushovski 1984, 12). Viitekehys on kahden tai useamman tarkoitteen jatkumo, johon teksti tai sen tulkinta viittaa. Se voi liittyä esineeseen, kohtaukseen, tilanteeseen henkilöön, asiointilaan, henkiseen tilaan, historian tai teoriaan. Se voi olla todellinen, hypoteettinen tai fiktiivinen, joko lukijan omaan tietoverkkoon kytkeytyvä tai uniikki, yksinomaan kyseiselle tekstille ominainen. Viitekehys on mitä hyvänsä, mistä voidaan puhua riippumatta sen ontologisesta statuksesta. Viitekehysteorialla on Hrushovskin mukaan yhtymäkohtia mahdollisten maailmojen poetiikkaan, mutta viitekehukset eivät edellytä mitään säännönmukaisuuksia koskien mahdollista maailmaa; viitekehys voi sisältää ristiriitaisiakin elementtejä. (Emts.) Hrushovskin viitekehysteoria muistuttaa monilta osin jo aiemmin esitettyä blending-teoriaa.

¹⁴ Hrushovskin viitekehysanalyysistä on kirjoittanut suomeksi mm. Auli Viikari (2012, 89–91).

Listasin alaluvussa 2.1 esimerkkejä kohdetekstieni intensionaalisisista, kautta tekstin toistuvista elementeistä. Esimerkiksi ARS:n kerronnassa toistuvat viittaukset Amargósin pituuteen. Pienellä laskutoimituksella voidaan selvittää, että Amargós on pienoisoromaanin alussa 181 senttimetriä pitkä (hän on 34 senttimetriä pidempi kuin pienoisoromaanin lopussa, jolloin hän mittaa pituudekseen 147 senttimetriä). Amargós on siis kertomuksen alussa normaalimittainen, enemmän pitkä kuin lyhyt mieshenkilö. Alussa viittaukset pituuteen ovat joko neutraaleja tai sitten pituudesta esitetään olevan Amargósille haittaa: “*los ojos de ambos quedan a la misma altura*” (ARS, 105); “*Se apresura a acabar porque, de tener la espalda inclinada hacia ese fregadero tan bajo, enseguida le duele.*” (ARS, 115). Kun Amargós muuttaa uuteen talon, asunto ei tunnu hänestä sopivalta, koska kaikki kiinteät tasot on asennettu niin matalalle. Hän saa myös naapureilta osakseen huomiota pituutensa vuoksi, koska kaikki muut ovat häntä huomattavasti lyhyempiä. Huomio tuntuu Amargósista kiusalliselta. Amargósin tuntema ulkopuolisuus, joka kerronnassa on ollut tähän saakka läsnä rivien välissä saa muuton myötä konkreettisen muodon. Amargós on jättiläinen uusien naapuriensa silmissä.

Aluksi Amargós koettaa muokata ympäristöään itselleen sopivammaksi tilaamalla remontin, jossa kaikkia asunnon tasoja korotettaisiin 15 senttimetriä. Remonttimiehet ihmettelevät Amargósin vaatimuksia paitsi korkeammista tasoista (*¿A un metro del suelo?, se alarman ambos albañiles.*” ARS, 137) myös valkoisista kaakeleista (*¿Blancos?, se sorprende el otro albañil.*” ARS, 136). Amargós saa myös pitkän, lähes filosofisen selityksen työmiehiltä siitä, miksi remonttipölyn leviämistä ei voi estää pelkästään sulkemalla oven:

¡Ja!, ríe uno de los albañiles, y a continuación le imita: *Pueden cerrar la puerta de la habitación donde trabajan...; no es tan sencillo, señor: no se trata, sólo, de cerrar la puerta de la habitación donde trabajemos: es más complicado, porque el polvo pasa por debajo de las puertas y se extiende por la casa; hay polvo por todas partes, siempre, incluso allí donde aparentemente no hay: un polvo imperceptible, casi moral, que recubre el cabello, la epidermis, la superficie de cada cosa viva o muerta; pero ahora ni tan siquiera hablo de ese polvo imperceptible: hablo del polvo claramente visible que surge cuando, por ejemplo se alicata una cocina o un baño, ése es el polvo que levantaremos.* (ARS, 136.)

Hah!, yksi remonttimiehistä naurahtaa ja matkii Amargósta: *Voitte sulkea sen huoneen oven, jossa työskentelette...* Se ei kuulkaa ole niin yksinkertaista. Ei ole kyse ainoastaan oven sulkemisesta vaan monimutkaisemmasta asiasta, sillä pöly kulkeutuu oviaukon alta ja leviää taloon. Pölyä on joka paikassa, jopa siellä missä se ei näy. On näkymätöntä pölyä, melkein moraalista, joka peittää pään, ihon, jokaisen elävän ja kuolleen asian pinnan. Mutta nyt en edes puhu tuosta näkymättömästä pölystä vaan selkeästi havaittavasta pölystä, jota ilmaantuu esimerkiksi silloin, kun laatoitetaan keittiötä tai kylpyhuonetta. Sellaista pölyä me nostatamme.

Remonttimies lävyyttää totuuden järjestykseen ja omiin rajoihinsa neuroottisesti suhtautuvan Amargósin kasvoja vasten: Vaikka itse tahtosi identifioitua vain Nobel-kirjailijoihin, pöly on yhteistä kaikille, sitä ei pääse pakoon. Tämä on ensimmäinen erä taistelusta, jonka Amargós häviää näille sanavalmiille työmiehille. Remontti nimittäin tulee valmiiksi, mutta tasot jäävät samalle korkeudelle. Amargós koettaa reklamoida, mutta remonttimiehet eivät ole enää tavoitettavissa. Sen

sijaan lasku kyllä ilmestyy yhä uudestaan mitä yllättävimmistä paikoista, vaikka Amargós kuinka yrittää jättää sen maksamatta. Remonttimiesten käytöksessä on kafkamaisia piirteitä. He ovat kontrollifriikin Amargósin ulottumattomissa. Mies, joka saa taksikuskin hiljentämään autoradiota niin, että liikuttelee ääneti huuliaan kuin puhuisi tälle ja saa tämän näin uskomaan, että radio on liian isolla (ARS, 138) ei saa remonttimiehiin mitään kontaktia. He tekevät mitä haluavat ja katoavat sen jälkeen jättäen vain peräänsä laskun. Amargós jää yksin hinkkaamaan maanisesti pölyä pois huonekaluistaan.¹⁵

Pituudesta tulee pienoisoromaanin avautuessa (*unfolding*) metafora Amargósin ulkopuolisuudelle. Hän on ulkopuolinen suhteessa muihin ihmisiin (naapurit ovat lyhytkasvuisia) ja suhteessa ympäristöönsä (asunto on suunniteltu lyhytkasvuiselle). Amargósin yritykset vaikuttaa ympäristöönsä epäonnistuvat toistuvasti ja siihen löytyy syy toisesta laajennetusta metaforasta. Lakoffin ja Johnsonin (1980) mukaan kaunokirjallinen metafora voi olla käsittemetaforan laajentuma, jossa hyödynnetään sen sisältämiä implisiittisiä elementtejä. Toisin sanoen käsittemetafora (esimerkiksi TEORIAT OVAT RAKENNUKSIA) sisältää lukemattoman määrän potentiaalisia muunnelmia, mutta arkikielessä käytössä olevat yleiset metaforat hyödyntävät vain osaa näistä mahdollisuuksista (”Onko tuo teoriasi perusta?” tai ”Argumentti on hutera.”). Kaunokirjallinen sovellus käsittemetaforasta TEORIAT OVAT RAKENNUKSIA olisi näin ollen esimerkiksi ”Monimutkaisilla teorioilla on yleensä putkivikoja” (Emt, 469–471.) Myös talo, johon Amargós muuttaa voidaan ymmärtää laajennettuna metaforana TALO ON ELÄVÄ ORGANISMI. Tätä metaforaa rakennetaan pienoisoromaanin kuluksa: “*los que viven allí forman una gran familia*” (ARS, 130). Kun Amargós koettaa tehdä muutostöitä asuntoonsa, naapurit toruvat häntä:

[A]unque haya quien crea que en su piso cada uno puede hacer lo que quiera, hay que tener en cuenta que las modificaciones afectan siempre a los pisos de los demás (ARS, 141).

Vaikka jotkut luulevat, että jokainen voi tehdä omassa asunnossaan mitä huvittaa, täytyy ottaa huomioon, että muutostyöt vaikuttavat aina muihin asuntoihin.

Kun Amargós yrittää korjata vioittuneen lämmityslaitteen asunnossaan, hän onnistuu katkaisemaan sähköt koko talosta. Naapurit ovat tapahtuman jälkeen hetkessä hänen ovellaan kera lämmityslaitteenkorjaajan, mikä todistaa sen, että mikään ei jää Amargósin uudessa asuintalossa salaisuudeksi (ARS, 170–171). Vasta pienoisoromaanin lopussa, kun Amargós antautuu ja liittyy osaksi perhettä,

¹⁵ Eräs harhapolku, jonka omassa tulkinnessani kuljin, liittyy pölyyn ja sitä espanjan kielessä vastaavan sanan *polvo* sivumerkitykseen. *Polvo* on nimittäin alatyylinen ilmaisu seksille ja ajattelin, että ehkä pöly, jota Amargós inhoaa ja josta hän haluaa päästä maanisesti eroon onkin metafora seksuaalisuudelle. Tälle harhapolulle minut johdatteli tekstissä esiintyvä epätyypillinen sanapari *polvo moral*, jonka jossain vaiheessa ajattelin olevan eufemismi seksille. Luovuin kuitenkin ajatuksesta, koska teos on alun perin kirjoitettu katalaaniksi eikä katalaanin pölyä tarkoittavalla sanalla *pols* ole seksuaalista sivumerkitystä.

jonka talon asukkaat muodostavat, hän löytää harmonian (“*Son, en efecto, una familia.*” ARS, 184). Jos palaa kertomuksessa taaksepäin, voidaan huomata että Amargós itse ennakoii henkisen muutoksensa kertoessaan Gómezin perheelle tuoreimmasta kirjoitusprojektistaan:

Así pues, el poeta continúa hablandoles del dietario, un dietario –inventado– iniciado justo el día de la mudanza y que toma como eje el cambio de piso como detonante de un cambio personal paralelo (ARS, 149).

Niinpä siis runoilija jatkaa juttuaan lokikirjasta. Siitä lokikirjasta, hän keksii, jonka kirjoittamisen hän on aloittanut juuri muuttopäivänään ja jonka keskiössä on fyysinen muutto laukaisimena samaan aikaan tapahtuvalle sisäiselle muutokselle.

Pienoisromaanin taustalla vaikuttaa myös paraabeli Daavidista ja Goljatista, jota sivutaan itse kertomuksessa (ARS, 153). Sama vertauskuva on esiintynyt myös aiemmin Monzón fiktiossa (Lunati 2001, 35). Kuten herra Gómez toteaa Amargósille, ilman Davidia ei olisi ollut Goljatia; binäärioppositiot ovat olemassa vain suhteessa toisiinsa. Ennen muuttoaan Amargós on elänyt eräänlaista välivaihetta elämässään, hän on unohdettu kirjailija, näkymätön jättiläinen joka elää suureksi osaksi muistoissaan mutta uudet naapurit herättävät hänet uudelleen eloon. Mielenkiintoista on se, että vaikka naapurit paheksuvat Amargósta hänen remonttiyritystensä vuoksi ja hämmästelevät hänen pituuttaan, he tekevät kuitenkin integraation Amargósin ehdoilla.

Cuando aún tenía vida social y de cuando en cuando iba a restaurantes, lo satisfacía que los maîtres lo saludasen por el apellido; y entonces se le ocurre que quizás es por ser quien es por lo que han aceptado en ese edificio (ARS, 146).

Silloin kun hänellä vielä oli sosiaalista elämää ja kun hän silloin tällöin kävi ravintoloissa, hän sai tyydytystä siitä, että hovimestarit tervehtivät häntä sukunimellä. Ja niinpä hänelle juolahtaakin mieleen, että ehkä hänet on hyväksytty tähän taloyhtiöön sen vuoksi, että hän on kuka on.

Naapurit tunnustavat Amargósin aseman kirjailijana. Vanessa jopa lukee Amargósin kirjoittamaa teosta, jonka kansi muuten sattuu olemaan sama kuin *Mundos*-kokoelman kansi (ARS, 179). Piskuinen David, jota naapurit tarinassa edustavat, voittavat taistelun nokkeluudellaan kerta toisensa jälkeen eikä Amargósilla ole muuta vaihtoehtoa kuin lopulta antautua.

Qué feliz sería si consiguiese dejar de cegarse. Si bien se mira, ir siempre contra corriente ¿no es una obcecación? Debe de ser agradable notar que, sólo con que hagas un gesto de buena voluntad, los otros te acogen con los brazos abiertos. Empieza a subir hacia casa, decidido a cambiar, a mostrar de ahora en adelante la más buena de las buenas voluntades. Desde hace tiempo ha ido dándose cuenta de que, por culpa de obsecarse en entender las cosas al pie de la letra, a lo largo de la vida se ha sentido siempre fuera de los grupos. (ARS, 180.)

Kuinka onnellinen hän olisikaan, jos hän voisi lakata sokeutumasta. Jos tarkkaan katsoo, eikö jatkuva vastavirtaan kulkeminen ole sokeutta¹⁶? Täytyy olla mukava huomata, että pelkkä hyvän tahdon ele saa ihmiset ottamaan avosylin vastaan. Amargós nousee portaita päättäväisenä. Hän aikoo muuttua, näyttää että tästä eteenpäin hän on hyväntahtoisista hyväntahtoisin. Jo aikoja sitten hän on alkanut huomata, et-

¹⁶ Alkuperäistekstin sana *obcecación* tarkoittaa vertauskuvallista sokeutta; kykenemättömyyttä nähdä tai ymmärtää asioita rajoittuneen näkökulman tai itsepäisyyden vuoksi.

tä asioiden ymmärtäminen kirjaimellisesti on johtanut siihen, että hän on tuntenut itsensä aina ryhmässä ulkopuoliseksi.

Tarinan lopussa Amargósin silmät avautuvat (niin kirjaimellisesti kuin kuvaannollisestikin) ja hän löytää rakkauden Vanessan luota. Tätäkin on tarinassa ennakoitu, sillä siellä missä Vanessa on, Amargós näkee ihmeellisen kirkkaan valon (ks. esim. ARS 149–150; ARS 182). Yksi ARS:in liit-tyvä käsittemetafora on näin ollen RAKKAUS ON VALO.

Venäläiset formalistit puhuivat metaforan toteutumisesta: tapahtumat, esineet ja tilanteet, jotka ensin esitetään metaforina muuttuvat fiktion maailmassa todellisuudeksi (McHale 1987, 134). Kun halutaan korostaa temaattista merkitystä, on prosessi toteutettava toisin päin. Fiktion todellisuus muutetaan metaforaksi. Brian Richardson (2001) on poiminut Salman Rushdien romaanista *Keskii-yön lapset* (*Midnight's Children*, 1980) kohdan, joka on aivan erityinen esimerkki vastakerronnasta. Katkelmassa romaanin päähenkilö, Saleem Sinai, tekee tunnustuksen:

I lied about Shiva's death. My first out and out lie – although my presentation of the Emergency in the guise of a six-hundred-and-thirty-five-day midnight was perhaps excessively romantic, and certainly contradicted by the available meteorological data (Rushdie 1980, 529; lainattu artikkelista Richardson 2001.)

Richardsonin (2001) mukaan kyseinen tunnustus vihjaa, että kerronta leijuu mimeettisen ja ei-mimeettisen moodin välillä ja että loputon yö ei olisikaan kirjaimellista pimeyttä vaan metaforinen kielikuva, joka korostaa aikakauden henkistä pimeyttä. Richardsonin mukaan kirjaimellisen ja kuvainnollisen luennan rajat pysyvät kyseisessä teoksessa häilyvinä ja edellä esitetty vastakerronnan ilmentymä voidaan ymmärtää joko tarinamaailman uudelleenrakentamisena tai kutsuna lukea tapahtumat metaforisesti konkreettisen sijaan (emts).

