

TAMPEREEN YLIOPISTO

Tomi Moisio

FIKTIIVINEN ELÄMÄ

Elämän kerronnallistaminen ja dialoginen suhde itseen Charles Jacksonin romaanissa

The Lost Weekend

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2010

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

MOISIO, Tomi: FIKTIIVINEN ELÄMÄ

Elämän kerronnallistaminen ja dialoginen suhde itseen Charles Jacksonin
romaanissa *The Lost Weekend*

Pro gradu -tutkielma, 91 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2010

Tutkielmassa tarkastellaan Charles Jacksonin romaania *The Lost Weekend* (1944). Huomio kiinnittyy siihen, minkälainen kuva romaanin päähenkilöstä muodostuu. Tarkastelun kohteeksi joutuvat kertoja, implisiittinen tekijä ja todellinen tekijä – lukijaa unohtamatta. Romaanin kerronnallisten ratkaisujen esittelyssä hyödynnetään niin klassista kuin kognitiivistakin narratologiaa.

Keskeisellä sijalla on myös dialogisuuden tutkiminen. Kiinnostavin kysymys dialogisuuden yhteydessä on dialoginen suhde itseen. Dialogisuuteen ilmiönä johdattelevat Mihail Bahtinin ja Valentin Vološinovin teoriat sekä Bahtinin tekstien pohjalta kehitellyt uudemmat näkemykset.

Tutkielmassa harjoitetaan vertailevaa kirjallisuudentutkimusta. Jacksonin romaanin päähenkilö edustaa kirjallista arkkityyppiä, jonka tarkastelu on työssä keskeisellä sijalla. Elämäänsä kerronnallistava neuroottinen ja hysteerinen haaveilija on esiintynyt länsimaisen kirjallisuuden tyyppigalleriassa jo vuosisatojen ajan. Jacksonin romaanin päähenkilö Don Birnam edustaa tätä ihmistyyppiä. Tutkielmassa verrataan Don Birnamia varhaisempiin kaunokirjallisiin esimerkkeihin. Tärkeimmät vertailuun valituista teksteistä ovat William Shakespearen *Hamlet, Prince of Denmark* (1600, *Hamlet, Tanskan prinsssi*), Miguel de Cervantes Saavedran *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605–1615, *Mielevä hidalgo Don Quijote manchalainen*), Fjodor Dostojevskin novelli ”Скверный анекдот” (1862, ”Ilkeä tapaus”) ja romaani *Записки из подполья* (1864, *Kellariloukko*), James Joycen novelli ”Counterparts” (1905, ”Vastineet”) sekä Thomas Mannin *Der Tod in Venedig* (1912, *Kuolema Venetsiassa*).

Avainsanoja: dialogisuus, elämän kerronnallistaminen, epäluotettavuus kertomuksessa, fiktiivinen mieli, Jackson, narratologia, päihteet kirjallisuudessa.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 Kohdeteksti	3
1.2 Tutkimuskysymykset ja -metodit.....	5
2. DIALOGISUUS ILMIÖNÄ	6
2.1 Olemassaolon dialoginen luonne	6
2.2 Kielen dialogisuus.....	9
2.3 Polyfonia	11
3. KERRONTA JA KERRONNALLISUUS.....	14
3.1 Kertoja kolmannen persoonan kerronnassa	14
3.2 Implisiittinen tekijä	19
3.3 Epäluotettavuus kerronnassa.....	22
3.4 Elämän kerronnallistaminen	27
4. DON BIRNAM JA EDELTÄJÄT	31
4.1 <i>Hamlet</i>	31
4.2 <i>Don Quijote</i>	35
4.3 Dostojevskin kaksi haihattelijaa.....	40
4.3.1 “Скверный анекдот”	40
4.3.2 <i>Записки из подполья</i>	47
4.4 ”Counterparts”	55
4.5 <i>Der Tod in Venedig</i>	56
5. <i>THE LOST WEEKEND</i> : KAKSI TULKINTAA	65
5.1 Don Birnam arkkityyppisenä antisankarina.....	65
5.2 Don Birnam Charles Jacksonin alter egona	80
6. LOPUKSI.....	84
LÄHTEET.....	86

1. JOHDANTO

Tässä tutkielmassa tarkoitukseni on tarkastella Charles Jacksonin romaania *The Lost Weekend* (1944) ja erityisesti sen päähenkilön, kertojan ja tekijän suhteita. Pohdin, minkälainen kuva romaanin päähenkilöstä muodostuu elämää kerronnallistavana ja dialogisen suhteen itseensä omaavana henkilöihahmona. Suurin huomio kiinnittyy teoksen kerronnallisiin ratkaisuihin, joten näkökulmani ovat pääosin narratologiassa. Vaikka *The Lost Weekend* onkin tutkielmani pääasiallinen kohdeteksti, teen myös jonkin verran vertailua länsimaisen kirjallisuuden klassikkoteoksiin tutkiessani Jacksonin romaanin kerronnan tasolla ilmeneviä yhtäläisyyksiä muihin teoksiin ja pohtiessani näiden yhteyksien motivoitumista. Aluksi selvitän keskeisimmät lähtökohtani, joiden jälkeen esittelen tarkemmin kohdetekstini sekä tutkimuskysymykseni.

Viimeaikaisessa(kin) kirjallisuudentutkimuksessa on tarkasteltu kaunokirjallisuudessa esiintyvien fiktiivisten mielten suhdetta todellisiin mieliin (mm. Fludernik 1996, Palmer 2004, Mäkelä 2006). Klassisen narratologian mukaan tarkan äänien ja näkökulmien erittelyn avulla on saatavissa ”luotettavaa” tietoa fiktiivisestä maailmasta. Viimeaikaiset kognitiiviset lähestymistavat taas katsovat fiktiivisten ja todellisten mielten pohjautuvan samoihin kognitiivisiin malleihin. Muiden ohella Maria Mäkelä huomauttaa aiheellisesti, että tällainen fiktiivisten ja todellisten mentaalisten maailmojen rinnastaminen on problemaattista. Koska mielen mimeettisyys on illuusio, on fiktiivisten mielten kerronnallistaminen eriytettävissä kirjalliseksi konventioksi. (Mäkelä 2006, 231–232.)

Todellisten ja fiktiivisten mielten rinnastaminen on yhteydessä myös kerronnallistamisen tarpeeseen. Elämästä sinänsä puuttuu kerronnallisuus (ks. esim. Tammi 2006). Kuitenkin, ennen kuin voidaan puhua kerronnallisuuden puutteesta, täytyy tieteenkin määritellä kertomus. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (jota Tammikin artikkelissaan siteeraa) määrittelee kertomuksen seuraavasti: ”Kertomukset kuvaavat, mitä tietyille ihmisille on tapahtunut tietyissä olosuhteissa tietyin seurauksin. Ne voidaan mieltää inhimilliseksi strategiaksi, jonka avulla aikaa, prosessia ja muutosta pystyy hallitsemaan [...]” (Herman & Jahn & Ryan 2005, ix.)¹. Ihminen ei kuitenkaan pysty hallitsemaan ”aikaa, prosessia ja muutosta”, eikä elämää pysty supistamaan kertomukseksi. Elämään ei pysty liittämään sitä kerronnallisuutta, mikä siitä puuttuu – paitsi keinotekoisesti. Tästä huolimatta (tai juuri siitä johtuen) ihminen pyrkii luomaan eheitä kertomuksia, jotka usein ovat enemmän tai vähemmän keinotekoisia, tai toista sanaa käyttäakseni, fiktiivisiä. Vaikka asia ei olekaan näin yksinkertainen, voivat edellä mainitut ilmiöt helposti näyttäytyä kaoottisena

¹ Suomenokset ovat omiani, ellei toisin ole mainittu.

kokonaisuutena, johon yksilö yrittää saada edes jotain johdonmukaisuutta turvautumalla koherentiksi kokemaansa muotoon – kertomukseen.

Arkisten tapahtumien, ylipäänsä todellisuuden, konstruointi kertovaan muotoon on inhimillinen ilmiö. Tällainen toiminta on kuitenkin hyvin vahvasti kulttuurisesti ja kirjallisesti väritynyttä, sekä ääritapauksissa ongelmallista. Länsimaisen kirjallisuuden kaanon on täynnä tiettyä ihmistyyppiä edustavia henkilöitä, jotka ovat vieneet elämän kerronnallistamisen äärimilleen. Hamletista *Kellariloukon* minäkertojaan on muodostunut kirjallinen konventio neuroottisesta ja introspektiivisestä, maanisesta ja hysteerisestä haaveilijasta, jolla on vahva tarve luoda elämästään kertomus ja tukeutua kirjallisiin konventioihin ja kliseisiin. Nämä henkilöt pyrkivät ymmärtämään arkipäivää ja ylipäänsä elämää selittämällä itselleen sen merkityksellisyyttä muun muassa kirjallisiin esimerkkeihin tukeutuen. Elämä ja arkiset asiat näyttävät näille hahmoille jonain mystisenä ja selittämättömänä, jopa pelottavana. Ainoa selviytymisstrategia vaikuttaisi olevan juuri elämän kerronnallistaminen.

Kun hyväksytään se, että kertomus itsessään on inhimillinen strategia, on myös tiedostettava sen sosiaalinen luonne. Kertomus luodaan ja sitä kerrotaan aina jollekin *toiselle*, oli tuo toinen sitten joku muu ihminen, joukko ihmisiä, tai kertojan tulevaisuuden (muuttunut) minä. Kuten Mihail Bahtinkin on kirjoittanut, kielellinen diskurssi on joka suhteessa sosiaalinen ilmiö (Bahtin 1987, 259). Toisin sanoen myös kieli on sosiaalinen ilmiö.

Kielen sosiaalisuudesta pääsemme sen dialogisuuteen, joka on eräs tämän tutkielman keskeisistä kysymyksistä. Valentin Vološinovin mukaan kielellinen vuorovaikutus on kielen perusta, ja dialogisuus syntyy puhunnan sosiaalisuudesta. Sana² on kaksipuolinen akti, puhujan ja kuulijan välisen suhteen tuote. (Vološinov 1929/1990, 106–107 & 116.)³ Lisäksi kaikki ymmärtäminen on dialogista (emt., 125). Tarkentaen Vološinov tarkoittaa kaksipuolisuudella sitä, että sanaa ”määrää yhtä paljon se *kenelle* se on kuin se *kenen* se on” (emt., 106; kursivointi alkup.). Oikeastaan nämä elementit ovat sanassa aina läsnä implisiittisesti, joten *kaksipuolisuudesta* puhuminen saattaa johtaa harhauttaviin mielle yhtymiin kahdesta *eri* puolesta, *kääntöpuolesta* tai muusta sellaisesta. Olisikin ehkä parempi unohtaa käsite ”kaksipuolinen akti” ja puhua jatkossa sanasta nimenomaan ”puhujan ja kuulijan välisen suhteen tuotteena”.

² Teoksen suomentaja Tapani Laine puhuu ”sanasta”, mutta Vološinovin (ja Bahtinin) kohdalla venäjän kielen sana ”слово” olisi parempi kääntää diskurssiksi tai ilmaukseksi, sillä sen merkitys tässä kontekstissa on laajempi.

³ Bahtinin mahdollista osuutta Vološinovin kirjoituksiin on spekuloitu, mutta aion viitata kumpaankin erikseen. Näkisin kuitenkin, että heidän teksteissään on tiettyjä yhtäläisyyksiä enkä ymmärrä, miksi jotkut tutkijat (kuten Charles Lock) esittävät, ettei Bahtin olisi voinut kirjoittaa *Kielen dialogisuutta* (ks. esim. Lock 2001, 79).

Mikä suhde dialogisuudella sitten on elämän kerronnallistamiseen? Tässä yhteydessä on keskeistä nimenomaan dialoginen suhde itseen. Asioiden pohtiminen, dialogi itsensä kanssa, on oleellinen osa minuuden rakentamista ja identiteetin hahmottamista. Liian pitkälle vietyinä se alkaa kuitenkin saada hysteerisen mahtipontisia tai vastaavasti masentavia piirteitä. Toisinaan se on johtanut fiktiivisen henkilön hulluuden partaalle. Tällaisissa tapauksissa dialoginen suhde itseen on johtanut kertakaikkisen epäluotettavan kertomuksen syntyyn. Dialogisuus ja sosiaalisuus ovat tällöin kääntyneet sisäänpäin ja toimivat itsepetoksen polttoaineena. Tästä on seurauksena kirjallisiin konventioihin ja elämän kerronnallistamiseen taipuvainen ihmistyyppi, josta oli aiemmin puhuttu. Tämänkaltaisen haaveilija on myös tämän tutkielman kohteena.

1.1 Kohdeteksti

Kohdetekstini on siis Charles Jacksonin romaani *The Lost Weekend*. Kyseinen teksti valikoitui tutkimuskohteekseni nimenomaan päähenkilönsä perusteella. Romaanin päähenkilö edustaa tuota maanista tai hysteeristä ihmistyyppiä, jota olen kuvaillut aiemmin. Tämä tekee hänestä antoisan tutkimuskohteen nimenomaan niiden kysymysten (elämän kerronnallistamisen ja dialogisen suhteen itseen) kohdalla, joita aion tarkastella.

Charles Jackson (1903–68) on etenkin Suomessa melko tuntematon kirjailija. *The Lost Weekend*⁴ vuodelta 1944 on hänen ensimmäinen romaaninsa sekä läpimurtoteoksensa. Vaikka teos oli aikanaan hyvin suosittu, lienee se suurelle yleisölle tutumpi Billy Wilderin elokuvasovituksena. Teen joitain huomioita myös Wilderin elokuvasta, mutta tarkoitukseni ei ole laajemmin vertailla kirja- ja elokuvasovituksen yhtäläisyyksiä ja eroja. Jackson julkaisi viisi muutakin teosta, joiden taso ja menestys ei kuitenkaan ollut samaa luokkaa.

Jacksonin tuotantoa ei ole juuri tutkittu. Timo Hännikäinen on tarkastellut *Tuhlattuja päiviä* esseekokoelmassaan *Taantumuksellisen uskontunnustus* (2007) ja hänen esseeseensä viittaa analyysiluvussa. Varsinaista akateemista tutkimusta ei Jacksonista ole käsittäkseni ainakaan Suomessa tehty. Ainoa teos, joka tietääkseni on julkaistu Jacksonin tuotannosta, on yhdysvaltalaisen Mark Connellyn *Deadly Closets. The Fiction of Charles Jackson* (2001). Connelly tarkastelee Jacksonin proosaa biografisista lähtökohdista ja pohtii homoseksuaalisuuden ilmentymiä tämän teoksissa. Viittaa Connellyn kirjaan joiltain osin analyysiluvussa. Se, ettei *The Lost*

⁴ Suomennettu 1989 nimellä *Tuhlattuja päiviä* (jatkoissa TP).

Weekend -romaanin ole juuri tutkittu (ainakaan Suomessa), vaikutti myös suuresti sen päätyttyä varsinaiseksi kohdetekstiksi.

Romaanin *The Lost Weekend* (jatkossa *LW*) päähenkilö Don Birnam on alkoholisti, joka karkottaa eksistentiaalista angstia ja arkipäivän huolia tarttumalla pulloon. Hän vaikuttaa laajan yleissivistyksen ja kulttuurisen kompetenssin omaavalta henkilöltä, joka ei kuitenkaan tunnu saavan asioitaan ja elämäänsä järjestykseen. Hän ei käy töissä ja asuu veljensä luona, sillä alkoholismistaan johtuen hän ei saa otetta arkipäivästä. Hänen elämänsä vaikuttaisi olevan jatkuvaa häilymistä juomisen, ajoittaisten katkaisuyritysten ja uudelleen lankeamisten välillä. *LW* on kuvaus Donin pitkästä viikonlopusta, johon tuntuu tiivistyvän hänen elämäntarinansa. Viiden päivän humalat, krapulat ja toheloinnit pitävät sisällään pitkiä pohdintoja ja monologeja, joiden avulla lukijalle valotetaan Donin persoonallisuutta. Hänestä muodostuu juuri tuollainen hysteerinen haaveilija, joka käyttää kirjallisiin konventioihin tukeutumista ja elämän kerronnallistamista selviytymisstrategiana. Vaikka onkin tiedostettava, että päähenkilö on koko romaanin ajan päihtynyt tai krapulassa ja se taas vaikuttaa siihen, mitä strategioita hän käyttää rakentaessaan elämästään kertomusta, päihteille ei kuulu antaa liian suurta sijaa tutkimuksessa. Päähenkilön käyttämät strategiat, vaikka ovatkin päihtymyksestä johtuen korostuneesti läsnä, ovat yleisinhimillisiä ja esiintyvät myös ihmisillä, jotka eivät ole päihteiden vaikutuksen alaisena. Lisäksi on huomattava, että tutkimukseni kannalta oleelliset luonteenpiirteet tuodaan ilmi sellaisina, jotka ovat aina olleet läsnä kyseisessä henkilössä, eivätkä täten johdu pelkästään alkoholin vaikutuksesta.

Vaikka *LW* onkin pääasiallinen kohdetekstini, otan esiin myös muutamia muita tekstejä, jotka miellän *LW*:n subteksteiksi. Esittelemieni pohjatekstien keskeinen piirre on niiden päähenkilön samankaltaisuus Don Birnamin henkilöhaamon kanssa. Pureudun länsimaisen kirjallisuuden klassikoiden avulla tarkemmin siihen ihmistyyppiin, jota olen edellä esitellyt. Väitän, että ainakin seuraavat tekstit tarjoavat hedelmällisiä vertailukohtia tarkasteltaessa suhteessa Jacksonin romaaniin: William Shakespearen *Hamlet* (1600, *Hamlet*), Cervantesin *Don Quijote* (1605–1615, *Don Quijote*), James Joycen ”Counterparts” (1905, ”Vastineet”) sekä Thomas Mannin *Der Tod in Venedig* (1912, *Kuolema Venetsiassa*). Omana tapauksenaan käsittelen kahta Fjodor Dostojevskin kertomusta. Novellissa ”Скверный анекдот” (1862, ”Ilkeä tapaus”) ja romaanissa *Записки из подполья* (1864, *Kellariloukko*), joita analysoin tarkemmin, on samankaltainen päähenkilö kuin *LW*:ssä. Niiden analyysi on keskeisellä sijalla myös siksi, että puhuttaessa dialogisuudesta on Dostojevskia vaikea sivuuttaa. Bahtinin monet keskeisimmät dialogisuuteen liittyvät huomiot on tehty nimenomaan Dostojevskin kirjoituksista.

1.2 Tutkimuskysymykset ja -menetelmät

Miten edellisen pohjalta voisi muotoilla tutkimuskysymykset? Keskeisin kysymys on, mistä elämän kerronnallistamisessa on kyse ja mikä suhde dialogisuudella ilmiönä on kerronnallistamiseen. Tätä kysymystä pohdin nimenomaan edellä esiteltyjen kohdetekstien valossa. Konkreettisten tekstiesimerkkien avulla teen huomioita niistä kerronnallisista ratkaisuista, joiden avulla päähenkilöistä hahmotellaan sellaisia kuin he ovat. Lisäksi kiinnitän tutkielmassani huomiota epäluotettavuuteen ja pohdin, minkälainen rooli sillä on kohdeteksteissä. Kertojan epäluotettavuudesta ei *LW*:n kohdalla varsinaisesti voida puhua, mutta koska päähenkilön diskurssi lähenee kertojan diskurssia varsin paljon, nostan epäluotettavuuden yhdeksi mahdolliseksi lähestymistavaksi. Lähestyn kysymystä kertojan luotettavuudesta implisiittisen tekijän kautta ja kiinnitän huomiota biografisiin seikkoihin ainoastaan toisessa kahdesta tulkinnasta, jotka esitän romaanista.

Tutkimusmetodini on ylipäänsä tekstilähtöinen ja sivuan biografisia seikkoja vain lyhyesti. Keskeisellä sijalla tutkielmassani on kerrotun monologin⁵ analyysi ja tulkinta, joten käytän hyväkseni narratologian tarjoamia mahdollisuuksia. Aloituskappaleen kritiikistä huolimatta hyödynnän myös kognitiivista narratologiaa elämän kerronnallistamisen tarkastelun yhteydessä. Dialogisuuden käsitettä selvennän etupäässä (kieli)filosofisesta näkökulmasta. Suurimmaksi osaksi pohjaan Mihail Bahtinin teorioihin sekä hänen kirjoitustensa pohjalta tuotettuun materiaaliin. Tärkeitä käsitteitä dialogisuuden ohella (ja siihen liittyen) ovat polyfonia, minä/minus, toinen/toiseus, subjekti, identiteetti sekä edellä useaan otteeseen mainitut kerronnallisuus ja kerronnallistaminen.

Etenen tutkielmassani siten, että selvennän ensin dialogisuutta ilmiönä. Tämän jälkeen siirryn narratologisen käsitteistön esittelyn kautta elämän kerronnallistamisen problematiikkaan ja kerronnan epäluotettavuuteen. Lopuksi paneudun tutkimuskysymyksiini kohdetekstien vertailevan lähiluvun avulla. Vaikka varsinainen tekstianalyyttinen sijoittuukin tutkielman loppupuolelle, kuljetan tekstiesimerkkejä mukana läpi koko tutkielman havainnollistamassa esittelemääni teoriaa.

⁵ Käytän tutkielmassani Dorrit Cohnin (1978/1983) käsitteistöä, jota selvennän luvussa 3.1.

2. DIALOGISUUS ILMIÖNÄ

Ratkaisuni jakaa dialogisuuden tarkastelu kolmeen alalukuun saattaa herättää (aiheellisiakin) kysymyksiä. Etenkin ”olemassaolon dialogisen luonteen” ja ”kielen dialogisuuden” tarkastelu omilla alaluvuissaan saattaa olla ongelmallista, sillä kyseiset ilmiöt sivuavat toisiaan paikoin melko läheisestikin. Näin ollen mitään selvää rajaa olemassaolon ja kielen dialogisuuden tarkastelulle ei voi vetää. Tässä yhteydessä päädyin kuitenkin tällaiseen ratkaisuun lähinnä sen vuoksi, että esittelyni dialogisuudesta ilmiönä on melko pintapuolinen ja vain tämän tutkielman tarkoituksperiin tarkoitettu. Polyfonia taas on käsite, joka liittyy dialogisuuteen yleisesti, mutta on samalla riittävän spesifi (ja toisaalta monitulkintainen) ansaitakseen oman lukunsa.

2.1 Olemassaolon dialoginen luonne

Bahtinille eksistenssi tarkoitti ”olemisen ainutlaatuista ja yhdistynyttä tapahtumaa”, ja oleminen oli Bahtinille tapahtuma, joka on jaettu (”co-being”/”событие”). On tärkeää tiedostaa, että Bahtinille minuus on aina dialogista: minuus on suhde.⁶ Minä on olemassa ainoastaan suhteessa toiseen. Se on kognitiivinen välttämättömyys, ei mystifioitu etuoikeus, kuten romantiikan ajan filosofioissa, jolloin subjektilla ja subjektiviteetilla oli kyseenalaistamaton asema. Minä ja toinen ovat jatkuvassa suhteessa ja näiden dialogia leimaa samanaikaisuus. (Holquist 1990/2001, 19–25.) Yksilön puheeseen ja ajatteluun sisältyy aina mielikuva jostain toisesta. Monologiinkin sisältyy ainakin implisiittinen dialogisuus. Dialogisuudessa tietoisuus on toiseutta (emt., 18). Yksilö näkee itsensä, kuten kuvittelee toisten hänet näkevän (emt., 28). Kohdetekstieni kohdalla tämä tarjoaa mahdollisuuden erilaisten vääristymien tarkasteluun. Niin Jacksonin romaanissa kuin osassa muitakin kohdetekstejäni päähenkilöt kuvittelevat näyttäytyvänsä edullisessa valossa, mutta usein nämä kuvitelmat ironisoidaan kertojan (tai implisiittisen tekijän) taholta. *LW*:n alkupuolella päähenkilö esimerkiksi toteaa ”*One thing they could never say about him: he was never not neat. He never let himself go to that extent.*” (*LW*, 60; kursivointi alkup.). Kursiivi antaa ymmärtää, että kyseessä on kerrottu monologi. Myöhemmin Don kuitenkin kaatuu portaissa ja joutuu selviytymisasemalle. Sieltä poistuessaan hän herättää huomiota mustalla silmällään ja ajamattomalla parrallaan.