Samantyylistä luentaa voidaan soveltaa novelliin ”Mi hermano”. Muutoin loogisesti (kronologisesti ja johdonmukaisesti) etenevän kertomuksen muoto antaa olettaa, että kerronnassa läsnä oleva risti-riita (kuollut henkilö elävien keskuudessa) ratkeaa lopussa mutta näin ei ole. Kertoja pohtii, pitäisi-kö hänen paljastaa veljensä todellinen tila nyt kun vanhemmatkin ovat kuolleet. Hän käyttää sanaa ”teeskenteleminen” ja puhuu siitä, miten veljen puolesta eläminen on säästänyt hänet itsensä kohtaamiselta. Kertoja on itse toisin sanoen henkisesti kuollut. Hän on elänyt veljensä kautta ja välttänyt näin sekä läheiset ihmiskontaktit että itsensä kohtaamisen. Tämä toteamus tukee metaforista luentaa. MH:n tulkinnan kannalta veljen todellisella ruumiillisella tai sielullisella tilalla ei niinkään ole väliä, vaan novelli kertoo jotain olennaista kertojasta ja toimii samalla varoituksena lukijalle. Kuka tahansa, joka ei uskalla sanoa ääneen sitä mitä todella ajattelee ja tekee ratkaisunsa sen mu-

kaan, minkä ajattelee olevan toisille miellyttävää voi päätyä MH:n kertojan tavoin elämään elävän kuolleen elämää.

4.2 Häilyvä subjekti, miehisyyden kriisi ja muut teemat

Nykykulttuurissa muodonmuutos on joka paikassa läsnä, muun muassa tv-mainoksissa, leluissa ja ruumiin politiikassa, jota esimerkiksi plastiikkakirurgia ja sukupuolenkorjaus edustavat (Ryan 1999, 131). Muodonmuutos ja ontologisen systeemin liukuvat kategoriat kiehtovat, koska ne vastaavat käsitystä postmodernista subjektista. Identiteetti ei löydy enää syvällä sisimmässä sijaitsevista järkähtämättömistä rakenteista vaan moninainen ei-keskitetty itse luo itsensä jatkuvasti uudelleen lukuisten roolien kautta. Ryanin mukaan eräs nykyaikaa hyvin kuvaava ilmiö on visuaalinen efekti, joka tunnetaan nimellä *morphing*. Vakiintuneen suomenkielisen vastineen puuttuessa käytän termiä 'morffaus' tai 'muuntuminen'. Termillä viitataan tietokonegrafiikan tekniikkaan, jossa kuva muunnetaan toiseksi vähitellen lukuisten välikehysten kautta (Ryan 1999, 131). Ryanin mukaan morffaus eroaa perinteisestä muodonmuutoksesta siinä, että muutos tapahtuu niin hitaasti, että katsoja tai lukija huomaa lopputuloksen vasta jälkikäteen (emts). Näin ollen ARS sisältää sekä ”perinteistä” muodonmuutosta tarinan tasolla (Amargósin yhtäkkinen kutistuminen) että morffausta kerronnan tasolla (kertojaäänäen ja Amargósin vähittäinen yhteensulautuminen).

Kaunokirjallinen morffaus edellyttää yleensä rajan ylittämistä, oli se sitten luonnonlakeihin, logiikkaan, taksonomiaan tai ontologiaan liittyvä raja (Ryan 1999, 134). MH:ssa kertoja muuntuu lopulta yhdeksi kuolleen veljensä kanssa, mikä voidaan tulkita taksonomisen (elävä/kuollut) rajan ylittämiseksi. ARS:ssa puolestaan ylitetään ensimmäisen tai kolmannen persoonan kerronnan rajat morffauksen tuloksena. Ryanin mukaan ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronta ovat erilaisia kielipelejä, jotka luovat erilaiset odotukset, ja kertojan morffaus yhdestä lajista toiseen avaa kokonnan uudet [tulkinnan] mahdollisuudet (Ryan 1999, 134). Morffauksen käsitteen avulla kaikkietävään kertojaankin voidaan liittää oma mieli (Ryan 1999, 137) ja Monzón kertojilla sellainen totisesti on. Sekä MH:ssa että ARS:ssa tapahtuva kertojan asteittainen muuntuminen tai morffaus voidaan tulkita kuvaukseksi nykyihmisen häilyvästä subjektista.

Guillem Colom-Montero (2016) on tutkinut Monzón mieshahmoja ja sitä, miten heitä leimaa riittämättömyyden tunne suhteessa hegemonisen maskuliinisuuden vaatimuksiin. Kun tarkastelee kolmea kohdetekstiäni miehisyyden ja miehisyyden kriisin paraabelina, voi huomata niissä toistuvan kuvion. Jokaisessa kohdetekstissä on nimittäin läsnä jonkinlainen ”kolmen kimppa”. MH:ssa äidin

varoittelet käyvät toteen (MH, 12) eikä kertoja löydä vaimoitselleen. Sen sijaan hän toimii esi-
liinana kuolleen veljensä ja Teresan avioliitossa. Teresa on valinnut puolisoikseen kuolleen miehen
vaikka tarjolla olisi eläväkin, sillä kuollut osaa hänen mukaansa kuunnella. Kertoja ei uskalla kertoa
Teresalle sen paremmin kuin kenellekään muullekaan totuutta veljensä tilasta, mikä voidaan myös-
kin tulkita maskuliinisuuden antiteesiksi. FP:ssa Mingo ei saa ajettua kutsumatonta vierasta Xa-
vieria pois, vaikka Rosa-vaimo penää häneltä vastuunottoa ja toimintaa. Lopulta yhdessä loppurat-
kaisuersioista Rosa päätyykin Xavierin kanssa suhteeseen (FP, 68), mikä voidaan ajatella olevan
rangaistus Mingon raukkamaisuudesta eli epämaskuliinisuudesta. ARS:n yksi toistuva teema on
Amargósin päiväunet entisestä naapuristaan Carlotasta. Carlota on naimisissa mutta silti Amargós
kuvittelee itsensä romanttiseen suhteeseen hänen kanssaan. Lopulta Amargósin pakkomielle menee
niin pitkälle, että hän vieraillee entisessä asunnossaan johon on muuttanut uusi (mies)asukas ja saa
tietää, että uusi asukas on suhteessa Carlotan kanssa (ARS, 188–189). Tässä vaiheessa tarinaa ker-
ronnan tasot ovat sekoittuneet jo siihen pisteeseen asti, että on mahdoton erottaa, onko kyseessä
Amargósin kuvitteleva osamaailma (TPW) vai tekstin todellinen maailma (TAW). Myös Carlota
muuntuu tarinan kulussa Amargósin lihaa ja verta olevasta naapurista fantasiaahmoksi, joka on
sekoitus Amargósin lapsuusmuistoja, tukahdutettuja seksuaalisia fantasioita ja elokuvakohtauksia.
Monzón tarinoissa päähenkilömies jää aina altavastaajaksi suhteessa toiseen mieheen.

Colom-Montero lainaa Victor Seidleriltä ajatuksen, jonka mukaan rationaalisuus ja asioiden hallinta
ovat maskuliinisten arvojen ytimessä (Colom-Montero 2016, 555). Tämän feminiiniseksi vastavoi-
maksi voidaan ajatella ihmeellisyys ja antautuminen. ARS:ssa rationaalisuus ja tiede törmäävät yh-
teen ihmeellisen kanssa muun muassa kohtauksessa, jossa Amargós kävelee sattumalta sisään naa-
pureidensa yölliseen salakokoukseen:

Todos se sientas en sillitas –azules, amarillas, rojas, verdes–, en las paredes hay dibujos de casas con
chimeneas humeantes, soles risueños y pájaros deformes, y todos escuchan a un joven (bajo, de camisa
blanca y corbata negra) que explica que el hombre que hizo que el mundo sea un lugar civilizado
medía, como mucho, metro y medio de estatura: ésas eran las dimensiones del homo sapiens cuando
apareció. Aunque con el paso de los siglos la altura ha ido degenerando, las puertas de las casas anti-
guas demuestran aún ahora cuál ha sido la estatura del hombre. La humanidad podría tener un futuro
espléndido –dice– y la calidad de vida podría mejorar si se detuviese ese crecimiento incontrolado.
(ARS, 178–179.)

Kaikki istuvat pikkutuoleilla – sinisillä, keltaisilla, punaisilla ja vihreillä. Seinillä on piirustuksia talois-
ta, joiden savupiipuista tulee savua, hymyilevistä auringoista ja vääristyneistä linnuista. Kaikki kuunte-
levat nuorta miestä (lyhyt, yllään valkoinen paita ja musta kravatti), joka selittää, että ihminen joka loi
sivilisaation oli maksimissaan puolitoista metriä pitkä. Ne olivat homo sapiensin mitat silloin, kun se
kehittyi. Vaikka vuosisatojen saatossa pituus on lähtenyt väärille urille, vanhojen talojen ovet todistavat
yhä, mikä ihmisen pituus on ollut. Ihmiskunnalla voisi olla edessään loistava tulevaisuus – hän sanoo –
ja elämänlaatu voisi parantua, jos tämä holtiton kasvu pysäytettäisiin.

Amargósin lyhytkasvuiset naapurit ovat kokoontuneet tilaan, joka virittää leikin ja mielikuvituksen

kehukset (värikkäät pienet tuolit; lapsekkaat, fantasia-aiheiset piirustukset). Kuitenkin puhe, jota naapurit tilassa kuuntelevat kuuluu tieteelliseen viitekehykseen, ainakin näennäisesti. Ihmisen kasvun pysäyttäminen – tai kääntäminen toiseen suuntaan eli kutistaminen – on Amargósille yhtä ennenkuulumaton ja mahdoton asia kuin todellisen maailman lukijallekin ja Amargós koettaa selittää itselleen naapureidensa lyhytkasvuisuutta esimerkiksi sattuman avulla: Taloon on muuttanut ensin yksi lyhytkasvuinen, joka on mennyt naimisiin toisen lyhytkasvuisen kanssa. Nämä ovat saaneet lyhytkasvuisia lapsia ja vähitellen talon vapautuviin asuntoihin on muuttanut lyhytkasvuisen perheen lyhytkasvuisia tuttavvia ja ystäviä (ARS, 144). Mutta Amargósin uusille naapureille ihmisten kutistaminen on tieteen viimeisimpiä riemuvoittoja. Löyhää tieteellistä viitekehystä naapureiden lyhytkasvuisuudelle ja sille, mitä lopulta Amargósillekin tapahtuu, tarjotaan kertomuksessa Amargósin naapurin suulla kerrottuna: “*Iré al grano, dice el hombre: desde hace unos años acortan a la gente*” (ARS, 161). Amargós myös havaitsee omin silmin, kuinka osa hänen naapureistaan on yhtäkkiä kutistunut: “[...] *ve que la vecina del sexto tercera baja la escalera –en efecto, ya tiene la misma estatura que los otros [...]*” (ARS, 178). Silloinkin, kun Amargós herää ja huomaa kutistuneensa, hän koettaa etsiä tapahtuneelle tieteellisiä todisteita.

Se mira los manos, los brazos y las piernas: no hay señal de ningún tipo, ninguna cicatriz, ningún rastro de suturas. ¿Dónde están los trozos de él que faltan? ¿Cuánto más bajo es ahora? (ARS, 184.)

Hän tarkastelee käsiään, käsivarsiaan ja sääriään: ei mitään merkkejä, ei arpia tai jälkiä tikeistä. Missä ovat ne osat hänestä, jotka puuttuvat? Kuinka paljon lyhyempi hän nyt on?

Myös Amargósin menneisyys on kirjoitettu taidokkaasti uudelleen; vanhoissa valokuvissakin hän on lyhyt eikä kuvissa ole havaittavissa kuvankäsittelyn jälkiä (ARS, 186). Asetelma on samankaltainen kuin Emmanuel Carrèren romaanissa *La Moustache* (1986, suom. *Viikset*), jossa viiksiensä kautta identifioituva mies ajautuu kriisiin, kun lähipiiri ei viiksien pois ajamisen jälkeen huomaa mitään ja jopa kieltää, että viiksiä olisi koskaan ollutkaan. Amargós onnistuu löytämään uudesta tarinastaan ainoastaan yhden loogisen epäkohdan: sotilaspassissa lukee, että Amargós olisi 147 cm pitkä vaikka häntä ei olisi sen mittaisena hyväksytty palvelukseen (ARS, 186–187). Mutta koska uudesta statuksesta seuraa niin paljon hyvää (perhe ja Nobel-palkinto), lopulta Amargósilla ei ole muuta mahdollisuutta kuin unohtaa järjellisyys ja antautua. Elämä on selkeästi parempaa, kun on 147 cm pitkä, joten miksi pyristellä vastaan?

Monzó tunnetaan myös sovinnaisuuden pilkkaajana, joka kutsuu omaa näkemystä vailla olevia ihmisiä zombeiksi (Maestre Brotons 2011, 68). Ihmiset, jotka puhuvat miellyttääkseen muita eivätkä ajattele asioita itse ovat Monzón mukaan yhtä kuolleita kuin kieli, jota he käyttävät (emts). FP voidaan tämän paraabelin valossa tulkita satiiriksi sovinnaisuudesta. Novelli käyttää makaaberin ja

absurdin keinoja osoittamaan mitä pahimmillaan tapahtuu, kun perheissä ei puhuta vaikeista asioista tai kun yksilöt eivät uskalla kohdata ongelmiaan. Novellin kertoja on ikuisessa limbossa, tuomittu elämään kuvainnollista zombin elämää, koska hän tyytyy sovinnaisuuteen.

4.3 Metatekstuaalisuus

Fiktion metateksti on metafiktiota, kun se tiedostaa kohteensa fiktiivisen aseman (Ryan 1991, 93). Tällöin puhuja säilyy ulkopuolisena suhteessa esitettyyn maailmaan. Jos taas metateksti kieltää kohteensa fiktiivisyyden, metateksti liittyy osaksi samaa fiktiivistä maailmaa. (Emts.) FP on metatekstin lävistämä, niin täynnä metatekstuaalisia reikiä että fiktiivisen maailman juusto hädin tuskin pysy kasassa. ARS:ssa suoraa metatekstiä esiintyy kertojan välihuomautuksina (*Pongamos; He dicho al principio que sería breve*) ja epäsuorasti, kun viitataan päähenkilön kirjoittaman kirjan kanteen, joka on sama kuin lukijan kädessä olevan kirjan kansi. Myös kirjailijapäähenkilön tapa puhua itseltään kolmannessa persoonassa ja kirjailijapäähenkilön Nobel-puheen sekoittuminen kertojan diskurssiin vihjaavat siihen suuntaan, ettei kertojaa ja päähenkilöä voida erottaa toisistaan. Viittaus kirjan kanteen puolestaan antaa ymmärtää, että myös itse kirjailija Monzó on mukana, jos ei samassa tekstuaalisessa maailmassa niin ainakin samassa universumissa kertojan ja päähenkilön kanssa.¹⁷

On vaikea erottaa, tiedostaako Monzón metatekstuaalisuus kohteensa fiktiivisyyden Ryanin osoittamalla tavalla, sillä kohdeteksteissä ei suoraan sanota, että kertomus olisi seipitettä. Mutta kun lukee (tai katsoo Youtubesta) Monzón avajaispuheen Frankfurtin kirjamesuilla vuonna 2007, saa käsityksen siitä, kuinka keskeinen strategia metatekstuaalisuus on Monzón tuotannossa.¹⁸ Vajaan 15 minuutin puhe on Monzón lukema kertomus kirjailijasta, joka kutsutaan puhumaan Frankfurtin kirjamesuille ja pohtii, mitä hän voisi käsitellä puheessaan.

¹⁷ Metafiktiivinen viite kirjan kanteen edellyttää, että kohta kirjoitetaan uudestaan jokaista painosta varten vastaamaan kyseisen painoksen kantta. Tämä yksityiskohta tekee ARS:sta multimodaalisen esityksen. Aina yksityiskohdan siirtyminen ei onnistu: Luin saksankielistä *Hundert Geschichten* -kokoelmateosta, johon on koottu lähes kaikki vuoteen 2007 mennessä julkaistut Monzón novellit ja siinä kyseinen kohta on säilytetty ennallaan sellaisena kuin se esiintyy *Mundos*-kokoelman saksankielisessä käännöksessä *Die Beste aller Welten: dreizehn Geschichten und ein kurzer Roman*. *Hundert Geschichten* -kokoelman lukijalta menee siis todennäköisesti ohi kyseinen metatekstuaalinen viittaus ja on mahdollista, että se katoaa jossain vaiheessa kokonaan, jos teoksesta otetaan uusia painoksia eikä kohtaa muuteta vastaamaan todellisuutta.

¹⁸ Puhe luettavissa <https://www.vilaweb.cat/media/attach/vwedts/docs/discursinaugural.pdf> tai kuunneltavissa <https://www.youtube.com/watch?v=YT-HTkUwO-M>. Tarkistettu 22.5.2019.

Antoni Maestre Brotons (2011) on käsitellyt metajournalismia ja parodiaa Monzón radio-ohjelmissa. Maestre Brotonsin mukaan kirjallisuudessa metafiktio on strategia, jonka avulla kertoja tekee näkyväksi fiktion konventionaalisen ja keinotekoisien leikin (Maestre Brotons 2011, 65). Näkisin, että metatekstuaalisuus on Monzón fiktiossa yksi tapa muiden joukossa kyseenalaistaa virallinen totuus, rikkoa konventioita ja horjuttaa instituutioita, joita myös kirjallisuus edustaa. Viitaamalla kirjan kanteen Monzó antaa uuden tehtävän kustantajille ja kääntäjille: ei riitä, että ARS julkaistaan uudesta tai käännetään sanasta sanaan toiselle kielelle vaan teosta täytyy muuttaa aina sen mukaan, millainen kansi kyseiseen painokseen on tulossa. ARS:ssa esiintyvä horjunta persoonamuotojen käytössä tekee näkyväksi kertojaan liittyvät konventiot. On lopulta melko mielivaltaista, käyttääkö kertoja ensimmäistä vai kolmatta persoonaa, sillä viitauksen kohteen perimmäinen olemus ei muutu pronominia vaihtamalla.

Kirjoittamisen vaikeus ja kirjoittaminen ylipäänsä ovat usein toistuvia teemoja Monzón fiktiossa (Lunati 2001, 34). Suuri osa sekä FP:n että ARS:n epäluonnollisuuksista on ymmärrettävissä tämän teeman kautta. FP on kuin maanisen käsikirjoittajan luonnospöytä, joka on täynnä keskeneräisiä tekstinpätkiä. Kertoja ei osaa päättää, minkä maailman valitsisi loputtomien mahdollisuuksien joukosta, samoin kuin hänen henkilöhahmonsakaan eivät osaa päättää, miten hankkiutua eroon kutsuttomasta vieraasta tai minkälaisen loma-asunnon he oikeasti haluaisivat. ARS kertoo kirjailijasta, jonka elämää ei loppujen lopuksi voi erottaa hänestä kertovasta kertomuksesta. Kirjailijapäähenkilö ei osaa päättää, miten hän mieluiten kuvittelisi asiat (esimerkiksi kohtaaminen Carlotan kanssa tai Nobel-puhe). Monzón henkilöhahmot ja kertojat ovat aina hieman eksyksissä siinä loputtomien valintojen viidakossa, jota 2000-luvun maailma tuntuu tarjoavan. Paras mahdollinen maailma on ulottuvillamme mutta se edellyttää valintoja. Joskus on parempi olla valitsematta mitään, ettei vahingossakaan valitsisi väärin.

Myös päättymättömän teoksen teema toistuu Monzón tuotannossa. Sekä FP että ARS palaavat loppusaan alkuun, mikä viittaa tekstiin *ad infinitum*, jota esimerkiksi Borges ja Mrozek (ks. Lunati 2001, 34) ovat käsitelleet kirjallisuudessaan. Borgesin ”Haarautuvien polkujen puutarha”-novellissa kuvaillaan loputon teos:

Antes de exhumar esta carta, yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera idéntica a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. (Borges 1994, 111.)

Ennen kuin kaivoin tämän kirjeen unohtuista olin miettinyt millä tavalla kirja saattaa olla loputon. Päätin että ainoana mahdollisuutena oli jaksottainen, pyöreä teos. Kirja jonka viimeinen sivu yhtyy ensimmäiseen mutta saattaa jatkua loputtomiin. (Borges 2001, 34–35; suom. Matti Rossi)

Täten Monzón kertomukset kommentoivat kirjallisuutta ja tuovat oman lisänsä kirjallisuuden yrityksiin luoda loputon kertomus. Viittaukset kirjallisuuteen ja muuhun kulttuuriin kulkevat Monzón teksteissä mukana metonyymisinä elementteinä, jotka synnyttävät jälleen uusia miellelyhtymiä, virtuaalisten polkujen puutarhan. Metafiktion kautta Monzón tekstit myös tematisoivat mahdollisten maailmojen teoriaa: FP:n maaninen käsikirjoittaja tai ARS:n outo kertoja eivät sijaitse samassa maailmassa kuin henkilöhahmonsansa. Kirjailija Monzó ei myöskään ole ontologisesti samalla tasolla kuin hänen tarinansa mies, joka kutsuttiin puhumaan Frankfurtin kirjamesuille, vaikkakin heissä on hämmentävän paljon yhteneväisyyksiä. Kirjallisuus ei tapahdu itsestään vaan se on aina jonkin luomaa ja tästä Monzó muistuttaa meitä. Kuitenkin, kertojan identiteetin selvittämisen sijaan lukijan kannalta olennaisempaa on, että lukijalla on pääsy maailmoihin, joita kerronta aukaisee eteemme ja että niiden tekstuuri on sen verran syvä, että niihin on mahdollista uppoutua. Tai jos ajattelee Ryanin tee-se-itse -tarinamallin mukaan tarinaa rakennussarjana tai pelinä (Ryan 2006, 671), olennaista on, että lukijan saatavilla on riittävästi tarinaelementtejä kokonaisuuden muodostamiseen.

Esitin johdannossa haasteen kognitiiviselle narratologialle: entä jos postmoderni kirjallisuus, tässä tapauksessa Monzón novellit, kertookin jotain uutta vain kirjallisuudesta, ei ihmisestä? Mitä jos epäluonnollinen kertomusteksti onkin luonnoton vain suhteessa konventionaaliseen kirjallisuuteen, ei todellisuuteen? Ensimmäiseen kysymykseen vastaan, että horjuttamalla kerronnan konventioita postmoderni kirjallisuus voi auttaa näkemään sen taakse, mitä olemme pitäneet ainoana totuutena ihmisenä olemisessa. Ja mitä toiseen kysymykseen tulee, olen tässä vaiheessa tutkimustani valmis vetämään ainakin yhden olennaisen analogian kertomuksen ja todellisuuden välille: Elämän sykliisyys ja ikuinen paluu ovat läsnä Monzón kerronnassa ja siinä mielessä kohdetekstini ovat luonnollisempia kuin keinotekoisien sulkeuman tarjoavat lineaariset tekstit.

Mäkelä ja Merja Polvinen (2018) ovat pohtineet fokalisaation käsitettä kognitiivisen ja luonnottoman narratologian näkökulmasta ja päätyvät siihen, että molempia teoriasuuntia rajoittaa näkemys, jonka mukaan fokalisoija ja kertoja erotetaan toisistaan itsenäisiksi yksiköiksi (Mäkelä & Polvinen 2018, 509). Mäkelän mukaan kognitiivinen juju piilee siinä, että kirjallinen representaatio, kertominen, kokemus ja fiktiivisen maailman rakentaminen tapahtuvat kaikki samalla, kerronnallisen diskurssin tasolla. (Mäkelä & Polvinen 2018, 510.) Tämän puolesta puhuu myös se fakta, että sekä Monzón kertojat että henkilöhahmot jakavat samat mielikuvat ja omaleimaiset ilmaisutavat. Sen sijaan, että yrittäisimme rakentaa kolmiulotteisia malleja upotusrakenteista tai järjestellä fiktiivisiä mieliä kiinalaisiin laatikoihin, olisi syytä keskittyä neuvotteluun, jota käydään [lukijan] ruumillisen kokemuksen ja kirjallisen kerronnan tarjoamien mekanismien välillä (emts). Monzón kertomus-

ten radikaalit kertojaratkaisut osoittavat, että lukija on tarpeen vaatiessa hyvin joustava kyseisessä neuvottelussa.

5 Lopuksi

Tutkimuksen alkutilanteessa olin ihastunut kirjalliseen teokseen, joka tuntui kuitenkin olevan merkityksineen saavuttamattomissa. Kesti pitkään ennen kuin löysin oikean lähestymistavan ja pääsin konkreettisesti kiinni siihen, mikä minua lukijana ihastutti ja ihmetytti Quim Monzón kertomuksissa. Sopivaksi reseptiksi osoittautui konkreettiset, ulkopuolisen sanelemat toimintaohjeet, tässä tapauksessa Jan Alberin tulkintastrategiat outojen tarinamaailmojen ymmärtämiseksi (2010), joihin yhdistin jotain uutta (kognitiivinen narratologia ja epäluonnollisen kertomuksen teorian), jotain vanhaa (epäluotettavan kertojan ja kielikuvien tutkimus) ja jotain lainattua (aiempi Monzón tutkimus). Neuvotteluapuna eri teoriasuuntausten välillä toimi filosofinen ja moneen taipuva mahdollisten maailmojen teoria.

Lähdin tekemään tutkimustani sillä hieman naiivilla ajatuksella, että halusin ratkaista Monzón novelleihin ja pienoisoromaaniin liittyvän mysteerin. Mielessäni oli David Lynchin elokuva *Mulholland Drive* (2001), joka tarjosi samankaltaisen kognitiivisen arvoituksen kuin epäluonnolliset kohdetekstini. Internet onkin pullollaan erilaisia teorioita Lynchin elokuvan merkityksestä mutta Monzón *El mejor de los mundos* -kokoelman tekstejä ei ole tietojeni mukaan tutkittu kirjallisuustieteen kentällä aikaisemmin. Monzón on muutenkin suomalaisille verrattain tuntematon kirjailija mutta toivon, että hänen oivaltavia tekstejään saadaan tulevaisuudessa lukea myös suomenkielisinä käännöksinä.

Loppupäätelmäni on, että yhtä ainoaa ratkaisua Monzón kertomuksiin ei ole. Tämä on tietysti itsensänselvyys kenelle tahansa postmodernin keinoja vähänkään tuntevalle ja sen olisi voinut ennakoida lukematta yhtä ainuttakaan Monzón teosta. Minun täytyi kuitenkin kulkea verrattain pitkä tie vakuuttuakseni tästä itsensänselvyydestä. Mitä näistä tutkimukseni aikana kulkemistani poluista ja harhapoluista sitten jäi käteen? Uskallan sanoa, että paljonkin. Onnistuin löytämään kolme toisistaan poikkeavaa tulkintastrategiaa, joita soveltamalla ja yhdistämällä pääsin kiinni siihen, mikä oudoissa ja epäluonnollisissa teksteissä viehättää. Ymmärrän itseäni niin lukijana kuin ihastujana paremmin nyt kuin ennen tutkimukseen ryhtymistä: Sovinnaisuus on tylsää ja kevyt tottelemattomuus on aina vetänyt minua puoleensa. Luulen, että tutkimuksesta on apua muillekin, jotka tahtovat tietää, mitä naruja esimerkiksi *Mulholland Drive* -elokuvan kaltaiset epäluonnolliset kertomukset meissä vetävät; mitä keinoja ne käyttävät herättämään odotukset koherentista tulkinnasta ja miten ne vesittävät nuo odotukset.

Monipuolisesti luonnollisuutta rikkovissa kolmessa kohdetekstissäni on läsnä niin mikro- kuin makrotason epäluonnollisuutta. Mikrotaso liittyy kerronnan ja juonen suhteisiin sekä kertojaratkaisuihin yleisesti. Makrotaso liittyy tarinan tapahtumiin, olioihin ja asiantiloihin, joita tarinamaailmassa on läsnä. Erityisesti makrotason epäluonnollisuus kietoutuu yhteen mahdollisten maailmojen poetiikan perusajatuksen kanssa: Fiktio on totuusarvojen tuolla puolen, joten fiktiota tulisi tutkia semioottisesti rakentuneena mahdollisuutena eikä sen perusteella, mikä on totta ja mikä valhetta. Lubomír Doleželin käsite 'autentikaatio' auttoi minua jäsentelemään kohdetekstieni kertojapositioneja. Intensionaalisuuden käsitteen avulla puolestaan onnistuin erittelemään niitä konkreettisia elementtejä, joista fiktiivisen maailman omaleimaisuus muodostuu. Lisäksi mahdollisten maailmojen teoria tarjosi tutkimukselleni ontologisen mallin, joka sopii hyvin postmodernin kirjallisuuden tutkimiseen.

Luvussa 2 tarkastelin mahdollisuutta tulkita kohdetekstieni epäluonnolliset tapahtumat ja kerrontaratkaisut kertojan mielensisäisiksi tapahtumiksi, mikä liittyy mikrotason epäluonnollisuuteen. Etsin epäluonnollisuutta suhteessa kerronnan konventioihin, mikä johti paikoitellen pikkutarkkaan sanatason analyysiin. Luvussa 2 pyrin myös simuloimaan kertomuksen ensimmäistä lukukertaa referoimalla kohdetekstien juonta ja liittämällä mukaan runsaasti suoria sitaatteja. Tämä liittyy lukemisen dynamiikan teoriaan (Perry 1979), jonka mukaan kertomusta ei tulisi tarkastella monoliittisena teoksena vaan analyysissä tulisi ottaa yhä enemmän huomioon lukeminen dynaamisena prosessina, johon sisältyy mukautumista ja vääriä tulkintoja. Samaa ajatusta noudattaa Marco Carraciolon (2019) avautumisen logiikka (*logic of unfolding*) sekä luvussa 3.2. esitelty harhapolkusyndrooma (*garden path syndrome*, Jahn 1999).

Perinteisesti epäluotettavuutta on tarkasteltu nimenomaisesti ensimmäisen persoonan kerronnan ominaisuutena. Myös Doležel noudattaa tätä jakolinjaa rajaamalla, että minäkerronta on aina subjektiivista, kun taas autoritäärinen kolmannen persoonan kerronta on oman oman autentikaationsa vanki eli se ei voi olla epäluotettavaa. Subjektiivinen kolmannen persoonan kerronta on autentikaationsa puolesta jotain minäkerronnan ja autoritäärisen kolmannen persoonan kerronnan väliltä. Huomasin kuitenkin, että vahvasti metatekstuaalisia elementtejä hyödyntävä autoritäärinen kolmannen persoonan kerronta, jota kohdetekstini "Fregando platos" (FP) edustaa, onnistuu uhmaamaan autentikaatiotaan ja olemaan tietoisesti epäluotettavaa. Nimesin FP:n kertojan empiväksi kertojaksi. Empivän kertojan lisäksi löysin perinteisten epäluotettavuuden määritelmien (Booth, Phelan, Olson, Nünning) ulkopuolelta vähemmän tunnetun käsitteen, joka onnistuu tiivistämään sen, mistä "Mi hermano" -novellin (MH) epäluotettavuudessa on kyse. Tamar Yacobin (2015) termi "tulkinallinen poikkeaminen" (*exegetical deflection*) tai "epäolennainen saarnaaminen" (*irrelevant preaching*) kuvaavat kerronnallista tilannetta, jossa epäyhtenäisyys aiheutuu pikemminkin siitä, että puhuja

keskittyy epäolennaisuuksiin kuin siitä, että hän arvioisi väärin. Tarinan kannalta keskeisin kysymys ohitetaan, vaikka muita seikkoja kommentoidaan vuolaasti. (Yacobi 2015, 520.) Nähdäkseni tulkinnallinen poikkeaminen tai epäolennainen saarnaaminen on usein satiirissa tai parodiassa käytetty keino, joten termin soisi vakiintuvan.