⁶ Gary Saul Morson tiivistää Bahtinin ja Lev Vygotskin ajatuksia minuudesta siten, että minuus rakentuu niiden äänien sisäistämisestä, joita henkilö on kuullut. Jokainen näistä äänistä taas on kyllästetty sosiaalisilla ja ideologisilla arvoilla. (Morson 1986b, 85.)

”Minä” on sana, joka itsessään ei merkitse mitään näkyvää, kuten esimerkiksi sana ”puu”. Minän näkymättömyys on yleinen merkki poissaolosta, joka voidaan täyttää millä tahansa lausumalla. Käsitteessä ”minä” kielen olemassa oleva, toistettavissa oleva systeemi kohtaa yksilöllisen, toistamattomissa olevan olemassaolon yksilönä tietyssä sosiaalis-historiallisessa tilanteessa. Minuus ei ole kuitenkaan annettua. Jokaisella on ainutlaatuinen paikka olemassaolossa, mutta se ei ole etuoikeus (tai kuten Bahtin muotoilee: alibi olemassaololle). Ainutlaatuisuus, joka yksilön paikalla eksistenssissä on, on vastuullisuutta. Yksilö on aina vastuussa siitä reaktiosta, joka aiheutuu hänen ainutlaatuisesta asemastaan eksistenssissä. Jotta henkilö tai objekti tulisi ymmärretyksi kokonaisuutena, jonakin valmiina, tämän täytyy tulla muokatuksi toisen spatiaalis-temporaalisista kategorioista käsin. Tämä on mahdollista ainoastaan, kun henkilö tai objekti havainnoidaan ulkopuolisuuden näkökulmasta. (Emt., 28–32.) Daphna Erdinast-Vulcan (2008, 3) muodostaa Bahtinin teorioiden pohjalta lopputuloksen, jossa tekijä ikään kuin ”täydentää” sankarinsa, näkee tämän ”kokonaisena”. Tekijä on se ulkopuolinen toimija, toinen, joka hyödyntää omaamaansa ”tiedon ylijäämää” henkilöön nähden täydentäen tämän. Ilmiselvistä ontologisista eroavaisuuksista huolimatta todellisten ihmisten ja fiktiivisten henkilöahmojen välillä on se yhteys, että objekti täytyy aina havainnoida ulkopuolisuuden näkökulmasta, jotta sen voisi mieltää kokonaisuudeksi. Myös ihmissubjektin näkemys itsestään on välitettävissä vain ulkoisen tarkastelun kautta: ”toinen” on tässä mielessä ”tekijään” verrattava käsite. ”Sisäistetty Toinen ’luo’ meidät samaan tapaan kuin fiktiivisten kertomusten kirjoittaja luo sankarinsa.” (Emt., 4.)

Ulkopuolisella tekijällä on yhteys myös elämän kerronnallistamiseen, mihin päästään seuraavassa luvussa. Siihen liittyy Bahtinin ”esteettisyyden houkutus”, jonka Erdinast-Vulcan ottaa esiin. Myös esteettisen koherenssin saavuttaminen edellyttää tuon toisen konstruointia. (Emt., 10.)

Dialogi on Bahtinin metafora sille kahden elementin väliselle yhteydelle, joista rakentuu suhde minän ja toisen välille, erojen samanaikainen yhtenäisyys lausumassa. Dialogisuudessa saavutetaan merkityksiä nimenomaan eroavaisuuksien kautta (kuten kielissä yleensäkin, vrt. de Saussure). Merkitsijä/merkitty, teksti/konteksti ja niin edelleen ovat suhteita, joiden toimintaperiaatteita dialogi auttaa ymmärtämään. (Holquist 1990/2001, 36.) Itsensä tiedostaminen tapahtuu oman ja jonkun toisen tietoisuuden rajalla, kuten Erdinast-Vulcan Bahtinia siteeraten muistuttaa: intersubjektiivisuus edeltää subjektiivisuutta. Ihminen saa nimensä toisilta ja se on olemassa toisia varten. (Erdinast-Vulcan 2008, 8–9.)

Eräs dialogisuuteen liittyvä piirre, joka on keskeinen analyysini kannalta, on ”super-addressee”, jonka suomentaisin kömpelösti ”ylipuhuteltavaksi”. Holquist esittää, että dialogiin sisältyy aina

vakaumus vaihdetun informaation merkityksellisyydestä. Ilmauksiin sisältyy aina toivo jostakin ylemmästä entiteetistä, joka ”nykyhetken tyrannian tuolla puolen” ymmärtäisi lausujan perimmäiset tarkoitusperät. Tämä ylipuhuteltava, ”merkityksellinen toinen”, on Holquistin mukaan konstruoitu eri tavoin eri aikoina ja eri ihmisten toimesta. Tämän tutkimuksen kannalta kiinnostavimmat Holquistin esille ottamat potentiaaliset ylipuhuteltavat ovat Jumala ja tulevaisuuden lukija. Ylipuhuteltavaa kipeimmin kaipaaviksi hahmoiksi Holquist taas määrittelee ”elinaikanaan väärinymmärretyt runoilijat, tuhoontuomittujen poliittisten aatteiden marttyyrit” sekä ”tavanomaiset ihmiset, jotka elävät elämäänsä hiljaisessa epätoivossa”. (Holquist 1990/2001, 38.)

Daphna Erdinast-Vulcan muotoilee tällaisen metafyyssisen auktoriteetin olemassaolon hieman toisin sanoin. Hän korostaa, kuinka elämän kerronnallistaminen ei ole ainoastaan spatiaalis-temporaalinen ”aitaus”. Se on pikemminkin yksilön elämän ”arvotettu täydellistäminen ja auktorisoitu oikeutus”. Holquist esitti Jumalaa yhdeksi mahdolliseksi ylipuhuteltavaksi. Erdinast-Vulcan näkee Jumalan ”äärimmäisenä toisena/tekijänä” metafyyssisessä kehyksessä, johon sisältyy tarve subjektin piirteet ratifioivalle toiselle. Tämän metafyyssisen analogian mukaan inhimillisen tekijyyden tai kerronnallistamisen tarpeen voi nähdä ”transsendentaalin auktoriteetin antamana valtuutena”. (Erdinast-Vulcan 2008, 8–9.) Yksinkertaisemmin sanottuna niin Holquist kuin Erdinast-Vulcankin ovat Bahtinin teorioiden pohjalta vetäneet johtopäätöksen siitä, että kaikkiin näennäisen osoitteettomiinkin vaikerruksiin liittyy jokin korkeampi puhuteltava taho ja että kerronnallistamisen tarve liittyy merkityksellisyyden kaipuuseen: elämälle on saatava oikeutus joltain korkeammalta taholta.

Ajatus ylipuhuteltavasta jonain korkeamman tahon mystisenä entiteettinä kuulostaa lohduttavalta. Arjesta vieraantuneen haaveilijan voisi kuvitella turvautuvan tämänkaltaiseen mekanismiin osana itsepetoksen sävyttämää merkityksettömäksi koetun elämän merkityksellistämistä. Kohdetekstistäni löytyy viittauksia siihen, että jotain tämänkaltaista toivoa päähenkilö elättelee toivoessaan ymmärtäjää oletetulle lahjakkuudelleen ja/tai nerokkuudelleen.

The idol of the boy had been Poe and Keats, Byron, Dowson, Chatterton – all the gifted miserable and reckless men who had burned themselves out in tragic brilliance early and with finality. Not for him the normal happy genius living to a ripe old age (genius indeed! How could a genius be happy, normal – above all, long-lived?), acclaimed by all (or acclaimed in his lifetime?), enjoying honour, love, obedience, troops of friends (“I must not look to have”). (LW, 15–16.)

Esimerkissä tulee kenties selvimmin esiin kaikkialla kirjassa esiintyvä pohjavire väärinymmärretystä nerosta, kun Don esittää, ettei nero voisi tulla ymmärretyksi elinaikanaan

(kuten Holquistin mainitsema elinaikanaan väärinymmärretty runoilija). Suluissa esitetyt kommentit voi lukea myös (itse)ironiana, mutta ironiaa tai ei, viittaus väärinymmärrettyyn neroon on paljastava ja aktivoi merkityksiä muualla teoksessa. Vaikka tuota väärinymmärretyn nerouden ymmärtäjää (ylipuhuteltavaa) ei ole täsmällisesti määritelty (jumalaksi, tulevaisuuden lukijaksi tms.), on sellaisen läsnäolo konstruoitavissa. Tämä tulee esiin viitteinä siellä täällä teoksessa ja lähinnä tuon ”toivon” voisi katsoa kohdistuvan tulevaisuuden lukijoihin. Myös joissain muissa kohdeteksteissäni ylipuhuteltavan rooli on hyvin oleellinen. Niitä tarkastelen kuitenkin omassa luvussaan. Erdinast-Vulcanin muotoilussa tuli kiinnostavalla tavalla esiin tuon metafysisen auktoriteetin yhteys elämän kerronnallistamiseen, mutta siihen syvennyn vasta tuonnempana.

2.2 Kielen dialogisuus

Mainitsin tutkielmani johdannossa Vološinovin ajatuksista kielellisestä vuorovaikutuksesta kielen perustana sekä sanan kaksipuolisuudesta (Vološinov 1929/1990, 106–107 & 116). Myös Bahtin on kiinnittänyt huomiota kielen ja diskurssin kaksijakoisuuteen. Yksilön tietoisuudessa kieli sijaitsee minän ja toisen rajalla ja kielessä sana onkin puoliksi jonkun toisen (Bahtin 1987, 293). Myös kaikki diskurssi on kaksiaänistä; sitä muotoilevat yleisön potentiaaliset reaktiot ja odotukset (Morson 1986a, 3). Gary Saul Morson tähdentää, kuinka Bahtin ei koe diskurssia yksittäisen kirjoittajan tai puhujan ”koodin ilmentämiseksi”, vaan ”monimutkaisten sosiaalisten tilanteiden tuotteeksi”. Näissä tilanteissa ”todelliset tai potentiaaliset yleisöt, aiemmat ja mahdolliset myöhemmät ilmaukset, puheen ja kirjoituksen tavat ja ’genret’ sekä monenlaiset muut mutkikkaat sosiaaliset tekijät muokkaavat ilmausta ulkoapäin”. (Morson 1986b, 83.) *LW*:n päähenkilölle potentiaaliset yleisöt tuntuvat olevan äärimmäisen tärkeitä, sillä usein hän näyttää itsekseen tai haaveilee luennoivansa (kuvitteellisille) opiskelijoille (”He nodded. The class looked and listened in complete attention, and one or two made notes.” *LW*, 149).

Bahtinille ilmaus on dialoginen nimenomaan siinä määrin, missä suhteessa siinä kohtaavat yksittäisen puhujan tarve kommunikoida tietty merkitys ja kielen systeemien yleiset vaatimukset (Holquist 1990/2001, 60). Huomiot sanan kaksijakoisuudesta ja dialogisuudesta ovat tärkeitä koskien ensinnäkin polyfoniaa (josta lähemmin seuraavassa alaluvussa) ja toiseksi kerrottua monologia keinona välittää merkityksiä ja intonaatioita. Charles Lock esittääkin, että Bahtin käyttää käsitettä *dialoginen* vapaan epäsuoran esityksen (muuttuneena) vastineena (Lock 2001, 85). Dialogisuus ja polyfonisuus ilmenevät kerrotussa monologiassa (tai vapaassa epäsuorassa esityksessä), mutta *dialoginen* on Bahtinilla (ja muutenkin) laajempi käsite. Bahtinin dialogisuutta

ei tulisi typistää *vain* kerrotun monologin vastineeksi, tai kuten Erdinast-Vulcan (2008, 8) muotoilee, dialogisuus ei liity ainoastaan fiktiivisten henkilöiden diskurssiin. Kuten sanottua, Bahtinille elämä itsessään on luonteeltaan dialogista.