Jäljitin luvussa 2 myös sitä prosessia, jossa pienoisoromaanin ”Ante el rey de Suecia” (ARS) ulkopuolisen kertojan ja kirjailijapäähenkilö Amargósin äänet sekoittuvat ja sulautuvat toisiinsa tarinan edetessä kohti ihmeellistä loppuratkaisuaan. Huomasin muun muassa, että subjektiivisessa kolmannen persoonan kerronnassa, jota ARS edustaa, esiintyy useaa eriasteista hypoteettisuutta. Jotkut kuvitelmat ovat vähemmän totta kuin toiset riippuen kerronnan kielen modaalisisistä valinnoista. ARS:n vahvasti hypotettisen eli virtuaalisen kerronnan perusteella ehdotin Phelanin epäluotettavan kerronnan mallin täydennykseksi seitsemättä kategoriaa: yliparointi eli *overreporting*. Pienoisoromaani myöskin osoittaa ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan konventioiden hauraan perustan sekoittamalla persoonapronomineja. Ulkopuolinen kertoja saattaa osoittautuakin minäkertojaksi, jolla sattuu olemaan erikoinen tapa viitata itseensä kolmannessa persoonassa.

Löysin mahdollisten maailmojen teorialle konkreettisen sovellusmahdollisuuden epäluotettavan kertojan tutkimuksessa: Haaveita, harhoja, mielikuvia ja unia voidaan tarkastella henkilökohtaisina osamaailmoina (Ryan 1991). Havainnollistaakseni erilaisia tapoja ymmärtää kertojan positio suhteessa kerrottuun maailmaan tein konkreettisia kaavioita sekä MH:n että FP:n maailmoista ja osamaailmoista. Vaikka mallini ovat viitteellisiä ja ja paikoitellen jopa epätarkkoja, kaaviot auttoivat ainakin minua hahmottamaan erilaisia tapoja jäsentää tekstuaalinen universumi ja sen sisällä olevat konkreettiset ja mielensisäiset maailmat. ARS:n kerronnan kohdalla en nähnyt mallintamista mielekkäänä, sillä rakenne on jatkuvassa liikkeessä ja sen mallintaminen staattisella kaaviolla redusoisi liikaa monimutkaista ja hienovaraista rakennetta.

Luvussa 3 siirryin selkeästi kognitiivisen kirjallisuudentutkimuksen alueelle ja pohdin mahdollisuutta ratkaista kohdetekstieni outo tai epäluonnollinen aines yhdistämällä skriptejä tai rikastamalla kehyksiä Alberin (2010) ehdottamalla tavalla. Kerronnallisten ratkaisujen ohella tarkastelin tässä luvussa kertomuksen makrotasoa ja sitä, millaisia selitysmalleja epäluonnolliset tapahtumat tai entiteetit voivat saada kognitiivisesta näkökulmasta. Täydensin Alberin tulkintastrategioita ottamalla mukaan metaforan ja metonymian käsitteet, jotka nähdäkseni operoivat samojen yhdistelyn ja samankaltaisuuden havaitsemisen periaatteiden mukaan kuin kehys ja skripti. Metonymian ja metaforan kautta voidaan myös havainnollistaa yksi maailma -ajattelua suhteessa mahdollisten maailmojen teoriaan. Jos kaunokirjallisen teoksen ajatellaan olevan yksi iso metafora, luodaan analogia teks-

tin (*vehicle*) ja maailman (*tenor*) välille (Lodge 1977, 112). Mahdollisten maailmojen teoriassa mahdollinen maailma on lähtökohtaisesti metonyyminen 'pieni maailma', jota lukija täydentää oman kokemuksensa ja tietonsa perusteella.

Määritellesäni käsitteitä huomasin, että skriptin ja kehyksen käsitteisiin liittyy päällekkäisyyttä ja epämääräisyyttä, joten rajasin skriptin tarkoittamaan tutkimukseni puitteissa ainoastaan juoneen liittyviä genreodotuksia. Kehyksen ja skriptin rinnalle otin kolmannen käsitteen, 'preferenssisääntö', jonka kuvaa lukijan tulkintaa ohjaavia odotuksia. Kehys, skripti, metafora ja metonymia yhdistyvät blending-teoriassa, jossa kaksi tai useampi käsite sulautuvat yhteen luoden uuden konstruktion (ks. esim. Turner 2003; Fludernik 2010). Blending-teorian avulla on mahdollista selittää sellaisia kuin kuollut elävä tai kutistuva ihminen. Myös kaikkietävä kertoja on luonnon konstruktio mutta kyseisen kerrontatekniikan vakiintuneisuuden vuoksi harva ajattelee asian näin. Skriptin ja genren kautta pääsin käsiksi siihen, kuinka Monzó harrastaa fiktiossaan ironista kierrätystä ammentaen saduista ja muusta jaetusta kulttuuriperinnöstä. Tein muun muassa hykerryttävän havainnon siitä, että ARS on monen muun merkityksen ohella Lumikki-satu uudelleenkirjoitettuna.

Luvussa 4 siirryin mikro- ja makrotasolta kokonaistulkintaan yhdistämällä Alberin (2010) tulkintastrategiat "temaattisen merkityksen korostaminen" ja "allegorinen lukeminen" ja pohdin kertomusten epäluonnollista ainesta muun muassa suhteessa kohdetekstieni mieskuvaan. Tässä luvussa hyödynsin aikaisempaa Monzó-tutkimusta, josta suurin osa on minun harmikseni katalaaninkielistä ja vaikeasti saatavilla. Oli tässä tapauksessa onnistunut valinta jättää muuhun Monzó-tutkimukseen perehtyminen työn loppuvaiheeseen. Nyt sain muiden tutkimuksesta vahvistusta jo itse muodostamiini käsityksiin sen sijaan, että aiempi tutkimus olisi ohjaillut omaa prosessiani. Vaikka yllä mainittu Lumikki-tulkinta oli häilynyt mielessäni jo ennen muuhun Monzó-tutkimukseen perehtymistä, vasta Montserrat Lunatin (2011) artikkelista sain vahvistuksen, että kyseessä on tietoinen ja Monzón kirjallisuudessa toistuva valinta hyödyntää tunnettua satuainesta. Postmodernisti soittaa aina (vähintään) kahdesti, on Gilbert Adair todennut (Lunati 2011, 24).

Arvelin johdannossa, että viehätys jota tunnemme lukijoina outoja tai luonnottomia kertomuksia kohtaan piilee siinä, että ne tarjoavat rakennusaineet usealle mahdolliselle, joskus myös toisilleen vastakkaiselle maailmalle. Tutkimustulosteni perusteella lisäisin, että kirjallisuuden mahdollisiin maailmoihin ja niitä kohtaan tuntemaamme vetoon liittyy alitajuinen ajatus: *Tämä voisi tapahtua minulle*. Meistä jokainen osaa eläytyä vääristyneen tajunnan läpi suodattuneeseen kerrontaan tai fiktiiviseen maailmaan, jossa ihmiset kutistuvat. Osaamme kuvitella, mitä kaikkea voikaan seurata siitä, jos emme aukaise suutamme oikealla hetkellä. Pahimmillaan se voi johtaa siihen, että kuolleet

jäävät hautaamatta. Mielikuvituksemme elastisuus, luontainen kykymme ymmärtää kielikuvia ja eläytyä epäluonnollisiin tarinamaailmoihin viittaa todellakin siihen, että maailma jossa elämme on vain yksi mahdollinen maailma. Omat valintamme, yhteiskunnan rakenteet ja välillä myös sattuma luovat todellisuuden. Ja kuten Mark Turner toteaa kaksisuuntaisista tarinoista (*double-scope stories*), fiktio on turvallinen kenttä eläytyä ja harjoitella noissa vaihtoehtoisissa maailmoissa olemista. Fiktio on leikki, joka sopii niin lapsille kuin aikuisillekin.

Monzón lyhytproosaa, kuten kaikkia postmodernistisen outoja tai epäluonnollisia tekstejä, voi tulkitella monella eri tavalla ja usein lukija häilyykin useamman kuin yhden tulkinnan rajalla. Kuitenkin lopulta vasta kaikki luennat yhdessä – tai rinnakkain – muodostavat kokonaismerkityksen. Monzón kertomukset vieraannuttavat antamalla äänen epäluotettaville kertojille ja ottamalla tarinamaailmihin mukaan epäluonnollisia elementtejä. Samat kertomukset myös kyseenalaistavat toiston, metafiktion ja parodian keinoin sen, minkä olemme tottuneet näkemään ainoana totuutena. Liioittelun ja yllättävien yhteyksien kautta Monzón tarinat osoittavat meille todellisuuden konstruktioluonteen, jotta emme unohtaisi, että jossain toisessa mahdollisessa maailmassa kaikki – niin käyttäytymissäännöt, sukupuoliroolit, sadut kuin kerronnan konventiotkin – voisivat olla myös toisin.

LÄHTEET

KOHDETEKSTIT

ARS = MONZÓ, QUIM 2002 [2001]: “Ante el rey de Suecia.” *El mejor de los mundos*. Barcelona: Editorial Anagrama. 105–190.

FP = MONZÓ, QUIM 2002 [2001]: “Fregando platos.” *El mejor de los mundos*. Barcelona: Editorial Anagrama. 51–68.

MH = MONZÓ, QUIM 2002 [2001]: “Mi hermano.” *El mejor de los mundos*. Barcelona: Editorial Anagrama. 11–18.

TUTKIMUS JA MUU KIRJALLISUUS

ALBER, JAN 2010 [2009]: ”Mahdottomat tarinamaailmat – ja mitä niillä voi tehdä.” *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset – Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.). Laura Karttunen (käänt.). Helsinki: Gaudeamus Helsinki UP. 44–61.

ALBER, JAN 2013: “Unnatural Spaces and Narrative Worlds.” *A Poetics of Unnatural Narrative*. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (toim.). Columbus: Ohio State UP. 45–66.

ALBER, JAN 2016: *Unnatural Narrative. Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln & Lincoln: Nebraska UP.

ALBER, JAN 2019: “Logical Contradictions, Possible Worlds Theory, and the Embodied Mind.” *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Alice Bell & Marie-Laure Ryan (toim.). Lincoln & Lincoln: Nebraska UP. 157–176.

BAL, MIEKE 1990: “Notes on Narrative Embedding.” *Poetics Today* 2:2. 41–59.

BELL, ALICE 2010: *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

BIRKE, DOROTHEE & WARHOL, ROBYN 2017: ”Multimodal You: Playing with Direct Address in Contemporary Narrative Television.” *How to Do Things with Narrative: Cognitive and Diachronic Perspectives*. Jan Alber & Greta Olson (toim.) Boston: De Gruyter. 141–156.

BOOTH, WAYNE C. 1983 [1961]: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago UP.

BORGES, JORGE LUIS 1994 [1941]: *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.

BORGES, JORGE LUIS 2001 [1969]: ”Haarautuvien polkujen puutarha.” *Haarautuvien polkujen puutarha. Esseitä, juttuja tarinoita*. Matti Rossi (käänt.). Helsinki: WSOY. 27–39.

- CARACCILO, MARCO 2019: "Ungrounding Fictional Worlds. An Enactivist Perspective on the "Worldlikeness" of Fiction." *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Alice Bell & Marie-Laure Ryan (toim.). Lincoln & Lincoln: Nebraska UP. 113–131.
- CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca ja Lontoo: Cornell UP.
- CHATMAN, SEYMOUR 1980: "The Rhetoric of Difficult Fiction. Cortázar's "Blow-Up"." *Poetics Today* 1:4. 23–66.
- COHN, DORRIT 1983 [1978]: *Transparent Minds*. Princeton: Princeton UP.
- COLOM-MONTERO, GUILLEM 2016: "Men in Crisis: Pornographic Images in Quim Monzó's Fiction." *Bulletin of Hispanic Studies* 93:5. 549–565.
- CORTÁZAR, JULIO 1959: "Cartas de Mamá." *Las Armas Secretas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1983: "Proper Names, Definite Descriptions and the Intensional Structure of Kafka's The Trial." *Poetics* 12. 511–526.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998A: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore & Lontoo: John Hopkins UP.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998B: "Possible Worlds of Fiction and History." *New Literary History* 29:4. 785–809.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1999: "Fictional and historical narrative: Meeting the postmodernist challenge." *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. David Herman (toim.). Columbus: Ohio State UP. 247–273.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 2010: *Possible Worlds of Fiction and History: The Postmodern Stage*. Baltimore & Lontoo: John Hopkins UP.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 2019: "Porfyr's Tree." *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Alice Bell & Marie-Laure Ryan (toim.). Lincoln & Lincoln: Nebraska UP. 47–61.
- ECO, UMBERTO 1983: "The Scandal of Metaphor: Metaphorology and Semiotics". Christopher Paci (käänt.). *Poetics Today* 4:2. 217–257.
- ECO, UMBERTO 1994 [1991]: *Limits of interpretation*. Bloomington & Indianapolis: Indiana UP.
- FARIS, WENDY 2010: "Magical Realism." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.). Lontoo: Routledge. 281–283.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a "Natural" Narratology*. Lontoo: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2010 [2003]: "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit." *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset – Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Mari Hatavara, Mark-

- ku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.). Sanna Katariina Bruun (käänt.). Helsinki: Gaudeamus Helsinki UP. 17–43.
- FLUDERNIK, MONIKA 2009 [2006]: *An Introduction to Narratology*. Patricia Häusler-Greenfield & Monika Fludernik (käänt.). Lontoo ja New York: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2010: “Naturalizing the unnatural: A view from blending theory.” *A Journal of Literary Semantics* 39. 1–27.
- FREEMAN, MARGARET H. 2002: “Cognitive Mapping in Literary Analysis.” *Style* 36:3. 466–483.
- GENETTE, GÉRARD 1980 [1972]: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Jane E. Lewin (käänt.). Ithaca ja New York: Cornell UP.
- HEINZE, RÜDIGER 2013: “The Whirligig of Time. Towards a Poetics of Unnatural Temporality.” *A Poetics of unnatural narrative*. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen ja Brian Richardson (toim.). Columbus: Ohio State UP. 31–44.
- HERMAN, DAVID 1994: ”Hypothetical Focalization.” *Narrative* 2:3. 230–253.
- HERMAN, DAVID 2003A: “Introduction.” *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. David Herman (toim.). Chicago: Chicago UP. 1–30.
- HERMAN, DAVID 2003B: “Stories as a Tool for Thinking.” *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. David Herman (toim.). Chicago: Chicago UP. 163–192.
- HRUSHOVSKI, BENJAMIN 1984: ”Poetic Metaphor and Frames of Reference: With Examples from Eliot, Rilke, Mayakovsky, Mandelstam, Pound, Creeley, Amichai, and the New York Times.” *Poetics Today* 5:1. 5–43.
- IHONEN, MARIA 2002: “Fantastinen fiktio mahdollisten maailmojen teorian valossa”. *Merkkejä ja symboleja. Esseitä kirjallisuudesta ja sen tutkimuksesta*. Markku Lehtimäki (toim.). Tampere: Tampere UP. 184–203.
- JAHN, MANFRED 1997: ”Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology.” *Poetics Today* 18:4. 441–468.
- JAHN, MANFRED 1999: “Speak, friend, and enter.” *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*. David Herman (toim.). Columbus: Ohio State UP. 167–194.
- JAHN, MANFRED 2010: “Cognitive Narratology.” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.). Lontoo: Routledge. 67–71.
- JAKOBSON, ROMAN 1987: *Language in Literature*. Lontoo: Harvard UP.
- KAFALENOS, EMMA 1999: “Not (Yet) Knowing: Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative.” *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. David Herman (toim.). Columbus: Ohio State UP. 33–65.
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980: “Conceptual Metaphor in Everyday Language.” *The Journal of Philosophy* 77:8. 453–486.

- LEIBNIZ, GOTTFRIED WILHELM 1996 [1875–1890]: *Theodicy. Essays on the Goodness of God and Freedom of Man and the Origin of Evil*. Austin Farrer (toim.). E. M. Huggard (käänt.). Illinois: Open Court.
- LODGE, DAVID 1977: *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Lontoo: Edward Arnold (Publishers).
- LODGE, DAVID 1981 [1976]: "The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy." *Modernism 1890–1930*. Malcom Bradbury & James McFarlane (toim.). Harmondsworth: Penguin. 481–496.
- LUNATI, MONTSERRAT 2001: "Quim Monzó i la re-escriptura irònica de la fantasia." *Catalan Review* 15:1. 23–51.
- MAESTRE BROTONS, ANTONI 2011: "Zombie language: The parody of newspaper columns in Quim Monzó's radio commentaries." *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* 3:1. 63–78.
- MCEWAN, IAN 1978: "Dead as They Come." *In Between the Sheets*. Lontoo: Jonathan Cape.
- MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- MCHALE, BRIAN 2013: "The Unnaturalness of Narrative Poetry." *A Poetics of unnatural narrative*. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson (toim.). Columbus: Ohio State UP. 199–222.
- MONZÓ, QUIM 1996: "Gregor." *Guadalajara*. Barcelona: Cuaderns Crema.
- MROZEK, SŁAWOMIR 2006 [2004]: "Kirje Ruotsiin." *Elämä aloittelijoille*. Päivi Paloposki (käänt.). Helsinki: Bazar Books. 96–97.
- MÄKELÄ, MARIA 2011: "Masters of Interiority: Figural Voices as Discursive Appropriators and As Loopholes in Narrative Communication." *Strange Voices in Narrative Fiction*. (Per Krogh Hansen et al. toim.). Boston: De Gruyter. 191–218.
- MÄKELÄ, MARIA & POLVINEN, MERJA 2018: "Narration and Focalization: A Cognitivist and an Unnaturalist, Made Strange." *Poetics Today* 39:3. 495–521.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction." *Narrative* 12:2. 133–150.
- NÜNNING, ANSGAR 1999: "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses." *Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Walter Grünzweig & Andreas Solbach (toim.). Tübingen: Narr. 53–73.
- OLSON, GRETA 2003: "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators." *Narrative* 11:1. 93–109.
- PALMER, ALAN 2002: "The Construction of Fictional Minds." *Narrative* 10:1. 28–46.
- PAVEL, THOMAS G. 1986: *Fictional Worlds*. Lontoo: Harvard UP.

- PETTERSON, BO 2016: "Kinds of Unreliability in Fiction: Narratorial, Focal, Expositional and Combined." *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Vera Nünning (toim.). Boston: De Gruyter. 109–129.
- PERRY, MENAKHEM 1979: "Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meaning [With an Analysis of Faulkner's 'A Rose for Emily']." *Poetics Today* 1:1/2. 35–64; 311–61.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca ja Lontoo: Cornell UP.
- PRINCE, GERALD 1992: *Narrative As Theme. Studies in French Fiction*. Lincoln: Nebraska UP.
- RICHARDSON, BRIAN 2013: "Unnatural Stories and Sequences." *A Poetics of unnatural narrative*. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen ja Brian Richardson (toim.). Columbus: Ohio State UP. 16–30.
- RONEN, RUTH 1994: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge UP.
- RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.
- RYAN, MARIE-LAURE 1992: "Possible Worlds in Recent Literary Theory." *Style* 26:4. 528–553.
- RYAN, MARIE-LAURE 1999: "Cyberage Narratology: Computers, Metaphor, and Narrative." *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. David Herman (toim.). Columbus: Ohio State UP.
- RYAN, MARIE-LAURE 2006: "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative." *Poetics Today* 27:4. 633–674.
- RYAN, MARIE-LAURE & BELL, ALICE 2019: "Introduction: Possible Worlds Theory Revisited." *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Alice Bell & Marie-Laure Ryan (toim.). Lincoln & Lincoln: Nebraska UP. 1–43.
- SINDING, MICHAEL 2005: "Genera Mixta: Conceptual Blending and Mixed Genres in *Ulysses*." *New Literary History* 36. 589–619.
- SEMINO, ELENA 1997: *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. Lontoo: Longman.
- SOVRAN, TAMAR 1993: "Metaphor as Reconciliation: The Logical-Semantic Basis of Metaphorical Juxtaposition." *Poetics Today* 14:1. 25–48.
- STEEN, GERARD 2010A: "Metaphor." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.). Lontoo: Routledge. 305–307.
- STEEN, GERARD 2010B: "Metonymy." *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (toim.). Lontoo: Routledge. 307–308.
- STERNBERG, MEIR 1981: "Ordering the Unordered: Space, Time, and Descriptive Coherence." *Yale French Studies* (61). 60–88.
- STOCKWELL, PETER 2002: *Cognitive Poetics. An Introduction*. Lontoo: Routledge.

TAMMI, PEKKA 2010: "Kertomusta vastaan ja ei-vastaan." *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset – Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi (toim.). Helsinki: Gaudeamus Helsinki UP. 65–88.

TRAILL, NANCY H. 1996: *Possible Worlds of the Fantastic: The Rise of the Paranormal in Literature*. Toronto: Toronto UP.

TURNER, MARK 2003: "Double-scope Stories." *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. David Herman (toim.). Chicago: Chicago UP. 117–142.

VIKARI, AULI 2012 [1990]: "Lyriikan runousoppia." *Runousopin perusteet*. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen & Auli Viikari (toim.). Helsinki: Gaudeamus Helsinki UP. 39–102.

WANG, W. MICHELLE: "Postmodern Play with Worlds. *The Case of At Swim-Two-Birds*." *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Alice Bell & Marie-Laure Ryan (toim.). Lincoln & Lincoln: Nebraska UP. 132–156.

YACOBI, TAMAR 2015: "Narrative and Normative Pattern: On Interpreting Fiction, with Special Regard to (Un)Reliability." *Poetics Today* 34:6. 499–528.

ZUNSHINE, LISA 2006: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State UP.

PAINAMATTOMAT LÄHTEET

IGLESIAS, CARMEN 2002: "De Historia y de literatura como elementos de ficción." Real Academia Española. Osoitteessa http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_RAE_Ingreso_Carmen_Iglesias.pdf. Viitattu 29.4.2019.

IHONEN, MARIA 2009: *Philip Pullmanin His Dark Materials fantastisena, mahdollisena ja intertekstuaalisena maailmana*. Yleisen kirjallisuusteiteen lisensiaatintutkielma. Tampere: Tampereen yliopisto.

RICHARDSON, BRIAN 2001: "Denarration in Fiction: Erasing the Story in Beckett and Others." *Narrative* 9:2. Ei sivunumerointia. Osoitteessa <http://link.galegroup.com.libproxy.tuni.fi/apps/doc/A75833108/LitRC?u=tampere&sid=LitRC&xid=643f5efa>. Viitattu 1.3.2019.

SHEN, DAN 2011: "Unreliability." *The living handbook of narratology*. Peter Hühn et al. (toim.). Hamburg: Hamburg University. Ei sivunumerointia. Osoitteessa <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/66.html>. Viitattu 4.4.2019.

LIITTEET

1. ”Mi hermano” suomennos

Veljeni

Eräänä joulupäivänä kesken jouluaterian, ilman minkäänlaista sairautta tai edes sitä pienintä ja huomaamattominta ennakkovaroitusta, joka olisi antanut aihetta epäillä hänen terveytensä tilaa, veljeni otti ja kuoli. Hän ei koskaan ollut se kaikista aktiivisin kavერი: häntä pyörrytti usein eikä hän tykännyt pelata jalkapalloa tai kännätä kavereiden kanssa silloin kun menimme koulun takana olevaan kiinalaiseen, jossa emme käyneet edullisen ruoan takia vaan siksi, että laskun yhteydessä meille tarjottiin snapsilasilliset likööriä kyselemättä ikää. Mutta ei veljeni myöskään ollut sairaalloinen, sellainen, josta heti näkee, ettei kaikki ole kunnossa. Sen vuoksi isä ja äiti joutuivatkin shokkitilaan, eivätkä pystyneet käsittämään, mitä oikeasti tapahtui. Pohjimmiltaan luulen, etteivät he *halunneet* ymmärtää sitä, sillä jos he todella olisivat halunneet, se olisi ollut helppo huomata. Toni oli totisesti kuollut, siinä heidän nenänsä edessä ja jos he eivät sitä nähneet, se saattoi johtua siitä, etteivät he antaneet itsensä nähdä sitä. Isä työskenteli Plaza Reialin liikkeessä, jossa täytetään eläimiä. Hän oli hyvä isä ja kelpo aviomies, jolla ei ollut paheita, lukuun ottamatta erästä kaappiin kätettyä puulaatikkoa, joka sisälsi alastomia naisia sumennettuine haaravälineen esitteleviä lehtiä. Laatikko oli lukittu riippulukolla, jonka me veljeni kanssa avasimme silloin kun meidät jätettiin keskenämme kotiin. Iltapäivisin äiti hoiti pienen rakennusfirman laskutuksen. Me emme olleet se onnellinen perhe, joka hymyilee keittiömainoksissa mutta emme myöskään riutuneet kurjuudessa. Elimme kädestä suuhun eikä juuri mitään jäänyt säästöön, sillä molempien vanhempieni palkat hupenivat veljeni ja minun opintoihin sekä asuntolainaan. Elokuviissa emme käyneet koskaan. Viikon suurin törsäyshetki oli, kun isä lauantaan osti urheilu-uutiset, josta näki viikonlopun aikana pelattavat ottelut. Hän osti juuri lauantaan lehden siksi, että sitä ehti lukea kaksi päivää kannesta kanteen; sunnuntain lehden ostaminen olisi hänen mielestään ollut suuri haaskaus, sillä sitä ehtisi lukea vain päivän. Sunnuntaan katsoimme aina telkkarista tulevan matsin riippumatta siitä, ketkä pelasivat. Silloinkin, kun joukkueet tulivat niin kaukaa, että emme kunnolla osanneet sijoittaa niitä kartalle. Kun pääsin teini-ikään, äiti tahtoi minun menevän ulos kavereiden kanssa viikonloppuisin. Hän ei halunnut minun olevan ”mamman poika”, niin kuin hän itse sanoi. ”Jos vietät kaikki päivät neljän seinän sisällä, et saa koskaan kavereita etkä löydä tyttöä joka menisi kanssasi naimisiin.” Kaksi vuotta minua nuorempi veljeni nauroi. Häntä huvitti tyttö- ja naimisiinmenopuheet. Minä pysyttelin mieluummin kotona ja katsoin isän kanssa futismatseja telkkarista.

Se Tonin juttu tapahtui juuri kun äiti oli tuonut pöytään kulhollisen nougat’ta ja vohveleita. Olimme syöneet keiton, lihapadan ja täytetyn kanan, kun yhtäkkiä, niin kuin se olisi maailman luonnollisin asia, veljeni pää alkoi taipua eteenpäin, hyvin hitaasti, kunnes se osui kasvot edellä nougat-kippon. Isä ja äiti jäähmettyivät paikoilleen. Kosketus olisi saanut heidät halkeilemaan pienille säröille. He vaikuttivat niin kykenemättömiltä reagoimaan, että ratkaisevan sekunnin tuhannesosan aikana minäkin päätin olla kuin en olisi huomannutkaan tapahtunutta. He eivät edes katsoneet Tonia vaan tuijottivat suoraan eteenpäin kohti pöytää ja varoivat näkemästä häntä. He näyttivät niin avuttomilta, että helpottaakseni heidän kärsimystään edes hetkellisesti ojensin käteni Tonin selän taakse ja vedin paidankauluksesta suoristaen hänen vartalonsa. Jotta käytökseni olisi vaikuttanut edes jotenkin uskottavalta, tartuin lautasliinaan ja pyyhin veljeni huulet. Se oli ratkaiseva hetki, jonka aikana oli vielä mahdollista palata takaisin. Kuka tahansa meistä kolmesta, isä, äiti tai minä, olisi voinut alkaa itkemään ja julistaa muille väistämättömän totuuden. Mutta kukaan ei uskaltanut. Yksikään meistä ei varmaankaan sillä hetkellä ajatellut, että tarkoitus olisi kieltää veljeni kuolema. Me kaikki kolme, minä vetämässä häntä kauluksesta ja ojentamassa kättä selän taakse samalla kun pyyhin hänen huulensa ja he niin kuin eivät olisi huomanneetkaan, yritimme enintään

viivyttää päälle lyövää kiirettä ja kyynelten tulvaa. En kestänyt nähdä äidin itkevän, isää en ollut koskaan nähnytkään itkevän, en edes silloin kun siskoni koki kätkytkuoleman. Muistan heidät seisomassa pienen valkoisen arkun vieressä, äiti suunniltaan kyynelehtien ja isä punertavin silmin. Nyt, samaan aikaan kun puhdistin Tonin kuolleita huulia, minua lohdutti yhä toistella itselleni, että pohjimmiltaan me vain viivyttimme hieman sitä hetkeä, jolloin totuus täytyy kohdata. Siinä samassa isä kääntyi veljeni puoleen ja sanoi äänessään luonnollisuutta tavoitellen: ”Taisit juoda vähän liikaa, Toni”. Tuolloin ymmärsin, ettei vanhemmillani ollut mitään kiirettä hyväksyä totuutta ja että tuo ”taisit juoda vähän liikaa, Toni” oli osoitettu enemmän minulle kuin hänelle, joka ei enää kuullut eikä tulisi koskaan enää kuulemaankaan. Hyväksyin siis hänen hiljaisen pyyntöönsä ja auttaakseni vanhempiani eläytymään tuohon turvalliseen fantasiaan, nousin äkisti seisomaan, tartuin Tonia kainaloista ja nostin tuolista samalla häntä puhutellen: ”Tules nyt niin mennään sänkyyn. Olet syönyt liikaa.”

Vaihdoin väitteen ylenjuomisesta ylensyömiseen koska ajattelin, että alitajuisesti isä ja äiti arvostaisivat sitä, ettei häntä viime töiksi leimattaisi juopoksi. Sitä paitsi hän ei ollut juonut kuin hädin tuskin puoli lasia kuohuviiniä mutta oli sen sijaan syönyt keittoa, kaksi lautasellista lihapataa ja kolme annosta täytettyä kanaa ja olisi varmasti hyökännyt saman tien jälkiruoan kimppuun jos ei olisi sitä ennen kuolla kupsahtanut. Vein oikean käsivarteni veljeni selän takaa ja tuin häntä kainalosta samalla kun hänen vasen käsivartensa roikkui kaulani ympärillä. Pidin kädestä kiinni, ettei hän kaatuisi ja vein hänet yhteiseen huoneeseemme. Huoneessa istutin hänet tuolille ja pää valahti kirjoituspöydälle. Mietin, kuuluiko minun riisua hänet ja pukea pyjama päälle ja tulin siihen lopputulokseen, että se kuului asiaan jos tarkoitus tosiaan oli uskottavasti teeskennellä, että kaikki jatkui kuten ennenkin. Jos laittaisin hänet sänkyyn vaatteet päällä, olisi mahdoton leikkiä, ettei mitään ollut tapahtunut. Niinpä ryhdyin toimeen ensikertalaisen täydellisellä kömpelyydellä. Vain ihminen, joka on pukeutunut tai riisunut kuolleen tietää, kuinka vaikeaa se on, sillä joka ikinen raaja painaa kuin synti ja kun luulee vihdoin saaneensa yhden käsivarren hihaan, koko ruumis kallistuu toiseen suuntaan, mikä täytyy estää keinolla millä hyvänsä käyttäen rintaa, reittä tai selkää. Sen jälkeen operatio jatkuu: toinen hiha, oikea housunlahje, vasen housunlahje...

Hiki valui, kun tulin huoneesta. Ruokasalissa isä ja äiti odottivat minua levottomuutta ilmeessään. Silmillään he viestivät, etten vielä särkisi illuusiota. ”Hän nukahti hetkessä”, sanoin. Isä ja äiti huokaisivat helpotuksesta. ”Sen siitä saa kun syö liikaa”, äiti huudahti liioitellun kiihkeästi koettaen tuoda uuden näkökulman asiaan. ”Niin ja joikin liikaa”. Pullollisen kuohuviiniä joitte kahteen pekkaan!” Nyt oli isän vuoro liioitella. ”Uni tekee nyt hyvää, myöhemmin hänellä on varmasti parempi olo”, äiti sanoi. ”Mutta poika herää sitten kun on aika mennä nukkumaan ja yöllä ei sitten uni tule”, isä paasasi. ”Entä sitten?”, äiti vastasi, ”pääasia että nyt nukkuu.”