Yksi tämän tutkielman tavoitteista on selvittää, millaisena tyyppinä kohdetekstini kertoja päähenkilönsä esittää. Seuraavassa luvussa teen huomioita kerronnasta kolmannessa persoonassa, mutta kielen dialogisuuden yhteydessä tarkastelen vielä ”vieraan puheen” roolia sellaisena, kuin se Vološinovilla esiintyy. Tämä sivuaa osaltaan polyfoniaa, mutta eräitä perustavanlaatuisia huomioita on mielestäni syytä tehdä jo tässä vaiheessa.

Vieraan puheen rooli kerrotussa monologissa on keskeinen. Se on ”puhe puheessa, lausuma lausumassa, mutta samalla se on myös puhetta koskevaa puhetta, lausumaa koskeva lausuma”, kuten Vološinov muotoilee (1929/1990, 138). Merkityksiä muodostettaessa nimenomaan seuraavan asian tiedostaminen on tärkeää.

Kun tekijän lausuma ottaa toisen lausuman kokoonpanoonsa, se kehittää syntaktisia, tyylillisiä ja kompositionaalisia normeja tämän osittaista assimiloitua varten; se pyrkii liittämään tämän omaan syntaktiseen, kompositionaaliseen ja tyylilliseen ykseyteensä, mutta säilyttää samalla ainakin jäänteinä vieraan lausuman alkuperäisen itsenäisyyden (syntaktisen, kompositionaalisen, tyylillisen), jota ilman sen täysipainoisuutta ei voitaisi havaita. (Emt., 138–139.)

Toisin sanoen esimerkiksi romaanin kertoja esittää tietyn henkilöihahmon tietyssä valossa omaksuen omaan diskurssiinsa piirteitä tämän henkilön diskurssista ja yrittää hämärtää tätä kahden diskurssin rajaa omien tarkoituseriensä mukaisesti. Tai Vološinovin sanoin: ”tekijän konteksti pyrkii murtamaan vieraan puheen kompaktiuden ja sulkeutuneisuuden, sulauttamaan sen, häivyttämään sen rajat” (emt., 144). Nämä huomiot ovat keskeisessä asemassa etenkin luvussa 3.3, jossa teen huomioita kertojan mahdollisesta epäluotettavuudesta, sekä varsinaisessa analyysiluvussa. Vieraan puheen roolin selvittäminen on, kuten sanottua, tärkeää analysoitaessa sitä, millaisen kuvan kertoja henkilöistään antaa.

Vološinov puhuu teoksessaan ”puheiden interferenssistä” käyttäen esimerkkinä samaa Dostojevskin novellia, johon itsekin myöhemmin viittaa yhtenä *LW*:n subtekstinä. Palaan tuohon analyysiin luvussa 4.3.1 ja suhteutan sen omiin huomioihini. Puheiden interferenssi alkaa kuitenkin kuulostaa jo niin läheiseltä ilmiöltä polyfonian kanssa, että siirryn nyt tarkastelemaan sitä.

2.3 Polyfonia

Polyfonia on käännettävissä moniäänisyydeksi, mutta termi Bahtinin käyttämänä on paljon hankalampi ja moniselitteisempi kuin tuosta käännöksestä voisi päätellä.⁷ Bahtin mainitsee Dostojevskin polyfonisen romaanin luojaksi ja esittää, että Dostojevskin teoksissa ”sankarin ääni rakentuu samoin kuin tavallisen romaanin tekijän oma ääni” ja jatkaa, että ”[sankarin sanaa] ei ole alistettu yhdeksi objektiksi muutetun sankarin piirteeksi, mutta se ei ole myöskään tekijän äänen puhetorvi” (Bahtin 1963/1991, 21). Tutkimukseni kannalta erityisen merkittävä on seuraava lause: ”[Sankarin äänellä] on poikkeuksellisen itsenäinen asema teoksen rakenteessa, se kuuluu aivan kuin tekijän sanan rinnalta ja liittyy aivan erityisellä tavalla tähän ja toisten sankareiden yhtä täysiarvoisiin ääniin.” (Emt.) Erdinast-Vulcan (2008, 7) muotoilee tämän auktoriteettiasemassa tapahtuneen muutoksen suorastaan kopernikaaniseksi. Tekijän ääni ei enää olekaan samassa määrin täydentämässä hahmoja, vaan hahmot ikään kuin puhuvat omasta puolestaan (emt., 8). Dostojevskin polyfonisen romaanin auktoriteetin kyseenalaistamisen myötä subjektin tietoisuus vapautuu ylevästä auktoriteetista, joka ei enää toimi ulkopuolisena tukijana ja lohduttajana (emt., 9). Tämä herättää kysymyksen, eikö polyfonisesta tekstistä ole konstruoitavissa ylipuhuteltavaa? Palaan tähän ongelmaan lähemmin kohdetekstejä analysoidessani. Kohdeteksteissäni kerrotulla monologilla on keskeinen rooli, ja yksi tutkielmani ongelmia onkin selvittää, kuka milloinkin on äänessä ja minkälaisia merkityksiä äänten vaihtelulla ja sekoittumisella on haluttu aikaansaada.

Mutta mitä tuo ”itsenäisten, toisiinsa sulautumattomien äänten ja tietoisuuksien moneus, täysiarvoisten äänten aito polyfonia” sitten tarkoittaa? Bahtin kuvaa Dostojevskin romaaneja ”monityyliseksi” ja ”moniaksenttisiksi” (Bahtin 1963/1991, 33). Hän myös esittää, että ”maailmat ja tietoisuudet yksilöllisine näköpiireineen yhdistyvät korkeammassa ykseydessä, jota voisi sanoa polyfonisen romaanin toisen asteen ykseydeksi” (emt., 34). Nämä hämärältä vaikuttavat puheet ”korkeammasta ykseydestä” selkiytyvät myöhemmin.

Dostojevskin polyfonisessa romaanissa ei ole kyse siitä, että monologisesti ymmärrettyä materiaalia kehitetään yhtenäisen esineellisen maailman vakaata taustaa vasten tavanomaisessa dialogisessa muodossa. Siinä on kyse perimmäisestä dialogisuudesta, toisin sanoen perimmäisen kokonaisuuden dialogisuudesta. [...] [Dostojevskin romaani] ei rakennu yhden tietoisuuden kokonaisuudeksi, joka olisi imenyt toiset tietoisuudet objekteina itseensä, vaan useiden tietoisuuksien vuorovaikutuksen kokonaisuudeksi, joista yksikään ei tule loppuun saakka toisen objektiksi. (Emt., 36.)

⁷ Bahtin korostaa musiikista omaksumansa termin metaforisuutta ja puhuu polyfonian käsitteestä ”vertauskuvallisena analogiana tai pelkkänä metaforana” (Bahtin 1963/1991, 42).

On kiinnostavaa huomioida, että Bahtin puhuu polyfonian yhteydessä tekijän ja sankarin sanan yhtenevyydestä ja esittää sankarin sanan kuuluvan ”aivan kuin tekijän sanan rinnalta”, vaikka toki erottaakin ne toisistaan. Vološinov taas puhui siitä, kuinka tekijä pyrkii häivyttämään vieraan puheen rajat. Erityisen kiintoisa on Vološinovin huomio tekijän puheen ja vieraan puheen välisestä dynamiikasta. Tämän vieraan puheen esittämisen mallit ja niiden modifikaatiot osoittavat Vološinovin mukaan ”tekijän lausuman ja vieraan lausuman välisen voimasuhteen tietynhetkisen kehitysasteen” (Vološinov 1929/1990, 148). Erityisesti päästessäni analyysilukuihin onkin tärkeää erotella tekijän (tai implisiittisen tekijän tai kertojan) ja sankarin äänten voimasuhteiden dynamiikan eroavaisuuksia.

Yksi moniäänisyyden piirre Bahtinilla on se, että (tässä tapauksessa Dostojevskin romaanien) universaalia dialogisuutta ei voi ”selittää tyhjentävästi niillä ulkoisilla, kompositionaalisesti ilmaistuilla dialogeilla, joita hänen sankarinsa käyvät” (Bahtin 1963/1991, 68). Dialogisuus on ilmiö, joka ulottuu kaikkialle romaanin rakenteisiin (”polyfoninen romaani on läpikotaisin dialoginen”) ja kertomusten eri äänet ”ovat eri ääniä, jotka laulavat eri tavoin samasta teemasta” (emt., 68–71).

Myös kritisoitavaa löytyy Bahtinin määrittelyistä polyfonialle. Bahtin yhdistää polyfonian käsitteen sosiaalis-historialliseen kontekstiin ja väittää muun ohella, että ”polyfoninen romaani voi tosiaankin toteutua vasta kapitalismin aikakaudella” (emt., 39). Itse näkisin kirjallisen taideteoksen luonteen itsenäisenä, enkä ainakaan lähtisi väittämään, että ”aikakausi itse teki polyfonisen romaanin mahdolliseksi” (emt., 50). Vaikka aikakauden yhteiskunnallisilla murroksilla ja yksilöllisillä ristiriidoilla voi olla merkittäväkin vaikutus kirjailijan tuotannolle, en vetäisi siitä liian pitkälle meneviä johtopäätöksiä, kuten että polyfonista romaania ei olisi voinut syntyä missään muissa olosuhteissa kuin 1800-luvun lopun Venäjällä tai kenenkään muun kuin Dostojevskin toimesta. Bahtin tiivistää perustelunsa näin.

Dostojevskin polyfoniselle romaanille muovasivat perustan hänen aikakautensa objektiivinen monimutkaisuus, ristiriitaisuus ja moniäänisyys, aatelittoman intelligentin ja sosiaalisen maankiertäjän asema, hänen elämänvaiheensa ja sisäinen osallistumisensa elämän objektiiviseen monitasoisuuteen sekä hänen kykynsä nähdä maailma vuorovaikutuksena ja rinnakkaiselona. (Emt., 54.)

En lähde kiistämään mitään edellä mainituista seikoista: niillä on varmasti ollut vaikutusta siihen, millaiseksi Dostojevskin romaanituotanto muodostui. En kuitenkaan ole valmis hyväksymään sitä, ettei polyfonisen romaanin kaltainen älyllinen konstruktio olisi voinut syntyä missään muissa

olosuhteissa. Voi tosin olla, että Bahtinin muotoiluihin vaikuttivat ne olosuhteet, joissa hän itse kirjoitti. Neuvostoliitossa poliittisen ulottuvuuden mukaanottaminen saattoi helpottaa tekstien julkaisemista.

Polyfonian käsite keskittyy Bahtinilla hyvin voimakkaasti Dostojevskin tuotantoon, kuten edellä on huomattu. Aion kuitenkin osoittaa, että se on kiinnostava käsite myös Jacksonin romaanin kohdalla. Otan myöhemmin lähempään tarkasteluun myös kaksi Dostojevskin tekstiä ja vertaan niiden päähenkilöä sekä kerronnallisia ratkaisuja pääasiallisen kohdetekstini vastaaviin, jotta dialogisuuden ja polyfonian yhdistäminen tähän tutkimukseen motivoituisi entisestään.

3. KERRONTA JA KERRONNALLISUUS

Tässä luvussa selvitan ja sovellan narratologista peruskäsitteistöä, jonka avulla kohdeteksteihin on hyvä pureutua. Charles Jacksonin romaanissa samoin kuin useimmissa muissa kohdeteksteissäni esiintyy kolmannen persoonan kertoja.⁸ Tästä syystä keskityn nimenomaan tuohon kerronnan muotoon. Selvitän kuitenkin tässä luvussa myös muita kerrontaan liittyviä ilmiöitä, jotka esiintyvät niin ensimmäisen kuin kolmannen persoonan kerronnassa. Näitä ilmiöitä ovat implisiittinen tekijä, kerronnan luotettavuus tai epäluotettavuus sekä elämän kerronnallistaminen.