Takaisin huoneessa suljin oven ja istahdin veljeni viereen. Hänen kasvonsa olivat niin tyynt, että tuntui kuin hän hetkenä minä hyvänsä voisi herätä ja sanoa: ”Nyt riittää pelleily. Menittekö te tosiaan lankaan?” Hän makasi sängyssä siniraitaisessa pyjamassa, kasvot puoleksi kädellä peitetynä ja silmät auki. Suljin hänen silmäluomenssa. Ei kukaan nuku silmät auki. Iho oli kylmä. Entä kalpea? Ei kovin pahasti. Puoli yhdeksältä päätin, että olin viettänyt hänen seurassaan tarpeeksi aikaa. Minkä vuoksi? Menin ruokasaliin ilmoittamaan, ettei Toni söisi illallista. Äiti heristi sormeaan niin kuin minä olisin syyllinen. ”Minähän sanoin, että hän söi liikaa.” ”Eikä pelkästään syönyt. Kokonaisen pullollisen kuohuviiniä menitte juomaan” saarnasi isä, jolla oli pakkomielle varoittaa meitä alkoholin vaaroista. Kyseinen aine oli vienyt hänen pikkuveljensä hautaan. Istuin alas ja söin neljä palaa nougat’ta, ei ollut oikein nälkä. Sen jälkeen palasin huoneeseen, katselin Tonia hetken, puin yöpuvun, menin sänkyyn ja aloin lukea. Vähän jälkeen yhdentoista isä ja äiti tulivat sanomaan meille hyvää yötä. He seisoivat käsikkäin ovelle jäävässä suorakulmaisen muotoisessa valokeilassa eivätkä osanneet päättää, tullako sisälle. Panin merkille, että he näyttivät yhtäkkiä vanhoilta ja heikoilta. He antoivat meille suukot, ensin Tonille ja sitten minulle. Äiti peitteli Tonin ja puhui minulle kuiskaten, ettei herättäisi häntä: ”Sammuta valo, noin kirkkaassa valossa ei uni tule kunnolla.”

Nukuin kuin tukki, pidempään kuin olisin kuvitellut olevan mahdollista ja kun heräsin, mi-nua hämmensi nähdä Toni tismalleen samassa tilassa mihin olin hänet jättänyt. Sama asento, samat kädellä puoleksi peitetyt kasvot. Mutta missä muussakaan asennossa hän olisi voinut olla? Mitä oikein odotin? Odotinko, että hän olisi keskellä yötä ottanut ja kääntynyt unissaan ja kaikki olisikin osoittautunut vain joulupainajaiseksi? Päätin kylvettää hänet joku toinen päivä ja puin hänet ennen itseäni. Edellisen päivän ponnistelut toistuivat nyt kun minun täytyi ottaa pyjama pois ja pukea vaatteet tilalle. Hommassa tuli niin hikiseksi että se olinkin minä, jonka täytyi mennä pesulle. Kävin pikasuihkussa. Ruokasalissa isä ja äiti ottivat meidät vastaan kasvoillaan hymy, johon sekoittui kii-tollisuutta ja levottomuutta. Äidin mielestä Toni näytti jo paremmalta.

Päivä päivältä pukeminen ja riisuminen sujuivat ripeämmin ja pian onnistuin saamaan hänet pysymään tuolilla sekä nousemaan ylös suhteellisen luonnollisen näköisesti. Sain aikaan jopa hy-mynhäiveen hänen kasvoilleen ja ironisen oikean kulmakarvan kohotuksen. Vietin kaksi lomaviik-koani visusti kotona uppoutuneina isän eläimentäyttöoppaisiin. Tonin kouluun saattaminen oli haas-tavampaa. Ensinnäkin oli hankalaa saada hänet linja-autoon ilman, että hän kaatuilisi koko ajan tai että vaikuttaisi siltä kuin taluttaisin juopunutta. Minusta tuli kuitenkin päivä päivältä taitavam-pi. Pahimpia olivat ne päivät, kun bussissa ei ollut vapaita paikkoja ja minun täytyi kannatella häntä koko matkan, oikea käsivarsi huomaamattomasti hänen selkensä takana kainalosta kannatellen ja veljeni vasen käsivarsi kaulani ympärillä, hänen vasen käsi otteessa jottei hän kaatuisi mutkis-sa. Koulussa vein hänet ensimmäisenä luokkaan ja istutin pulpettiin. Selitin, että veljeni voi hieman huonosti mutta tokenisi pian ja kiiruhdin omalle tunnilleni. Jos joku kyseli, selitin hänen jo lapsuu-desta juontuvista heikotuskohtauksistaan jotka nyt olivat yleistyneet. Onneksi Toni oli ollut aina hiljainen kaveri joka ei ollut eläissään viitannut tunnilla. Koululaitoksen tasapäistävä vaikutus hoiti loput. Kun luokassa on 50 oppilasta, huomaamattoman on helppo pysytellä kokonaan näkymättö-mänä.

Eräänä päivänä lähdin matikantunnilta juosten ehtiäkseni Tonin luokse, mutta hän ei ollut-kaan siellä mihin olin hänet jättänyt. Eräs luokkakaveri joka istui toisella puolen luokkahuonetta ja huolehti veljeni koulukirjat takaisin reppuun sanoi että oli vienyt veljeni terkkarin luo. Löysin hänet terveydenhoitajan luota makaamasta sängyssä. Pääsairaanhoitaja sanoi, että huimauskohtausten aiheuttaja tulisi tutkia, ettei vaan taustalla olisi anemia.

-Hänelle pitäisi tehdä tarkastus.

Sanoin, että selvä homma emmekä ole sen koommin puhuneet asiasta. Olen ajan saatossa kehittynyt kylvety- ja parranajotekniikoiden suhteen. Nykyään linja-autoon ja metroon meneminen sujuu kuin tanssi. Näen toistuvasti unta, jossa kuollut olenkin minä, vaikken sitä itse tiedosta ja säästääkseni minua veljeni teeskentelee olevansa itse kuollut samalla kun hän vie minua paikasta toiseen. Unessa se onkin hän, jonka käsi kannattelee minua selän takaa ja joka ohjaa minut suoriu-tumaan arkiaskareista. Tuo uni tekee minut onnelliseksi ja auttaa minua jatkamaan tätä monimut-kaista yhteistä elämäämme. Yksi täpärä tilannekin on ollut. Nimittäin kun veljeni löysi tyttöystävän, Teresan, joka arvostaa erityisesti sitä, että veljeni on niin hyvä kuuntelija. Epäilin, ettei heidän suh-teensa voisi edetä. Varsinkin silloin, kun he päättivät muuttaa yhteen ja minun täytyi laittaa luovuu-teni peliin vakuuttaakseni Teresa siitä, miksi minun täytyi myös asua heidän kanssaan.

Kuusi vuotta myöhemmin kuoli äiti ja muutama kuukausi sen jälkeen isä, joka ilman äitiä suli pois kuin jäätelöpallo heinäkuun helteessä. Vanhempien kuoltua ajattelin, että teeskentelemisen voisi vihdoinkin lopettaa. Mutta aina kun pyörittelen sitä mielessäni, päädyn siihen, etten uskalla-kaan. Osaksi se johtuu siitä, että kokonaisvaltainen omistautumien veljelleni, toisen ihmisen puoles-ta eläminen, on säästänyt minut läheisiltä ihmiskontakteilta kaikki nämä vuodet, minun ei ole tar-vinnut olla minä. Toisekseen jatkan teeskentelemistä Teresan vuoksi, sillä en ole varma, kestäisikö hän totuutta.

2. ”Fregando platos” suomennos

Astioita tiskaamassa

Vuoristomökin keltakaakelisessa keittiössä Mingo ja Rosa tiskaavat astioita samalla kun katselevat suuren ikkunan läpi vuorenhuippuja, jotka kumpuilevat runsaslukuisena heidän edessään levittäytyvässä maisemassa ja joista korkein on yhä lumihupun peitossa vaikka elämmekin jo toukokuuta. Itse asiassa tämän ei pitäisi yllättää meitä, sillä siellä on lunta joskus vielä heinäkuussakin. Mingo saippuoi lautaset, hankaa niitä Vileda-sienellä ja. Ei. Mingo ja Rosa eivät tiskaa astioita; he täyttävät tiskikoneita. Siitä lähtien kun he vuosien empimisen jälkeen viimein ostivat tiskikoneen Barcelonan ja huomasivat sen kätevyyden, he ovat halunneet koneen myös tänne mökille, ettei heidän enää tarvitsisi tiskata käsin. Nyt tiskikone on mökillä ensimmäistä vuotta ja he pitävät siitä niin paljon, että haluaisivat vain koko ajan täyttää sitä, ”Muistatko kuinka meitä laiskotti silloin kun olisi pitänyt illallisen jälkeen kääriä hihat ja ryhtyä tiskaamaan?” Tai ei sittenkään. Ei. Tiskikone on ollut olemassa aina, ensimmäisestä päivästä lähtien. Kun he ostivat mökin, siihen kuului huippuvarusteltu keittiö, joka sisälsi monen muun hienouden lisäksi viimeistä huutoa olevan tiskikoneen. Tietenkin mökissä oli tiskikone, kuuluihan varustukseen kaikki uusimmat keittiörobotit. Mökki on sveitsiläistyylinen, jota jotkut kyläläiset – kyseessä on pieni kylä Cerdañan alueella Pyreneillä – kritisoiivat, koska se heidän mukaansa on outolintu, joka rikkoo kylän muiden talojen keskinäisen harmonian. ”Pitäisi purkaa koko talo!”, kuuli Mingo erään paikalliseen ympäristöjärjestöön kuuluvan partasuun sanovan baaritiskillä koko kylän ainoassa kahvilassa, jonka keskus on puilla lämpiävä takka. Takka on suuri ja siitä lähtee putkia, jotka kiemurtelevat kärkeen tavoin levittäen lämpöä koko saliin. Ei. Ei ole olemassa mitään takkaa ja vaikka olisikin. Ei. Ei ole olemassa mitään kahvilaa. Ei ole mitään kylää Cerdañan alueella. Kyseessä on pikkukylä rannikolla eikä nyt ole toukokuu. Nyt on elokuu. Mingo ja Rosa tiskaavat astioita suuren ikkunan äärellä jonka läpi he näkevät heijastusten purppuranpuhuvan välkkeen, jonka aurinko muodostaa meren ylle ja joka särkee valkoisten pursien tyynen keinahtelun ja purjelautailijoiden vauhdikkaat kolmiot. Lautaset ja ruokailuvälineet ovat vasemmanpuoleisessa altaassa upotettuina lämpimään, saippuaiseen veteen. Mingo tarttuu lautaseen, saippuoi sen ja asettaa sen oikeanpuoleisessa altaassa olevan lautas- ja ruokailuvälinepinon päälle, josta Rosa ne yksitellen poimii ja huuhtelee juoksevan veden alla. Jos kyseessä on lautanen, hän laittaa sen valkoiseen kaakeliseinään kiinnitettyyn astiankuivaustelineeseen. Jos taas käteen osuu ruokailuväline, se asetetaan pöytätelineeseen marmoritasolle. Lasit jätetään kuivumaan omenanvihreän liinan päälle. Koordinoitu ja rutiininomainen askare, joka. Ei. He eivät ole merenrantatalossa. Eivät todellakaan. He eivät ole rannikkokylässä. He ovat sisämaassa, erään sisämaakylän viimeisen talon keittiössä, viereiseen kylään vievän maantien läheisyydessä, ja Mingo ja Rosa tiskaavat astioita. Mingo puuhailee yhden pinon parissa ja Rosa viereisen. Tai pikemminkin: Rosa puuhailee yhden pinon parissa ja Mingo viereisen. Vuosi vuoden jälkeen, kesäloman ensimmäisinä päivinä, he kaipaavat näppärää tiskikoneitaan, joka heillä on Barcelonassa, mutta parin päivän päästä he ovat jo tottuneet. Usein he puhuvat tiskikoneen hankkimisesta, mutta tulevat saman tien siihen lopputulokseen, ettei hankinta kannattaisi kun mökillä tulee vietettyä vain muutama päivä vuodesta. Tiskipöydän yläpuolella on ikkuna, jonka läpi piiritty elokuisten vuorten kaukana siintävä ketju. Tai ei sittenkään. Ikkunasta ei näy yhtäkään vuorta, vain sisäpiha ja valkoinen seinä, säkenöivä aurinko ja kaiken yllä syvän sininen taivas. Silloin tällöin pariskunnan poika Sito polkee sisäpihan oikeasta päästä vasempaan apurattain varustetulla polkupyörällään. Ei. Hän ei polje oikealta vasemmalle sen koommin kuin vasemmalta oikeallekaan, sillä hän kulkee juuri ikkunan vierestä, näkökentän ulkopuolelta. Sitoa on kielletty menemästä kadulle, koska kadulla on autoja. Taustaaani on ollut koko kesän ajan (paitsi silloin kun tiellä menee moottoripyörä tai joku naapuri huudattaa radiota liian kovalla) kaskaiden loputon siritys. Ah, laulavat kaskaat!

Lautaset ja ruokailuvälineet ovat vasemmanpuoleisessa altaassa upotettuina lämpimään, saippuaiseen veteen. Mingo tarttuu lautaseen, saippuoi sen ja asettaa sen oikeanpuoleisessa altaassa

olevan lautas- ja ruokailuvälinepinon päälle, josta Rosa ne yksitellen poimii ja huuhtelee juoksevan veden alla. Jos kyseessä on lautanen, hän laittaa sen valkoiseen kaakeliseinään kiinnitettyyn astiankuivaustelineeseen. Jos taas käteen osuu ruokailuväline, se asetetaan pöytätelineeseen marmoritasolle. Lasit jätetään kuivumaan omenanvihreän liinan päälle. Koordinoitu ja rutiininomainen askare, joka yhtäkkiä keskeytyy kun oveen koputetaan: kop kop kop. Ei, oveen ei koputeta. Ovikello soi. Yleensä ihmiset eivät ilmoita tulostaan sen koommin koputtamalla kuin soittamalla ovikelloakaan, sillä ovi ei ole lukossa ja yleensä ihmiset jotka tulevat ovat tottuneet avaamaan oven ja huikkaamaan sisältä: ”onko ketään kotona?” tai ”päivää taloon!” tai jotain muuta vastaavaa, josta talonväki huomaa vieraan tulleen sisään. Rosa kuivaa kätensä ja menee ovelle. Ulkoa hän löytää keskipituisen, harvahiuksisen miehen, jolla on harmahtava parta, tumma hipiä ja korvasta korvaan levittyvä hymy.

– Hei, hän sanoo. – Sinä olet varmaankin Rosa.

– Kyllä.

Tulokas ojentaa kätensä.

– Me emme tunnekaan. Olen Xavier Colomar; en tiedä onko Mingo puhunut sinulle minusta...

– Aa, Xavier. Peremmälle.

– Mingo sanoi, että jos kesällä sattuisin olemaan lähistöllä, voisin tulla pistäytymään vaikka kahvilla...

Rosa avaa oven kokonaan ja kehottaa miestä tulemaan sisään. Mies ei jää odottamaan toista pyyntöä ja kaksin he kulkevat pitkin leveän eteishallin kivilattiaa.

– Mingo on keittiössä. Hän oli juuri aikeissa keittää kahvit.

– Oletteko jo syöneet?

– Sinäkö et?

– Juu, kyllä. Mutta mies ei kuulosta kovin vakuuttavalta.

– Haluatko, että laitan sinulle jotain ruokaa?

– Ei kiitos, ei tarvitse.

He saapuvat keittiöön, ja Mingo kääntyy, näkee miehen ja näyttää hetken yllättyneeltä. Sitteen hän hymyilee ja kuivaa kätensä ojentaakseen oikean käden vieraalle.

– Tämäpä yllätys.

– Sanoit, että jos satun olemaan lähistöllä...

– Ilman muuta! Istu alas.

He istuutuvat keittiön pöydän ääreen, ottavat tuhkakupit kaapista, kahvikupit, sokerin. Ei. He eivät juo kahvia. Tai siis: Rosa ja Mingo juovat kyllä kahvia. Xavier puolestaan ei, sillä kun Rosa toistamiseen kysyy, onko mies todella syönyt, hän sanoo että ei ja niin Rosa valmistaa hänelle munakkaan ja. Ei. Kun Rosa uudestaan kysyy onko hän syönyt, Xavier vastaa toistamiseen myöntävästi, ja kun kahvi tarjoillaan, hän sanoo ettei juo niin myöhään, koska muuten häneltä menee yöunet. He puhelevat niitä näitä, työstä, kesästä, hieman politiikasta, televisio-ohjelmista, ei mistään erityisestä. Kahvi on hetkessä valmista. Rosa täyttää kupit sillä aikaa kun miehet juttelevat. Nyt he puhuvat firman pomoista, sen jälkeen tekemistään ylityötunneista. Jossain vaiheessa Xavieria kiinnostaa tietää, mitä Rosa tekee työkseen mutta se on vain muodollista kiinnostusta, sillä kun Rosa alkaa kertoa työstään, on Xavier jo saanut tyydyttävän vastauksen. Vaikka Rosasta tuntuu, ettei hän ole kunnolla selittänyt, mistä hänen työnsä koostuu, Xavier palaa siihen, mistä he puhuivat aiemmin Mingon kanssa.