3.1 Kertoja kolmannen persoonan kerronnassa

Pekka Tammi on problematisoinut kertojan käsitettä siltä kannalta, että se viittaa ikään kuin johonkin henkilöön (samoin kuin esimerkiksi käsitteet implisiittinen tekijä ja näkökulma), vaikka siinä on myös kyse ”rakenteellisesta kategoriasta, kirjallisten keinojen joukosta, jota määrättyjen sääntöjen puitteissa soveltaen on tuotettu kertova teksti” (Tammi 1992, 9). Seuraavissa luvuissa tarkastelen kertojaa (samoin kuin esimerkiksi implisiittistä tekijää) nimenomaan rakenteellisena kategoriana, mutta en kuitenkaan täysin hylkää sen mahdollisia personoivia piirteitä. Esittäessäni kohdetekstistäni vaihtoehtoisen tulkinnan yritän saada personoidut käsitteet vuoropuheluun rakenteellisten kategorioiden kanssa.

Dorrit Cohn erittelee kolmannen persoonan kerronnassa kolme erilaista kerrontatapaa, jotka ovat ”psykonarraatio (kertojan diskurssi henkilön tietoisuudesta), siteerattu monologi (henkilön mentaalinen diskurssi) ja kerrottu monologi (henkilön mentaalinen diskurssi kertojan diskurssiin verhottuna)” (Cohn 1978/1983, 14). Kaikkia kolmea kerronnan tapaa esiintyy kohdetekstissäni, mutta tutkimuskysymyksiäni kannalta erityisen keskeinen rooli on kerrotulla monologilla (narrated monologue). Se on kielellisesti hankalin ja siinä yhdistyy puolia niin psykonarraatiosta (psykonarraation ”syvyys”) kuin siteeratusta monologistakin (siteeratun monologin ”suoruus”), kuten Cohn huomauttaa: ”[...] psykonarraation tapaan [kerrottu monologi] säilyttää kolmannen persoonan viittauksen ja kerronnan aikamuodon, mutta siteeratun monologin tapaan se jäljentää sanasta sanaan henkilön omaa mentaalista kieltä” (emt., myös s. 98).

Yksi kerrotun monologin etuja muihin tajunnan esittämisen keinoihin verrattuna on se, että se mahdollistaa sanojen ja ajatusten välisen suhteen jättämisen piileväksi, jolloin henkilön tietoisuus

⁸ *Kellariloukon* kertoja on ensimmäisen persoonan kertoja. Teen tästä kerronnan muodosta huomioita vasta kyseisen tekstin tarkemman analyysin yhteydessä.

jää ikään kuin verbalisaation kynnykselle. Yhteys kerronnan kontekstiin on myös saumattomampi kerrotussa kuin esimerkiksi siteeratussa monologissa, jossa lainaus- tai muut merkit usein erottavat monologin muusta kerronnasta. (Emt., 103.) Kerrotun monologin tehtävä onkin supistaa äärimmilleen kuilua kertojan ja henkilöhahmon välillä kolmannen persoonan kerronnassa (emt., 112). Tämä taas liittyy suoraan edellisessä luvussa esitettyihin Bahtinin ja Vološinovin näkemyksiin vieraan puheen vaikutuksista. Kerrotussa monologissa sankarin diskurssi kuuluu tekijän diskurssin rinnalta ja vieraan puheen rajoja on pyritty häivyttämään (toisin kuin esimerkiksi siteeratussa monologissa).

Kuten Cohn esittää, kerrottu monologi saa erilaisia funktioita riippuen yhteyksistä, joissa sitä esiintyy. Kun se rajautuu psykonarraatioon, se saa monologin luonteen ja luo vaikutelman fiktiivisen mielen ajatusmaailman täsmällisestä muotoilusta. Kun se taas esiintyy puhutun tai ajatellun diskurssin yhteydessä, sen funktio on enemmän kerronnallista laatua ja se luo vaikutelman, että kertoja muotoilee henkilöhahmon täsmentymättömiä tuntemuksia. (Emt., 106.)

Kerrottua monologia voi olla hankala erottaa muusta kerronnasta, sillä yleensä se paljastaa itsensä vain vihjein. Nämä vihjeet voivat olla muun muassa kontekstuaalisia, semanttisia, syntaktisia tai leksikaalisia, kuten Cohnkin mainitsee (emt.). Tässä yhteydessä en tee laajaa selontekoa kerrotun monologin ilmenemismuodoista⁹, vaan palaan niihin tarvittaessa yksittäistapausten kohdalla varsinaisessa analyysiosiossa. Tammi kuitenkin muistuttaa aiheellisesti, että ”vaikka [kerrotun monologin]¹⁰ tutkija joutuu välttämättä viittaamaan kieliopillisiin, verbaalista tyyliä sivuaviin kysymyksiin [...], näitä ei voi koskaan täysin irrottaa *koko tekstin* merkitystä koskevista ongelmista” (Tammi 1992, 35; kursivointi alkup.).

Lisäksi on syytä huomioida, että kerrottu monologi ”on monien teoreetikkojen mielestä vain osaksi lingvistinen ilmiö”, kuten Shlomith Rimmon-Kenan huomauttaa.¹¹ Siihen sisältyy kertojan ja henkilön äänen lingvistisen yhdistelmän ohella eräänlainen ”kertojan äänen ja henkilön esikielellisen havainnon/tunteen” läsnäolo. (Rimmon-Kenan 1983/1991, 140–141.) Tästä Cohnkin puhui viitatessaan henkilön tietoisuuden jäämiseen verbalisaation kynnykselle. Esikielellinen havainto on yhteydessä elämän ja olemassaolon perimmäiseen dialogisuuteen, mistä Bahtin puhuu. Implisiittinen dialogisuus on aina läsnä henkilön tietoisuudessa.

⁹ Kerrotun monologin (tai ”kertojan ja henkilön diskurssin”) ilmenemismuodoista ks. esim. Tammi 1992, s. 27–71.

¹⁰ Tammi puhuu kerrotun monologin sijaan kertojan ja henkilön diskurssista.

¹¹ Rimmon-Kenan puhuu *Kertomuksen poetiikassa* vapaasta epäsuorasta esityksestä, mitä käytän suorissa sitaateissa.

Viime vuosina kerrottu monologi on asetettu kyseenalaiseksi johtuen nimenomaan siitä, että se viittaa usein kielen ulkopuolisiin kategorioihin. Pekka Tammi vetää käsitteen ”free indirect discourse” ylle henkselit, koska sen asema diskurssin esittämisessä on käynyt kyseenalaiseksi. Tammikin myöntää, ettei käsitettä ole syytä kokonaan hylätä, mutta sen tulkinnanvaraisuus ja kielen ulkopuolelle viittaavuus ovat saattaneet sen aseman kyseenalaiseksi kirjallisuudessa, jossa potentiaalisia diskurssin esittämisen keinoja on miltei rajattomasti. (Tammi 2006b, 160.)

Otan esimerkin kohdetekstistäni selventämään, minkä tyyppisestä diskurssista kerrotussa monologissa on kysymys.

Suddenly he was terribly sorry for her; and suddenly, too, he felt he was rather drunk. And he didn't give a good God-damn, either. It was swell. His mind was beginning to pick up and he wasn't bored not any way you look at it. It must have come on him all of a sudden but it was damned good. He liked it. He felt hellishly sorry for Gloria, poor kid. (*LW*, 74–75.)

Jacksonin romaanissa on runsaasti edellisen kaltaista kerrontaa. Kerrottu monologi on pääteltävissä eritoten huudahduksista ja kiroilusta. Päähenkilön ääni kuuluu selvästi kertojan äänen rinnalla. Läpi koko teoksen päähenkilön ääni kuuluu nimenomaan kerrotun monologin muodossa, siteerattua monologia esiintyy paljon vähemmän. Kerrotun monologin piirteistä eräs, josta en ole vielä puhunut, liittyykin keskeisesti nimenomaan Jacksonin romaaniin. Cohn kirjoittaa kerrotun monologin olevan “[...] paras keino paljastaa fiktiivisen mielen tila välittömässä nykyhetkessä, muistellun menneisyyden ja ennakoidun tulevaisuuden välillä” (Cohn 1978/1983, 126). *LW*:n kohdalla etenkin muistoissa eläminen on keskeinen teema. Päähenkilö ei saa otetta nykyisyydestä vaan pyörittelee jatkuvasti mennyttä elämäänsä nykyisyytensä heijastajana ja toisaalta haaveilee tulevista voimannäytteistä.

Cohn vihjaa siteeratun monologin tarjoavan mahdollisuuden rytmittää tekstiä siten, että raportoinnin ja siteerausten vaihtelulla saavutettaisiin hektinen, fragmentaarinen tunnelma, jolla kuvata henkilöahmon mielenliikkeitä (Cohn 1978/1983, 61–62). *LW*:ssä ei siteerattua monologia juuri esiinny, mutta myöhemmin, kun vertaan Jacksonin romaania muihin teksteihin, tarkastelen lähemmin siteeratun monologin hyödyntämistä hektisyyden ja sekavuuden esittäjänä. Haluan korostaa, että mielestäni hektinen ja fragmentaarinen tunnelma saadaan aikaan myös kerrotun monologin avulla, eikä pelkästään psykokerrontaa ja siteerattua monologia vaihtelemalla.

Psykonarraation ja siteeratun monologin vaihtelusta pääsemmekin kertojan valtaan ja vastuuseen tapahtumien esittämisessä. Kuten Cohn toteaa, kertojalla on täysi valta monologin¹² esittäjään tekstin sisällä: kertoja esittää henkilöihahmon puheet ja ajatukset määrätynlaisesta perspektiivistä (empaattisesta tai ironisesta tms.), johon tuo henkilö ei voi vaikuttaa (Cohn 1978/1983, 66). Monologilla onkin taipumus lisätä etäisyyttä kertojan ja päähenkilön välille, mikä usein johtaa ironian muodostumiseen (emt., 76). Monologilla on vielä taipumus luoda illuusio, ikään kuin se mimeettisesti kuvaisi mitä henkilöihahmo ”todella ajattelee” (emt.). Myös Shlomith Rimmon-Kenan viittaa kerrotun monologin mahdollisuuteen välittää implisiittisen tekijän asenteita. Henkilöstä erillinen kertoja saattaa lisätä ”ironista välimatkaa”, kun taas ”kertojan puheen sävyttäminen henkilön kielellä tai kokemisen tavalla voi edistää lukijan empaattista samastumista henkilöön”. Rimmon-Kenanin mielestä ”[k]iinnostavimpia kenties ovatkin juuri monitulkintaiset tapaukset, joissa lukija ei tiedä, miten suhtautua, ironisesti vai empaattisesti”. (Rimmon-Kenan 1983/1991, 145.) Se, luoko monologin ja raportoinnin vaihtelu kerronnassa ironiaa vai sympatiaa, etäisyyttä vai harmoniaa kertojan ja päähenkilön välille, on yksi tutkimukseni keskeisiä kysymyksiä. Palaankin siihen lähemmin mahdollisen epäluotettavuuden kysymyksen yhteydessä sekä varsinaisessa analyysiluvussa. Luotettavuuden kannalta oleellista on muun muassa se, minkälainen valta kertojalla on, jos se voi täysin mielivaltaisesti esittää mitä ja miten henkilöihahmo ”todellisuudessa” ajattelee.

Cohn viittaa Nathalie Sarrauten ajatukseen, jonka mukaan sisäinen monologi salaa enemmän kuin paljastaa. Siteerattu monologi tarjoaa myös mahdollisuuden paljastaa henkilöihahmon ajattelun valheellisuus, joka on luonnollisesti riippuvainen sävystä ja kontekstista. (Cohn 1978/1983, 79–81.) Myös tämä liittyy vahvasti kysymykseen luotettavuudesta. Tähänkin tulen palaamaan myöhemmin työssäni.

Edellä käsittelin kerrottua monologia ja siteerattua monologia, mutta psykonarraatiosta en puhunut juuri mitään. Vaikka kerrottu ja siteerattu monologi ovatkin tutkimuskysymysteni kannalta erityisessä asemassa, ei psykonarraation roolia sovi väheksyä. Psykonarraatio on kolmannen persoonan kerronnan muodoista temporaalisesti kaikkein joustavin, kuten Cohn muistuttaa. Itse asiassa Cohnin mielestä ”psykonarraation temporaalinen joustavuus on miltei rajaton”. Hänen nähdäkseen ”se voi yhtä hyvin tiivistää sisäisen kehityksen pitkältä aikaväliltä kuin esittää ajatusten ja tunteiden jatkuvaa virtaa tai laajentaa ja elaboroida mentaalisia tuokioita. (Emt, 34.)