Rosa katsoo miehiä hieman hämmentyneenä. Mingo ei ole koskaan maininnut hänelle moimesta Colomarista. Silloin tällöin Sito laukkaa keittiön läpi jahdaten kuviteltua vihollista. Kolmannella kerralla hän pysähtyy vieraan eteen.

– Kuka tuo on?

– Ei saa sanoa ”tuo”, vastaa Rosa. – Sano: ”Kuka tämä herra on?” On epäkohteliasta sanoa ihmisestä ”tuo”.

– Kuka hän on?

– Hän on toveri, ystävä joka työskentelee samassa työpaikassa kanssani, sanoo Mingo. –

Hänen nimensä on Xavier.

– Hei, Xavier sanoo. – Sinullapa on iso ja vahva hevonen.

Lapsi vilkaisee miestä ohimennen, kiristää mielikuvitushevosen suitsia ja katoaa kadun suuntaan.

Vielä kahdeksalta illalla jutustelu jatkuu edelleen. Oikeastaan ainoa, joka on äänessä koko ajan, on Xavier. Näiden muutamien tuntien aikana Mingo ja Rosa ovat saaneet tietää Xavierista kaiken: hänen tulevaisuuden työsuunnitelmistaan, eräästä tytöstä jonka hän tapasi hiljattain ja johon hän voisi jopa rakastua (jos osaisi päättää, tahtooko hän rakastua) ja hänen onnellisesta lapsuudestaan. Xavier on puhunut myös joka ikisestä työkaveristaan, johtajista ja jokaisen osaston ongelmista. Aika ajoin Rosa vilkuilee avoimesti kelloa. Minuutit, vartit ja tunnit kuluvat, kunnes Rosa ei enää tiedä, pitäisikö heidän noudattaa talon normaalia aikataulua, jonka mukaan kohta olisi illallisen aika, ja aloittaa illallisen valmistaminen. Oli miten oli, Sito täytyy syödä illallinen puoli yhdeksältä, sillä hän ei ole myöhäisen lounaan vuoksi syönyt välipalaa. Näin ollen Rosa nousee äkisti pöydästä ja ilmoittaa, että aikoo valmistaa illallisen. Mingo sanoo, että hän tulee kohta auttamaan. Rosa vastaa, ettei tarvitse, että miehet voivat jatkaa keskusteluaan ja Xavierilta hän kysyy, jääkö tämä syömään.

– Ei, ei, hän vastaa mutta ei kuulosta erityisen vakuuttavalta. Oikeastaan hän sanoo sen sillä äänensävyllä, kuin odottaisi Mingo ja Rosan suostuttelevan häntä vähän lisää, jolloin hän voisi lopulta myöntyä antaen vaikutelman, että oikeastaan se on hän, joka jäädessään tekee palveluksen heille. Hetken Rosan tekisi mieli hyväksyä ensimmäinen ”ei” ja olla pyytämättä toista kertaa. Mutta se vaikuttaisi epäkohteliaalta.

– Jää ihmeessä. Tiedäthän miten sanotaan, kyllä sopu sijaa antaa ja pöydässä on aina tilaa... –

– ...vielä yhdelle. Juu, mutta kun en tahtois häiritä.

– Et sinä ketään häiritse.

Ei, Rosa ei sano, että ”pöydässä on aina tilaa”, eikä Xavier viimeistele hänen lausettaan sanomalla ”vielä yhdelle”. Rosa ei myöskään sano, että ”kyllä sopu sijaa antaa”, sillä se kuulostaisi melkein loukkaukselta.

– En tahtois häiritä, Xavier vastustelee.

– Et sinä häiritse, vastaa Mingo.

Xavier katsoo kelloa ja huokaisee syvään.

– No kiitos. Jään nyt tällä kertaa mutta vain koska sanoitte, ettei siitä ole häiriötä.

He syövät leivitettyä turskaa ja paistettuja perunoita. Alun perin kolmelle syöjälle oli varattu yhdeksän kalafilettä, mutta nyt jako menee niin, että Sito saa kolme – ”poika on kasvavassa iässä” – ja aikuiset saavat kukin kaksi.

– Kylläpäs sinusta Sito pidetään hyvää huolta, sanoo Xavier.

– Tahdotko toisen palan kalaa? Rosa kysyy välittömästi, sillä hän huomaa, että vieraille olisi pitänyt tarjota vähintään sama määrä kalaa kuin Sitolle.

– Ei, ei, vastaa Xavier. Sanoin sen vaan jututtaakseni poikaa, kun se on niin hiljainen... –

– Oikeasti, ota nyt toinen pala, minulla on liikaa, jatkaa Rosa. Minulle riittää yksi. En edes tiedä miksi otin noita kaksi.

Xavier myöntyy. Pääruoan jälkeen siirrytään jälkiruokaan. Sen jälkeen, kun kukaan ei tahdo kahvia, kaapista otetaan grogilasit. Pian pöydällä on viskipullo, konjakkia ja kolmas pullo yrtiliikööriä. Puutarhaan avautuva ikkuna paljastaa, että ulkona on pilkkopimeää. Kello lienee yhdentoista paikkeilla. Ja Xavier ei tee elettäkään, joka viittäisi siihen, että hän olisi tekemässä lähtöä. Mies puhuu puhumistaan ja siirtyy aiheesta toiseen, kunnes jossain välissä muut eivät enää tiedä, mistä puhutaan. Rosa katselee häntä ihailen. Kuinka joku, jolla ei ole mitään mielenkiintoista sanottavaa tai yhtään omaperäistä ajatusta onnistuu vetämään hihastaan niin monta keskustelunaihetta?

Ennen kuin Sito menee nukkumaan, hän antaa suikon äidilleen ja isälleen, ja pienen painostuksen tuloksena myös Xavierille.

– Nuku hyvin, Sito, sanoo Xavier. Sito nyrpistää nenäänsä.

Xavier on tosi ärsyttävä, ajattelee Mingo, joka jää tämän kanssa kaksin, kun Rosa menee peittelemään Siton. Xavier käyttää tilaisuuden hyväkseen ja ylistää Rosaa ja Sitoa ja kysyy, aikoivatko he hankkia toista lasta. Mingo vastaa, että luultavasti ei. Se olisi pitänyt tehdä silloin, kun Sito oli pieni. Nyt heitä laiskottaa ja vaikuttaa siltä. Tai ei. Ei, hän ei sano mitään sellaista. Hän sanoo, että lapsia ei tule lisää ja siinä se. Mingo ei selittele. Ehkä hän olisi perustellut vastaustaan enemmän, jos Xavier ei olisi niin rasittava.

Ja kun Rosa palaa, Mingo ei voi olla vaihtamatta hänen kanssaan kysyvää katsetta. Sen jälkeen he vaihtavat katseita aika ajoin hämmennyksen ja orastavan epätoivon keskellä. On selvää, ettei kumpikaan tiedä, mitä tehdä. On selvää, että voidakseen puhua vapautuneesti ja päättää mitä tehdä, Rosa voisi mennä toiseen huoneeseen ja pyytää sieltä Mingoja tulemaan luokseen, ikään kuin auttamaan jonkun asian parissa. Silloin he voisivat miettiä kahdestaan, miten pääsisivät Xavierista eroon. Mutta tempu olisi sekä ilmeinen että mauton. Mutta onpa toisaalta Xavierinkin käytös melko mautonta: mies ei ymmärrä lähteä, vaikka isäntäväellä jo silmät lupsahtelee kiinni.

Viskiä on huvennut pullosta jo aimo mitallinen. Kun kello on vähän yli yhden yöllä, Mingo ryhtyy raivaamaan pöytää merkityksellisesti. Rosa piilottaa haukotuksensa kämmeneen. Sito ilmestyy ovelle. Hän ei saa unta.

– Valvotko sinä, smurffilainen?

Mingo ei pidä siitä, että Rosa kutsuu Sitoa smurffilaiseksi. Rosa saattaa lapsen sänkyyn. Mingo haukottelee häpeilemättömästi. Ennen vieraat kyllä ymmärsivät lähteä, kun isäntäväki osoitti väsymyksensä ja lähtöä vielä alleviivattiin sanomalla jotain sen suuntaista kuin ”me tästä lähdemekin, kun herrasväki tahtoo nukkumaan”. Nämä kirjoittamattomat säännöt olivat niin selkeitä, että ajan saatossa ne antoivat tilaa ironialle, ja kun isäntäväellä teki mieli painaa puuta, he saattoivat luotettavassa seurassa lohkaista: ”Me tästä menemmekin nukkumaan, kun herrasväki tahtoo lähteä.”

Muutaman minuutin kuluttua Rosa palaa ja sanoo hiljaisella äänellä:

– Nyt vaikuttaa siltä, että hän nukahti.

– Minä nukahdan myös ihan kohta, sanoo Mingo ja yllättyy itsekkin rohkeudestaan. Ja jotta hänen ei tarvitsisi ajaa vierasta ulos, Mingo päättää kysyä Xavierilta, tahtooko tämä jäädä yöksi. Hän esittää kysymyksen tiedostaen että ensimmäinen reaktio on kohtelias kieltäytyminen, mutta että pienen suostuttelun jälkeen vieras ottaa tarjouksen vastaan, ikään kuin tehdäkseen isäntäväelle palveluksen. Xavier vilkaisee kelloa.

– On jo myöhä.

– Kuten sanoin, voit jäädä yöksi, jos haluat.

– Ei, en halua häiritä.

– Ei kuules, olet juonut liikaa noustaksesi auton rattiin, huomauttaa Mingo. Nukutaan yön yli ja puhutaan huomenna lisää.

– Niin, teidän pitäisi jo olla nukkumassa tähän aikaan...

– Yleensä menemme jo paljon aikaisemmin, sanoo Rosa pidätellen raivoaan. Oikeastaan hänen olisi tehnyt mieli sanoa: ”Tähän aikaan emme mene koskaan nukkumaan. Menemme nukkumaan paljon aikaisemmin, ellei käy niin, että yhtäkkiä ovelle ilmestyy joku, jolla ei ole mitään käytöstapoja. Joku jolla ei käy mielessäkään, että hänen pitäisi ehkä lähteä – tai jäädä, jos hänelle sitä ehdotetaan – mutta jonka joka tapauksessa pitäisi nousta pöydästä.

– Niin, se on siis minun syytani, että olette vieläkin hereillä

– Ei, me tässä juttelimme ja... Jäätkö siis yöksi?

– No okei, kiitos. Otan tarjouksen vastaan. Mutta jään vain, koska sanotte, ettei siitä ole mitään vaivaa.

Puolinukuksissa Rosa ja Mingo laittavat hänelle vierashuoneen kuntoon. He ovat niin väsyneitä, etteivät puhu mitään. He menevät huoneeseensa, nukahtavat saman tien ja nukkuvat kunn. Tai ei sittenkään. Mingo kyllä nukahtaa saman tien mutta Rosa on niin kiihdyksissä, ettei saa unta. Hän

pyöriskelee sängyssä ja mitä enemmän hän miettii, että unettomuus johtuu Xavierista, joka on sekoittanut hänen unirytmensä, sitä enemmän hän kiihtyy, ja nukahtaminen vaikeutuu entisestään. Samalla häntä ärsyttää ja valvottaa se, että Mingo nukkuu hänen vieressään täysin tyytyväisenä. Hän kuulee, kun kirkonkellot lyövät neljä, viisi... Kun Mingo ja Rosa nousevat sängystä aamulla, Xavier on jo aamiaispöydässä. Kun he tulevat keittiöön, vieras pyyhkii suunsa ja nousee.

– En tiennyt, mihin aikaan te heräätte, joten aloittelin jo... Toivottavasti teitä ei haittaa, että kävin jo pöytään?

Todellisuudessa Xavier on jo syönyt aamiaisen kokonaan. Mingo ja Rosa laittavat itselleen paahtoleipää voin ja marmeladin kera. Sito herää myöhemmin. Hän tulee alakertaan yhä pyjamasaan, ottaa esille lempikulhonsa jota koristaa Sylvesteri-kissan pää ja koettaa kaataa siihen muroja vain huomataksaan, että muropakkaus on tyhjä. Xavier sanoo, että murot pääsivät loppumaan. Sito katsoo häntä syyttävästi. Mingo toteaa, että täytyy ostaa lisää muroja.

– Kirjoitan sen heti jääkaapin ovesa olevaan ostoslistaan, Xavier sanoo.

Ei. Olisi liian röyhkeää, jos Xavier toimisi niin oma-aloitteisesti. Xavier ei sano mitään. Murot ovat loppu mutta Xavier ei sano, että hän kirjoittaa sen jääkaapin ostoslistaan. Hän ei sano mitään. Hän ei sano edes, että murot ovat loppuneet, eikä – tietenkään – että se oli hän, joka söi ne loppuun. Kun Sito huomaa, että murot ovat loppu, Xavier vaikenee. Hän kestää järkähtämättä syyttävät katseet ja kysyy:

– Eli siis mikä olikaan suunnitelma tälle päivälle?

Rosa ja Mingo vastaavat hänelle, ettei ole suunnitelmaa. He ovat lomalla eivätkä suunnittele, mitä tekisivät milloinkin. Ja sinä aamuna jokainen tekee mitä huvittaa ja lounaan jälkeen, kun Xavier nukkuu siestaansa – “Jos minä en nuku siestaa, mistään ei tule mitään” – Mingo ja Rosa tiskaavat astioita.

– Mitä me teemme? Kysyy Rosa.

– Uskotellaan, että joku on tulossa. Siskosi ja hänen lapsensa esimerkiksi.

– Hänellä on pokkaa jäädä katsomaan, tulevatko he oikeasti.

– No soita ja pyydä heitä käymään, ihan vaikka vaan palveluksena meille. Tämä on hätätilanne.

– He eivät pääse. He ovat Tamariussa. Miten haluat että...?

– No he voivat teeskennellä, että olisivat tulossa. Käy soittamassa heille kylän yleisöpuhelimesta ja pyydä, että he tulisivat laukkujen ja reppujen kanssa niin kuin tulisivat jäädäkseen. Hehän voivat jäädä muutamaksi päiväksi. Sitollekin tekee hyvää viettää aikaa serkkujen kanssa. Sen jälkeen he voivat halutessaan lähteä.

– Eivät he pääse tulemaan, huomenna heille tulee vieraita.

– No vielä parempi, tulkoot vieraiden kanssa.

– Mutta huomenna hän ei varmaankaan ole...

– Miten niin ei ole? Mitä oikein luulet? Tulkoot, siskosi, hänen lapsensa ja heidän kaverinsa.

Sitten heitä on enemmän ja Xavier huomaa, että hän on ylimääräinen ja että hänen täytyy lähteä!

– Et olisi kutsunut häntä.

– Hetkinen. Selvitetäänpa muutama asia. Minä en häntä kutsunut. Minä vain sanoin hänelle ohimennen, että jos hän liikkuu näillä main, hän voisi tulla kahville. Ei mitään muuta. Kahville eikä muuta. Minä hädin tuskin tunnen häntä. Hän on samassa työpaikassa, siinä kaikki. Olimme samaan aikaan kahviautomaatilla ja jotain sanoaksemme, niin kuin joskus hississä sanoo jotain rikkoakseen hiljaisuuden, no hiljaisuuden rikkoaksemme puhuimme siitä, mitä teemme kesällä ja minä kerroin hänelle, että meillä on tapana tulla tähän kylään ja hän sanoi, että kylä on tuttu ja että hän joskus ajaa ohitse ja kun hän niin sanoi, minä en voinut olla sanomatta, että jos hän on kulmilla, hän voisi tulla pistäytymään.