¹² Tämä pätee myös kerrottuun monologiin, jolla on taipumus heijastaa kertojan asenteita henkilöihahmoa kohtaan, oli sitten kyse sympatiasta tai ironiasta (Cohn 1978/1983, 117).

Psykonarraatio on myös suurin tie henkilön mieleen; se pystyy muita kerronnan muotoja paremmin kuvaamaan, selittämään ja järjestämään henkilöhahmon tietoisuutta tavalla, johon tämä itse ei (luonnollisestikaan) pysty (emt., 46). Tässä suhteessa psykonarraatio tarjoaa mahdollisuuden niihin kerronnallisiin strategioihin, joiden vaikutusta henkilöhahmon kuvaukseen tutkin tässä työssä. Johtopäätökset, joihin tutkielmassani päädyn, ovat seurausta niin psykonarraation, siteeratun monologin kuin kerrotun monologin esiintymisen tarkastelusta kohdeteksteissäni.

Minkä vuoksi sitten käytän nimenomaan Dorrit Cohnin käsitteitä? Ensinnäkin siitä syystä, että olen mieltynyt Cohnin muotoiluun kyseisistä termeistä; ne kuvaavat erityisen hyvin edustamiensa ilmiöiden luonnetta. Toiseksi sen vuoksi, että termit kerrottu *monologi* ja siteerattu *monologi* aktivoivat kiinnostavia ajatuksia nimenomaan puhuttaessa *dialogisuudesta*. Olen samaa mieltä Bahtinin kanssa siitä, että monologia ei *an sich* ole olemassa, vaan se on olemassa ainoastaan suhteessa dialogiin. Se ikään kuin toimii helpottamassa dialogin määrittelyä. Monologiinkin sisältyy dialogisuus, se on aina suunnattu jollekin (ainakin implisiittisesti). Kun vielä puhutaan *kerrotusta* monologista käy ilmi, että siihen sisältyy myös jonkun toisen ääni. Monologi on kerrottu jonkun toisen kautta, jolloin siihen sisältyy väistämättä dialogisuutta, jopa polyfoniaa. Tämä jos mikä taas toimii mielestäni hyvin käsittelemieni ongelmien yhteydessä. Mainittakoon kuitenkin, että koska kerrottu monologi on terminä identtinen vapaan epäsuoran esityksen kanssa, käytän myös tuota käsitettä niiden kirjoittajien esittämien ajatusten yhteydessä, jotka itse puhuvat nimenomaan vapaasta epäsuorasta esityksestä (free indirect discourse, FID). Lisäksi on huomioitava Tammen muotoilu vapaasta epäsuorasta esityksestä kertojan ja henkilön diskurssina.

Ennen kuin siirryn implisiittisen tekijän ja muiden kerronnallisuuteen liittyvien ilmiöiden tarkasteluun, nostan esiin Maria Mäkelän kiinnostavan havainnon tapauksista, joissa homodiegeettisen ja heterodiegeettisen kerronnan välinen ero on häivytetty minimiin. Tämä on havaintona kiinnostava sikäli, että se liittyy myöhemmin käsiteltävään epäluotettavan kertojan problematiikkaan, mutta myös sen vuoksi, että se liittyy aivan olennaisesti edellä käsiteltyyn kerronnan muotoon: kerrottuun monologiin (Mäkelällä *free indirect discourse*). Mäkelä mieltää vapaan epäsuoran esityksen eräänlaiseksi rajailmiöksi toisaalta vapaan ja epäsuoran esittämisen, toisaalta kerronnassa esiteltyjen mentaalisten tilojen (mahdollisten maailmojen ja mahdollisten mielten) välillä (Mäkelä 2006, 235). Hän puhuu upotuksista tajunnan esittämisessä, eräänlaisesta kaksinkertaisesta vapaasta epäsuorasta esityksestä, ja toteaa tämän pienentävän ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan välisiä eroja. Kerronnan tendenssi, jossa henkilö konstruoi toisten henkilöiden mieliä, on Mäkelän mukaan ristiriidassa sen klassisen ajatuksen kanssa, että heterodiegeettisessä kerronnassa kaikki diegeettinen materiaali kuuluisi kertojalle, kun taas

henkilöhahmon rooli olisi vain olla ikään kuin alttiina mimeettisille paljastuksille, joita kertoja suvaitsee esittää. (Emt.)

Tämä on kiinnostava ajatus. Sivuan myöhemmin *LW*:n kerrontaa, mistä nostan esiin tarkemmin tendenssin, jossa kertojan ja päähenkilön äänet tuntuvat sekoittuvan niin, ettei aina voi varmasti sanoa, kumpi on äänessä. Jos *LW*:n kerronnasta olisi löydettävissä vastaavanlaisia upotuksia, mistä Mäkelä puhuu, toisi se uuden näkökulman muun muassa kerronnan luotettavuuden tarkasteluun. Vapaan epäsuoran esityksen ambiguiteetti aiheutuu Mäkelän mukaan siitä, että se vaikuttaa hyvin samantyyppiseltä objektiivisen kerronnan kanssa, sillä siinä ei ole lainausmerkkejä eikä upotuksia pysty aina erottamaan lingvistisesti. Kerronnan tekniikkana se täten tarjoaa ”porsaanreikiä”, joiden välityksellä fokalisoijat voivat tarjoilla lukijoille omia näkemyksiään tarinan maailmaa kuvaavan objektiivisen esityksen varjolla. (Emt., 247.)

Itse asiassa Mäkelä esittää artikkelissaan, että hänen kohdetekstiensä henkilöt – joita siis kuvataan kolmannen persoonan kerronnan keinoin – itse etäännyttävät itsensä kerronnasta. Päähenkilöt ikään kuin itse käyttävät kerronnallisia strategioita, joiden avulla kertoja yleensä ilmaisee epäsuoruutta. (Emt., 254.) Tällöinhän kolmannen persoonan kerronnassakin voi esiintyä elementtejä, jotka viittaavat ensimmäisen persoonan kertojaan. Tässä välissä on kuitenkin syytä muistaa, että kertojan ohella myös päähenkilöt ovat kirjallisia konstruktioita. Tämän pitäisi olla ilmeistä, mutta kun fiktion henkilöistä ja heidän ratkaisuistaan puhuu personoituun sävyyn, saattavat todelliset ja fiktiiviset mielet mennä sekaisin. Mäkelä korostaakin, että lukustrategioiden ohella myös narratologista käsitteistöä tulisi uudistaa. Sen sijaan, että olisivat mimeettisiä, omaa tarinaansa kertovat heterodiegeettisen kerronnan fokalisoijat ovat itse asiassa diegeettisiä (emt., 256). Näilläkin ajatuksilla on yhteys Bahtinin teorioihin, etenkin hänen määritelmiinsä polyfonian luonteesta. Mäkelän huomioihin ja niiden hyödyntämiseen palaan kohdetekstieni analyysiosiossa.

3.2 Implisiittinen tekijä

Implisiittisen tekijän¹³ käsitteelle on aiheellista omistaa yksi alaluku, sillä sen rooli muun muassa kerronnan mahdollista epäluotettavuutta tarkasteltaessa on keskeinen. Implisiittinen tekijä myös hyvin pitkälti vaikuttaa siihen, missä määrin kertojaa ja/tai päähenkilö(it)ä ironisoidaan tai

¹³ Implisiittisestä tekijästä on käytetty suomenkielisessä tutkimuskirjallisuudessa usein nimitystä *sisäistekijä*, jolla viitataan samaan ilmiöön. Puhun yleisesti implisiittisestä tekijästä mutta viittaan sisäistekijään niiden tekstien kohdalla, jotka käyttävät kyseistä käsitettä. Käsitteenä sisäistekijä on sikäli ongelmallinen, ettei tekstin *sisällä* ole mitään konkreettista toimijaa, tekijää.

sympatisoidaan. Implisiittisen tekijän määrittely on hyvä aloittaa tekemällä selväksi, missä määrin se eroaa teoksen kertojasta. Wayne C. Booth on korostanut, että kertoja viittaa useimmiten teoksen puhujaan, joka on kuitenkin vain yksi implisiittisen tekijän luomista elementeistä. Kertoja mielletään usein teoksen ”minäksi”, mutta tämä ”minä” ei juuri koskaan ole identtinen teoksen luoja kanssa. Kertojan ja implisiittisen tekijän välille on usein luotu etäisyyttä muun muassa ironian avulla. Lukijoina pidämme usein implisiittistä tekijää vastuussa teoksen moraalista ja emotionaalista sisällöstä. Booth korostaa, kuinka implisiittinen tekijä valitsee, tietoisesti tai tiedostamatta, mitä me luemme. (Booth 1961/1991, 73–75.) Implisiittinen tekijä myös konstruoi kertojan, joka ”välittää kerrottua maailmaa koskevaa tietoa vastaavalle fiktion tasolla olevalle yleisölle” (Tammi 1992, 24).

Boothin näkemysten pohjalta James Phelan on tiivistänyt implisiittisen tekijän olemuksen kolmeen huomioon. Nämä myötäilevät Boothin havaintoja, mutta tiivistävät niitä hieman kompaktimpaan muotoon.

- (1) Implisiittinen tekijä on tekstissä esiintyvien olettamusten, uskomusten, normien, merkitysten ja tarkoitusperien lähde.
- (2) Tekstin jokainen piirre voidaan ymmärtää implisiittisen tekijän muotokuvaa hahmottavana siveltimenvetona.
- (3) Lukijan tehtävä on rekonstruoida sekä implisiittinen tekijä että tämän olettamukset, uskomukset, normit, merkitykset ja tarkoitusperät. (Phelan 2005, 39.)

Myös Shlomith Rimmon-Kenan on sitä mieltä, että implisiittinen tekijä (Auli Viikarin käännöksessä sisäistekijä) on hahmotettavissa ”konstruktioksi, jonka lukija päättelee ja kokoaa kaikista tekstin aineksista” (Rimmon-Kenan 1983/1991, 111). Hän ei kuitenkaan halua mieltää sitä viestintätilanteen osanottajaksi, kuten esimerkiksi Seymour Chatman¹⁴. Rimmon-Kenan vastustaa sisäistekijän mieltämistä ”puhujaksi” tai ”ääneksi” ja korostaa sen implisiittistä luonnetta (*Kertomuksen poetiikan* käännöksessäkin olisi siis parempi puhua implisiittisestä tekijästä?). Sisäistekijä on vähintäänkin ”käyttökelpoinen kertomuksen analyysissa”, kuten Rimmon-Kenan toteaa, mutta sitä ei tulisi kuitenkaan tarkastella subjektina. (Emt., 112.) En kuitenkaan ole samaa mieltä Rimmon-Kenanin kanssa siitä, että sisäistekijä ja sisäislukija (implisiittinen lukija) tulisi poistaa viestintätilanteen kuvauksesta. Toisaalta vastustan myös Chatmanin ajatusta, jonka mukaan kertoja ja yleisö olisivat tekstissä ”valinnaisia”. Yhdyn Rimmon-Kenanin näkemykseen siinä, ”että

¹⁴ Rimmon-Kenan esittelee Chatmanin semioottisen viestintämallin, joka perustuu osaltaan Boothin näkemysiin. Siihen sisältyy todellinen kirjailija, sisäistekijä, kertoja, yleisö, sisäislukija ja todellinen lukija. (Rimmon-Kenan 1983/1991, 110; Chatman 1978, 151.) Pekka Tammi esittää mallista kaavion, johon on lisätty potentiaalisesti lukematon määrä sisäkkäisiä kertoja ja sisäkkäisiä yleisöjä (Tammi 1992, 23).

kertomuksella on aina kertojansa, ainakin siinä mielessä, että jokainen lausuma tai lausumasta tehty muistiinpano edellyttää jonkun, joka sen on lausunut” samoin kuin siinä, että ”yleisö on agentti, jota kertoja vähintäänkin implisiittisesti puhuttelee” (emt., 113). Kuten aiemmin Bahtinin teorioiden kohdalla tuli ilmi, jokainen ilmaus on aina dialoginen: jokainen lausuma on suunnattu ainakin implisiittisesti jollekulle.

Booth tähdentää, että implisiittinen tekijä voi olla etäinen tai osallistuva, riippuen teoksen tarpeista ja tarkoituksista (Booth 1961/1991, 83). Tätä etäisyyttä on hyvä pohtia monella tasolla. Jokaisesta kaunokirjallisesta teoksesta on konstruoitavissa implisiittinen dialogi tekijän, kertojan, henkilöahmo(je)n ja lukijoiden välillä, kuten Booth muistuttaa (emt., 155). On kiinnostavaa pohtia, minkälaisia etäisyyksiä kohdeteksteissäni muodostuu näiden eri toimijoiden välille. Mikä on esimerkiksi kertojan etäisyys implisiittisestä tekijästä tai päähenkilöstä *LW*:ssä? Boothin mielestä kirjailijan näkökulmasta katsottuna onnistunut luenta on sellainen, jossa implisiittisen tekijän ja postuloidun lukijan (sisäislukijan) keskeisten normien välinen etäisyys on onnistuttu hävittämään (emt., 157). Kysymys muodostuu keskeiseksi tarkasteltaessa kerronnan mahdollista epäluotettavuutta, sillä Booth korostaa, että tärkein näistä häivytyksistä etäisyyksistä koskee implisiittisen tekijän ja lukijan liittoutumista epäluotettavaa kertojaa vastaan (emt., 158).

Palaan vielä myöhemmin Boothin (ja muiden) määritelmiin epäluotettavasta kertojasta. Tässä alaluvussa on kuitenkin kiinnostavaa vielä lyhyesti sivuta Boothin näkemystä implisiittisen tekijän ja todellisen tekijän suhteista. Booth esittää, että kirjailija voi ”mielivaltaisen sympatian ja myötätunnon” tai ”mielivaltaisen ironian” avulla etäännyttää itsensä mahdollisesti liian henkilökohtaisesta tekstistä. Kirjailija voi kätkeytyä implisiittisen tekijän taakse, jotta lukija ei yhdistäisi teoksessa esitettyjä sympatioita häneen. Toisaalta myös ironiaa voi käyttää suojelumekanismina. Jos henkilöt esiintyvät narreina, tekijä voi ironian avulla etäännyttää hahmoistaan eikä tämän tarvitse paljastaa todellisia mielipiteitään (emt., 83–85). Jotta näiden kysymysten tarkastelu osoittautuisi mielenkiintoiseksi, täytyisi biografinen näkökulma ottaa mukaan. Sanoin tutkielmani aluksi, etten ole kiinnostunut tekemään tutkimusta biografisista lähtökohdista käsin, mutta vertailun vuoksi aion myöhemmin esittää vaihtoehdoisen tulkinnan Jacksonin romaanista, jonka avulla pääsee paremmin leikittelemään todellisen tekijän, implisiittisen tekijän, kertojan, henkilöahmojen, implisiittisen lukijan sekä todellisen lukijan välisillä suhteilla.

Kysymys yleisöstä on vielä sellainen, jota on tässä alaluvussa hyvä lyhyesti sivuta. Kuten kertoja, myös yleisö voi olla personoitu tai personoimaton. Rimmon-Kenan kuitenkin muistuttaa, että ”agentti, jota kertoja puhuttelee, on kummassakin tapauksessa yleisö, ja kaikki kertojan

luokituksessa käytetyt kriteerit pätevät myös yleisöön” (Rimmon-Kenan 1983/1991, 132). Myös yleisö voi olla luotettava tai epäluotettava, kuten Chatman ja Rimmon-Kenan osoittavat: ekstradiegeettistä yleisöä luonnehtii luotettavuus, kun taas intradiegeettinen yleisö voi olla epäluotettava (Chatman 1978, 260; Rimmon-Kenan 1983/1991, 133). *LW*:n kohdalla eräänlaiseksi yleisöksi voisi mieltää aiemminkin mainitun ylipuhuteltavan. Problematisoin myöhemmin ylipuhuteltavaa yleisönä, sekä sen mahdollisia arvoja ja luotettavuutta.

3.3 Epäluotettavuus kerronnassa

Kertojan mahdollista epäluotettavuutta on yleensä tutkittu vain homodiegeettisen kerronnan kohdalla, mutta epäluotettavuutta heterodiegeettisessä kerronnassa ei ole täysin poissuljettu. Ensimmäisen persoonan kerronnassa kertojan epäluotettavuus paljastuu yleensä siinä, että kertoja ja implisiittinen tekijä eivät ole samalla ”aaltopituudella”. Tähän on edelläkin vihjattu. Shlomith Rimmon-Kenan muotoilee asian niin, että ”[j]os sisäistekijän ja kertojan arvomaailmat ovat yhteneväiset, kertoja on luotettava [...]” (Rimmon-Kenan 1983/1991, 128). Hieman juhlallisemmin Rimmon-Kenan määrittelee kertojan luotettavuutta todetessaan, että ”[k]ertoja on luotettava, jos lukijan oletetaan pitävän kertojan tapaa välittää tarinansa ja kommentoida sitä fiktiivisen totuuden arvovaltaisena esityksenä”. Epäluotettavaan kertojaan lukijan on sen sijaan ”syytä suhtautua varauksin.” (emt., 127.)

Rimmon-Kenanin mietteet pohjautuvat Wayne C. Boothin määritelmiin implisiittisestä tekijästä. Boothin mukaan kertoja on luotettava, kun hänen puheensa ja toimensa ovat sopusoinnussa teoksen normien, eli implisiittisen tekijän, kanssa. Kertojan epäluotettavuus paljastuu, kun tämän normit tuntuvat poikkeavan teoksen yleisistä normeista. Booth kuitenkin tähdentää, että epäluotettavat kertojat edustavat usein eri tyyppiä riippuen sen etäisyyden määrästä ja laadusta, mikä niillä on teoksen normeista. (Booth 1961/1991, 158–159.)

Ansgar Nünning on kritisoinut Boothin näkemyksiä pitkälti sen vuoksi, että ne pohjaavat liiaksi implisiittisenä tekijänä tunnettuun ”inhimillistettyyn aaveeseen”. Implisiittisen tekijän normeja voi olla vaikea paljastaa, eikä täten aina voida sanoa, onko kertoja epäluotettava vai luotettava. (Nünning 1999, 53–54.) Nünningin mukaan epäluotettavaa kerrontaa ei voida paljastaa ainoastaan tekstin strukturaalisten tai semanttisten viitteiden avulla, vaan mukaan tulisi ottaa lukijoiden teksteihin tuomat käsitteelliset kehykset (emt., 60). Nünning korostaa, kuinka kertojasta ei sukeudu epäluotettava suhteessa implisiittiseen tekijään, vaan nimenomaan suhteessa kriittisen lukijan

”normaaleihin moraalisiin periaatteisiin” ja ”terveeseen järkeen” (emt., 64). Nünning tuntuisi siis painottavan lukijan roolia epäluotettavuuden paljastamisessa huomattavasti Boothia enemmän.

Greta Olson kuitenkin paljastaa Boothin ja Nünningin väliltä enemmän yhtäläisyyksiä kuin jälkimmäisen artikkelin ensivaikutelman perusteella tulisi ajatelleeksi. Olsonin mukaan molemmat perustavat huomionsa epäluotettavasta kertojasta lukijaan, joka tunnistaa ristiriidan personoidun kertojan ilmausten sekä implisiittisen tekijän (tai tekstuaalisten viittausten) ilmausten välillä (Olson 2003, 93). Suurin ero lienee siinä, että Nünning kritisoi niin suureen ääneen implisiittistä tekijää. Olson kuitenkin korostaa, että vaikkei lukustrategia pohjaisikaan implisiittiseen tekijään, on lukijan voitava konstruoida jokin kertojan ulkopuolinen näkökulma tekstiin havaitakseen epäluotettavuutta kerronnassa (emt., 97).

Kognitiivinen teoria ja ”naturalisaatio” on vahvasti läsnä sekä Nünningin että Olsonin näkökulmissa. Olson sanoo Nünningin ”kumartavan aikamme epistemologisen epävarmuuden suuntaan”, sillä Nünning tunnistaa jokaisen luennan rajoittuneisuuden ja tilannesidonnaisuuden: jokainen lukija on potentiaalisesti epäluotettava (emt., 98). Nünningin omien sanojen mukaan epäluotettavan kertojan konstruointi voidaan nähdä tulkinnan strategiana, jonka mukaan lukija ”luonnollistaa” tekstuaaliset epäjohdonmukaisuudet, jotka muuten voisivat jäädä assimiloitumatta (Nünning 1999, 69). Tämä kaikki liittyy läheisesti kognitiivisen ja ”luonnollisen” narratologian huomioihin todellisten ja fiktiivisten mentaalisten maailmojen rinnastamisesta. Olson kiteyttääkin artikkelinsa loppupuolella, kuinka lukijat liittävät kertojiin personoituja epäluotettavuuden ja erehtyvyyden piirteitä aivan samoin kuin he attribuivat toisia yksilöitä toisissa konteksteissa (Olson 2003, 104). Lukijat toisin sanoen yhdistävät kokemuksiaan todellisesta maailmasta ja todellisista ihmisistä lukukokemuksiinsa, joissa fiktiivisiä mieliä (tai oikeammin: kirjallisia konstruktioita) rinnastetaan todellisiin mieliin. Tämänkin tutkimuksen tulokset voisivat olla toisenlaisia, jos yhdistäisin kokemuksiani todellisesta maailmasta *LW*:n tulkintaan.

Rauno Miettinen esittää kertojan luotettavuutta käsittelevässä artikkelissaan kaavion ”narratologisen taistelutantereen paradigmanvaihdoksesta” tekstilähtöisestä lukijalähtöisempään tulkintaan, jossa muun muassa Booth ja Nünning on asetettu kaavion vastakkaisiin laitoihin. Miettinen kuitenkin myöntää, ettei tilanne ole niin yksinkertainen kuin kaavio antaa olettaa. Kaavion keskeisin anti lienee sen huomioiminen, että käsillä on siirtymä ”kohti kognitiivisempaa tekstintulkintaa yleispätevän koko kertomakirjallisuutta koskevan tutkimuskielen sijaan”. (Miettinen 2005, 102.)

Kognitiivisilla lähestymistavoilla on selkeät ansionsa, kuten esimerkiksi Nünningin ja Olsonin artikkeleista voi huomata. On silti syytä muistaa, kuten johdannossakin kävi ilmi, että todellisia ja fiktiivisiä mieliä ei tulisi liian huolettomasti yhdistää toisiinsa. Tällöin saattaa nousta esiin epäluotettavan kertojan sijaan epäluotettava lukija.

Jacksonin romaanin kohdalla kysymys kertojan epäluotettavuudesta on hankala, sillä ainakin teoriassa kertoja on sekä ekstra- että heterodiegeettinen: *LW*:n kertoja on kertomansa tarinan ”yläpuolella” eikä osallistu tarinaan (Genette 1972/1986, 248; Rimmon-Kenan 1983/1991, 120–121). Rimmon-Kenan toteaaakin lannistavasti, että ”[n]äkymätön ektradiegeettinen kertoja, joka kertoo muiden henkilöiden tarinan, on yleensä luotettava” (Rimmon-Kenan 1983/1991, 131). Haluan kuitenkin painottaa, että katkelmassa sana *yleensä* tarjoaa toiveikkaan porsaanreiän, jota aion tässä tutkimuksessa koettaa hyödyntää.

Rimmon-Kenan nimeää epäluotettavuuden keskeisiksi lähteiksi kertojan tietämyksen rajoittuneisuuden, asianosaisuuden ja ongelmallisen arvomaailman (emt., 128). Tämä kuitenkin edellyttäisi kertojalta ainakin tietynasteista intra- ja/tai homodiegeettisyyttä (Genette 1972/1986, 248; Rimmon-Kenan 120–121). Myöhemmin otan aktuaalisen tekijän mukaan ja teen (enemmän tai vähemmän kyseenalaisia) vihjauksia biografiseen suuntaan. Vaikkei tälle tielle lähtisikään, voi *LW*:n kerronnallisista ratkaisuksista löytää epäselvyyksiä ja jopa epäluotettavuutta.