– No nyt sitten kerrot että kutsuit hänet pistäytymään vaikka aiemmin sanoit, että kutsuit hänet kahville eikä mitään muuta.

– Kahville tai pistäytymään... Sama asia.

– Milloinhan hän ajatteli lähteä?

– Mistä minä voin sen tietää? Ja puhu hiljempää, hän kuulee.

– Senkun kuulee! Olen ihan kypsä. Herrajumala, miten hän voi olla niin...?

– Pyydän äitiäni soittamaan meille ja sanomaan, että on huonossa kunnossa. Sitten keräämme tavarat ja uskottelemme, että olemme lähdössä Barcelonaan kauhealla kiireellä. Sen jälkeen tulemme takaisin. Sen sijaan että menisimme Barcelonaan, vietämme päivän rannalla ja illan tullen palaamme takaisin.

– Ei se toimi. Hän tarjoutuu varmasti jäämään kotimieheksi siksi aikaa, kun olemme poissa.

– Ei hän voi sellaiseen tarjoutua.

– Ei hän myöskään voi tulla kahville ja jäädä illalliselle ja yöksi ja aamiaiselle ja lounaalle...

Tätä tahtia hän jää myös tänään illalliselle ja nukkumaan.

Mingo ja Rosa ovat saaneet tiskattua He seisovat vierekkäin kahden tiskialtaan edessä. Toinen katsoo rannalle, jossa ei tähän aikaan ole purjelautailijoita ja toinen. Ei, ei voi olla merta, purjelautailijoilla tai ilmankaan, koska he ovat sisämaassa ja ikkunasta ei näy muuta kuin sisäpiha ja valkoinen seinä. He ovat vierä vieressä, kumpikin oman tiskialtaansa edessä. Yksi katselee sisäpihaa ja valkoista seinää, toinen tuijottaa kuivaustelinettä.

– Sanotaan hänelle, että me lähdemme, että meillä oli suunniteltuna matka, en tiedä, vaikka Pariisiin....

– Pariisiin elokuussa? Kukaan järkevä ihminen ei mene Pariisiin elokuussa.

– Sanotaan hänelle, että me mennään sukulaisten luo Pohjois-Italiaan. Pakataan matkalaukut, laitetaan ovet lukkoon ja niin hän ei tarjoudu jäämään.

– Ehkä hän tarjoutuu matkaseuraksi.

– Sanomme hänelle, että ei. Sanotaan, että se on matka, jota olemme suunnitelleet meidän kolmen kesken jo kauan. Ei meidän tarvitse antaa hänelle mitään selitystä. Hän ei ole sukulainen eikä ystävä. Lähteköön ja siinä se!

– Ei hän niele selitystä matkasta. Jos se olisi totta, olisimme kertoneet siitä hänelle eilen ilta-päivällä tai illallisen aikana tai illallisen jälkeen tai iltapalalla tunteja myöhemmin... Tai tänä aamuna tai aamupäivällä, kun söimme lounasta. Kun nyt täytyy valita, olisi paras, jos äitini soittaisi ja sanoisi, että on huonossa kunnossa. Herran jestas! Emme ole tuntikausiin puhuneet muusta kuin tästä kyseisestä henkilöstä. Joko puhumme hänestä tai puhumme hänen kanssaan. Emme voi tehdä mitään, missä hän ei olisi läsnä.

Sinä yönä Mingo uneksii, että hän herää eikä Xavier enää ole siellä. Min go etsii häntä joka puolelta taloa, huone huoneelta muttei löydä. Rosa näkee unta, että he löytävät Xavierin vierassängystä kuolleena ja ympärillä on sienestäjien joukko, jokaisella sienikori käsipuolellaan. Sito uneksii, että on jo neljätoista ja saa moottoripyörän lahjaksi. Päivät kuluvat. Eräänä aamuna Rosa ja Mingo päättävät pitää mykkäkoulua Xavierille. Kun Xavier kysyy jotain, he jatkavat lehden lukemista, television katselemista, kirjan lukemista, pelargonien nypkimistä tai napostelua eivätkä vastaa hänelle. Niinpä Xavier katsoo heitä niin ymmällään, että heillä käy sääliksi. Ei, ei, eivät he sel-laista tee. Todellisuudessa he eräänä päivänä yhtäkkiä katoavat ja palaavat asunnolle vasta myöhään illalla nähdäkseen, onko Xavier sillä välin lähtenyt. Mutta kun he palaavat, pöytä on katettu ja illallinen on melkein valmis: tuorepastasta tehty salaatti katkaravuilla, kapriksia, kevätsipuli- ja persil-jasilppua, vasikan carpaccioa (hampurilainen ja ranskalaiset Sitolle). Ei, eivät he sitä tee. Todelli-suudessa he sanovat hänelle eräänä päivänä suorat sanat: ”Sinun pitäisi nyt lähteä. Haluamme olla rauhassa. Olemme lomalla, mikä on ainoa hetki koko vuonna, kun olemme yhdessä kolmistaan.” Ei. Sitä ei myöskään tapahdu. Todellisuudessa eräänä päivänä Xavier yhtäkkiä ilmoittaa, että hän läh-tee ja Mingo ja Rosa iloitsevat. Ja kun hän viimein on mennyt, he tuntevat olonsa yksinäiseksi ja jollain tavalla jopa kaipaavat häntä. Ei. Ei mitään sellaista! Todellisuudessa Xavier kyllästyy siihen, että häntä ei arvosteta ja uhkaa lähteä. Rosa ja Mingo eivät uhkauksesta hetkahda, Xavier lähtee ja Rosa ja Mingo ovat ikionnellisia. Ei. Todellisuudessa vaikka aluksi heistä vaikuttaisi mahdottomal-ta sietää häntä, he eivät uskalla sanoa hänelle mitään. Vähitellen lomapäivät hupenevat ja yhtäkkiä

onkin elokuun 28. päivä. He pistävät talon säppiin ja palaavat Barcelonaan kaikki neljä. Seuraavien kuukausien aikana Mingo ja Xavierin välinen suhde töissä on kylmä. Mingo tekee kaikkensa pitääkseen etäisyyden. Välillä Xavier kysyy häneltä: ”Menettekö mökille?” ja Mingo vastaa että ei, talvella he eivät käy siellä. Se ei kylläkään pidä aivan paikkaansa, sillä pääsiäisenä he kyllä menevät, melkein salassa takapeilistä kurkkien, seuraako Xavier autolla perässä. Perillä he pitävät sälekaihtimet kiinni, jotta vaikuttaisi siltä kuin he eivät olisi paikalla – jos vaikka Xavierille tulisi mieleen pistäytyä. Mutta Xavier ei tule. Huhtikuun lopulla Xavier kysyy: ”Ettekö oikeasti käy siellä koskaan, edes katsomassa miten talo voi?” ja Mingo vastaa, että ei, sillä Sito pelaa koulun jalkapallojoukkueessa ja otteluita on lauantaisin, joskus sunnuntaisinkin ja sen vuoksi heidän on oltava viikonloput Barcelonassa. Xavier ei kysele sen enempää touko-, kesä- tai heinäkuussa. Ehkä hän on ymmärtänyt, että on häiriöksi. Viimeisenä työpäivänä, 30. heinäkuuta, ennen lähtöä kaikki työkaverit kertovat lomasuunnitelmistaan ja Xavier kertoo, että hän menee Galiciaan, sillä erällä kaverilla on siellä vanhempiansa kotitalo ja hänet on kutsuttu pistäytymään, jos hän on ohikulkumatalla. Mutta Mingo ja Rosa eivät luota tähän tarinaan ja elokuun ensimmäiset päivät he noudattavat pääsiäisen strategiaa ja elävät sälekaihtimet kiinni. Xavier sanoi menevänsä Galiciaan mutta entä jos hän muuttaa suunnitelmiaan? Tai entä jos hän vain sanoi niin hämätäkseen ja voidakseen yllättää heidät? Sen vuoksi Mingo ja Rosa pitävät ovet ja ikkunat kiinni, kuumuudesta huolimatta. He elelevät niissä huoneissa, joissa ei ole ikkunaa kadulle. Sitolta on kielletty pyöräily ulkona ja kovaan ääneen puhuminen. Ovikellon soidessa Siton on välittömästi vaiettava, kuten tekevät myös Mingo ja Rosa. Mutta viikon kuluessa omassa kodissa piileskeleminen muuttuu sietämättömäksi, joten vähitellen he avaavat verhot. Ensin yhdet ja sitten toiset. He avaavat myös ikkunoita, jotta ilma kiertäisi ja viimein he päästävät myös Siton ajamaan pyörällä. Ja juuri silloin Xavier yhtäkkiä ilmestyy. ”Hyvää päivää. Miten menee?” Ei, ei hän tule. Loma loppuu eikä Xavieria ole näkynyt. Mingo ja Rosaa harmittaa se, että he ovat eläneet koko elokuun ikkunat kiinni ja sälekaihtimet alhaalla ilman että olisi. Ei, sitäkään he eivät todellisuudessa tee. Todellisuudessa he myyvät talon. He olivatkin jo kyllästyneitä. Heillä on ollut paikka jo vuosia vaikka Rosa on oikeasti aina halunnut asunnon meren ääreltä, josta voisi katsella purjelautailijoita keittiön ikkunasta. Hän ei olisi koskaan ostanut tuota taloa tuosta kyläpahasta keskellä ei-mitään. Itse asiassa päätös ei johdu Xavierin viime elokuisesta käytöksestä. Xavier (ja pelko siitä, että hän ilmestyy jälleen) on yksinkertaisesti vain jouduttanut sitä minkä he olisivat päättäneet tehdä ehkä viisi vuotta myöhemmin: laittaa loma-asunto myyntiin. Niinpä he laittavat myynti-ilmoituksen lehteen. Kuluu yksi, kaksi, kolme päivää eikä kukaan soita. Mutta viimein joku kiinnostunut soittaa: kukas muukaan kuin Xavier! Xavier ostaa asunnon ja seuraavana kesänä kun hän on lähdössä lomalle hän sanoo, että jos he ovat seudulla, tulisivat pistäytymään. Ja he pistäytyvät, muka sattumalta eikä ole mitään millä. Ei. Ei se noin mene. He laittavat ilmoituksen, mutta se ei ole Xavier joka ottaa yhteyttä vaan muuan toinen henkilö, hyvin sivistynyt mutta pihi. Heillä menee tuntikausia hinnasta vääntämiseen, kunnes Mingo ja Rosa myyvät asunnon tuntien, että he ovat tehneet huonot kaupat ja. Ei. Ei mitään tuollaista. He eivät edes laita myynti-ilmoitusta. Todellisuudessa sillä samalla viikolla kun Xavier on saapunut, hän vihdoinkin huomaa olevansa ei-toivottu vieras, hyppää autoonsa, käynnistää sen ja ajaa sille kadulle, jonka varrella on matalia taloja joiden ympärillä on puutarha ja joka johtaa tielle, jonka päässä on moottoritie. Hän jättää taakseen kadun, jonka varrella on matalia taloja, näkee kahvilan kadunkulmassa, jossa lapsi nuolee rivosti tikkujäätelöä ja sitten hän suuntaa kohti moottoritietä. Matkalla on tasoristeys mutta ennen sitä Xavier on yhtäkkiä vastakkain miehen kanssa, joka ylittää katua hevosen selässä. Xavier jarruttaa äkisti, moottoripyöräilijä, joka on hänen takanaan törmää autoon niin rajusti, että hän lentää pyörän selästä ja matkkahtaa hevosen viereen sellaisen räminän ja tomupilven saattelemana, että hevonen pillastuu ja ratsastaja ampuisee kohti piikkilanka-aitaa. Sitten hevonen karkaa. Tämän kaiken todistaa vanhus, joka on lähtenyt ulkoiluttamaan terrieriään ja joka valmistautuu auttamaan kaatunutta ratsastajaa. Jotta hän voisi auttaa rauhassa, vanhus sitoo terrierin lähimpänä olevaan asiaan: tasoristeyksen puomiin. Vähän ajan kuluttua tulee juna, risteuksen liikennevalot vaihtuvat punaisesta vihreään, puomi nousee ja sen mukana puomiin sidottu terrieri, joka alkaa hätäntyä huomates-

saan, että maa katoaa jalkojen alta. Kun vanhus näkee, että hänen rakas terrierinsä kuristuu, hän hylkää kaatuneen ratsastajan, juoksee pelastamaan koiran ja aukaisee solmun. Vapaana ja hätäänntyneenä koira hyökkää ensimmäisen ihmisen kimppuun, jonka näkee eli motoristin, joka makaa edelleen maassa. Koira upottaa hampaansa motoristin käsivarteeseen. Tämän nähdessään vanhus tarttuu koiran talutushihnaan, motoristi katsoo puremaa ja pyytää vanhusta ja koira tulemaan hänen kanssaan jonnekin, missä voidaan varmistaa, ettei eläimellä ole vesikauhua. Vanhus vakuuttaa, että koira on rokotettu, mutta motoristi ei luota tähän tietoon. Niinpä Xavier tarjoutuu viemään heidät sairaalaan ja näin Xavier, motoristi, vanhus, koira ja ratsastaja, jolla vaikuttaa olevan jalka poikki, nousevat autoon – toiset enemmän ja toiset vähemmän mielellään. Voisi olla, että matkalla sairaalaan he joutuisivat onnettomuuteen ja kuolisivat kaikki, tai ainakin useat kuolisivat ja loput loukkaantuisivat vakavasti. Mutta ei ole mitään onnettomuutta ja, kun he saapuvat ensiavun odotussaliin, Xavier näkee Rosan ja Mingo, jotka ovat siellä koska Sito on joutunut pyöräonnettomuuteen. Ei. Se ei ole myöskään se, mitä tapahtuu. Ensimmäisenä iltana, sen jälkeen kun on tiskattu ja juotu kahvit, juuri kun Rosa epäröi, pitäisikö hänen alkaa laittaa ruokaa ja kutsua myös Xavier syömään, Sito pyöräilee sisäpihaa päästä päähän. Häneltä on kielletty kadulle meneminen, koska siellä on autoja. Jokaisessa käänöksessä Sito kallistaa pyörää yhä enemmän ja yhden mutkan hän vetää niin vauhdilla, että syöksyy kohti kukkalaatikon reunaa ja murtaa kallonsa. Rosa ja Mingo vievät hänet sairaalaan, joka on 20 kilometrin päässä ja Xavier jää talolle. Ja kun he palaavat sairaalasta, Xavier on siellä edelleen, odottamassa silmät täynnä huolta ja myös hän purskahtaa itkuun kuullessaan, että Sito on kuollut ja että. Liian traagistako? Selvä juttu. Ei hätää. Ei tapahdu mitään tuollaista. Toisin sanoen se kyllä pitää paikkansa, että Sito joutuu onnettomuuteen mutta ei kuole. Hän loukkaantuu ja saa kasvoihinsa 28 tikkiä. Hän toipuu vähitellen ja sen sijaan että Xavierin läsnäolo kiusaisi, vieraasta onkin apua niiden kahden viikon aikana, kun lapsi on sairaalassa. Hänestä on apua erityisesti Rosalle, joka löytää pakopaikan, jossa hoitaa onnettomuuden uudelleen aukaisemia haavoja. ”Mingolla ja minulla ei ole mennyt pitkään aikaan hyvin”, Rosa tunnustaa Xavierille eräänä iltapäivänä, vähän ennen kuin Mingo palaa korjaamasta autoa jolla hänen on tarkoitus kulkea sairaalaan ja löytää heidät toistensa käsivarsilta, kietoutuneena suurieleiseen kielten ja syljen värittämään suudelman. Tai ehkä ei. Ei mitään tuollaista. Mingo ja Rosa tiskaavat astioita. Astiat kolisevat tiskialtaassa. Tiskipöydällä on vain yksi allas, koska kyseessä on mökki jonka he ostivat vuosi sitten ja se odottaa vielä remonttia. Tyhjät astiat ovat suuressa sinisessä muovivadissa, joka on täynnä saippuaa. Mingo tiskaa astiat Scotch Brite -sienellä, minkä jälkeen hän siirtää ne altaaseen, joka tehty vihreistä ja keltaisista kaakeleista. Samalla kun Rosa huuhtelee astioita, hän sanoo: ”Kukaan ei koskaan käy meillä kylässä.”