Kuten olen aiemminkin maininnut, kertojan ja päähenkilön suhde on Jacksonin romaanissa problemaattinen. Teos etenee pääosin kerrotun monologin kautta esitettyjen päähenkilön ajatusten myötä. Tällöin syntyy väistämättä vaikutelma, että kertoja on häivytetty taustalle ja Don kertoo itse omaa tarinaansa (vaikkei näin muodollisesti tietysti olekaan). Kuten aiemmin Mäkelää siteeraten mainitsin, upotukset tajunnan esittämisessä ja kerrotun monologin hyödyntäminen kaventavat homo- ja heterodiegeettisen kerronnan välistä eroa. Tällöin avautuu mahdollisuus tarkastella päähenkilöä (joka ei siis itse varsinaisesti kerro mitään) epäluotettavana kertojana. Vaikkei näin pitkälle menisikään, on vielä toinen (todennäköisempi) vaihtoehto, joka ei polje kertomusteoreettisia käsitteitä alleen. Don kertoo elämänsä kertomusta itselleen (lue: kerronnallistaa elämäänsä), jolloin epäluotettavuus lähtee hänestä itsestään ja kohdistuu häneen itseensä. Hän on dialogisessa suhteessa itsensä kanssa. Hän yrittää peilata minäänsä suhteessa toisiin, mutta onnistuu peilaamaan sitä vain suhteessa itseensä. Kertojalle jää tällöin kommentoiva (ja ironisoiva?) rooli esittää päähenkilö narrina näytelmässä, joka on tämän oma elämä. Tätä teoriaa tukevia esimerkkejä romaani on täynnä, seuraava on hyvä esimerkki.

It was a wonderful day, oh wonderful! Cool and clear, my lord you could see way to the rivers at both end of the street, October was certainly the best damned month of the year no question about it. Especially early in the month, right now, this very week, today! He almost felt like dropping in on somebody he knew, finding out how they were. Oh-oh, forget that. He knew better than to make any calls, even on the telephone. What the hell was he trying to do, spoil everything? let everybody know he was on the loose again? invite them to step in and ruin the whole weekend? Let them leave him alone! He was all right, perfectly able to handle himself, behaving just like anybody else, he meant to stay this way too, wasn't he on his way to buy food for Christ sake? Could they ask for any better assurance than that? Did he ever buy food when he was drinking? Certainly not, they knew that as well as he did, he was sober as a Lackawanna judge. (LW, 68.)

Kerrotun monologin (sekä päähenkilön humalatilán) huomaa lukuisista seikoista, kuten kiroilusta, huudahduksista ja puhuttelusta. Päähenkilö on alkoholin vaikutuksen alaisena ja itsepetos jyllää. Tässä tapauksessa Don toimii epäluotettavana kertojana itselleen. Ironia syntyy lukijan mielessä, sillä tämä pystyy huomaamaan tosiasiat, jotka Don on verhonnut itsepetokseen. Hän ei suinkaan ole selvä, tekstin tarjoamat vihjeet kertovat jotain aivan muuta. Tämänkaltaisissa tapauksissa lukija mitä todennäköisimmin konstruoi implisiittisen tekijän, joka ironisoi päähenkilöä (vrt. aiemmat Phelanin huomiot). Implisiittisen tekijän arvot, normit jne. viittaavatkin hyvin monessa kohtaa ironiaan. Donin taipumusta kerronnallistaa elämäänsä ironisoidaan, mutta implisiittisen tekijän määrittäminen pelkästään ironisoivaksi ei ole mielestäni perusteltua. Miltei kaikki ilmiöt teoksessa fokalisoidaan päähenkilön kautta, jolloin tälle on sälytetty melko suuri vastuu siitä, miten lukija kirjan tapahtumat näkee. Vaikka päähenkilöä ironisoidaan (ja tämä ironisoi myös itseään), on tämän tajunta oikeastaan ainoa ikkuna lukijalle teoksen maailmaan. Tällöin kysymys luotettavuudesta nousee mielestäni erittäin merkittäväksi.

Dorrit Cohn on analysoinut Thomas Mannin *Der Tod in Venedig* -pienoisromaanin epäluotettavuuden näkökulmasta. Itsekin teen myöhemmin vertailua Mannin pienoisromaanin sekä LW:n välillä, mutta tässä yhteydessä on kiinnostavaa huomioda se, kuinka Cohn määrittelee mahdollisen epäluotettavuuden kolmannen persoonan kerronnassa. Cohn vihjaa artikkelinsa aluksi, että Mannin teosten kertojilla olisi enemmän yhteyttä Mannin kirjailijapersoonan kanssa kuin Mann itse (modernista kirjallisuusteoriasta puhumattakaan) haluaisi myöntää. Tästä huolimatta Cohn yrittää olla viittaamatta Manniin itseensä ja konstruoi eräänlaisen ”toisen tekijän”, joka pienoisromaanin tarinaa kertoo. (Cohn 1999/2006, 155–156.) Itse kyseenalaistan Cohnin tulkinnan. Mielestäni kertoja ei ole epäluotettava vaan ironisoi päähenkilöä. Jos Cohn on kiinnostunut pienoisromaanin mahdollisista epäluotettavuutta herättävistä tekijöistä, hänen tulisi viitata todelliseen tekijään toisen tekijän sijaan. Seuraavaksi perustelen miksi näin on.

Cohn elollistaa Mannin pienoisromaanin kertojan. Hän esittää, että se olisi jonkinlainen ääni todellisen tekijän ja kertojan välissä, muttei kuitenkaan (ymmärtääkseni) rinnastettavissa implisiittiseen tekijään. Onkin hämmäntävää, ettei Cohn puhu artikkelissaan mitään implisiittisestä tekijästä. Toinen erikoisuus on se, että hän mainitsee kerrottuun monologiin rinnastuvan ”vapaan epäsuoran tyylin” vain kahdesti artikkelissaan (emt., 161). Hän toteaa, että tyyllistä matkimista kutsutaan ”teknisesti ilmaistuna” vapaaksi epäsuoraksi tyyliksi, mutta on erikoista, ettei hän missään muussa yhteydessä puhu siitä, sillä lukuisat hänen tekstiesimerkinsä ovat mainioita esimerkkejä kerrotusta monologista (tai vapaasta epäsuorasta esityksestä/tyylistä).

Cohnin mukaan kertojan ja päähenkilön välillä on pienoisromaanissa ensin empatiaa, mutta lopussa etäännyttämistä ja ironiaa. Myös minun mielestäni Mannin pienoisromaanissa on ironiaa, mikä johtuu pitkälti nimenomaan etäännytyksestä. Se kuitenkin ilmenee toisella tavalla kuin Cohn väittää. Mielestäni Aschenbach on teoksessa enemmän äänessä kuin Cohn haluaa myöntää. Monessa kohtaa Cohn väittää, että kertojan ääni muuttuu tietynlaiseksi herättäen lukijassa kummastusta, mutta väittäisin, että useissa näistä tapauksista äänessä onkin nimenomaan Aschenbach kerrotun monologin välityksellä. Näin ollen Aschenbach – vaikka onkin kertojan ja implisiittisen tekijän ironian kohteena – monessa kohtaa myös itse tiedostaa olemuksensa ironisuuden. Alussa esitetyt ylevät kuvitelmat ikään kuin vähitellen luhistuvat Aschenbachin mielessä ja tämä alkaa nähdä itsensä sellaisena kuin todella on sen sijaan, että näkisi itsensä valheellisesti, kuten alussa. Tästä syntyy suuri osa teoksessa esiintyvistä ironiasta, mutta myös empatiasta. Kertojan (tai toisen tekijän) ääni ei kuulukaan niin selvästi kerronnassa kuin Cohn väittää. Tällöin myös tulkinta pienoisoromaanin kertojasta epäluotettavana alkaa horjua. Jos haluaa etsiä teoksen kerronnasta epäluotettavuutta, tulisi mielestäni väittää Mannin käyttäneen kirjallisia strategioita etäännyttääkseen lukijoiden mielestä sen tosiseikan, että hän on kirjoittanut omasta elämästään. Itse en tätä väitä. Väitän ainoastaan, että jos *Der Tod in Venedig* -pideoisromaanista haluaa löytää epäluotettavuutta, tulisi kääntyä aktuaalisen, ei toisen, tekijän puoleen. Palaan Mannin teokseen vielä analyysiosiossa, jolloin esitän ne argumentit, joiden mukaan Aschenbachia ja Don Birnamia yhdistävät tietyt tekijät. Nämä tekijät myös tukevat luentaani, jonka mukaan *Der Tod in Venedig* on luotettavampi kuin Cohn antaa ymmärtää.

3.4 Elämän kerronnallistaminen

Edellisen alaluvun lyhyessä teosanalyysissä viitattiin jo elämän kerronnallistamiseen. Tämän alaluvun tarkoitus on tehdä tarkempaa selkoa kyseisestä ilmiöstä. Johdatuksena elämän kerronnallistamisen problematiikkaan toimii sitaatti Alan Palmerin teoksesta *Fictional Minds*. Palaan siihen vielä myöhemmin, sillä se ei suinkaan ole mitenkään ongelmaton, mutta se nostaa ehkä jopa hieman provosoiden esiin muutamia keskeisiä ajatuksia elämän mieltämisestä kertomuksena.

[...] me muodostamme kertomuksen omasta elämästäme. Meidän täytyy muodostaa tarinoita, jotta elämäme muodostuisivat koherenteiksi. Näiden tarinoiden mukaan me elämme. Elämäme ovat kertomuksia, jotka on upotettu sosiaaliseen kontekstiin, jonka mukaan me toimimme. Erityisen keskeinen on toisten kertomusten konteksti. Elämäme eivät koostu ainoastaan yksittäisistä upotetuista kertomuksista, joita konstruoimme itseämme varten. Niiden ohella meillä on taakkanamme, tai siunauksenamme, tieto siitä, että vaihtoehtoisia upotettuja kertomuksia on olemassa meitä kaikkia varten kaikkien niiden ihmisten upotetuissa kertomuksissa, jotka tuntevat meidät. (Palmer 2004, 193.)

Arkisten tapahtumien, ylipäänsä todellisuuden, konstruointi kertovaan muotoon on inhimillinen ilmiö. Pekka Tammi kuitenkin varoittaa aiheellisesti, ettei elämästä muodostettuja kertomuksia tulisi rinnastaa liian huolettomasti kirjallisen fiktion kertomuksiin. Todelliseen elämään liittyy häilyvyyttä ja toistoa, jotka eivät sovi loogisesti ja kronologisesti etenevän narratiivin määrittelyyn. (Tammi 2006a, 37.)

Myös Hayden White korostaa, kuinka elämää ei koskaan voi esittää siten, että siinä olisi sama muodollinen koherenssi kuin konventionaalisella, hyvin tehdyllä ja tarinallisella kertomuksella (White 1987/1989, ix). Tästä syystä todellisia tapahtumia kuvaavat kertomukset ovat aina keinotekoisia: ”Todellisia tapahtumia kuvaaville kertomuksille annettu arvo johtuu halusta nähdä todellisissa tapahtumissa sellaista koherenssia, eheyttä, täydellisyyttä ja lopullisuutta, mikä voi olla ainoastaan kuvitteellista.” White korostaakin, että ero historiallisten ja fiktiivisten kertomusten välillä on sisällössä pikemmin kuin muodossa. (Emt., 24–27.)

Mainitsin tutkielmani alussa kognitiivisen narratologian kyseenalaisesta taipumuksesta rinnastaa todelliset ja fiktiiviset mielet keskenään. Kognitiivista lähestymistapaa ei kuitenkaan voi täysin sivuuttaa, sillä se tarjoaa tutkimukseni kannalta muutamia ajatuksia herättäviä näkökulmia, joista merkittävin on kerronnallistamisen tarve. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* Jan Alber referoi Monika Fludernikin näkemyksiä kerronnallistamisesta. Kun lukijat kohtaavat

vaikeita, jopa mahdottoman tuntuksia tekstejä, he tietoisesti yrittävät palauttaa niitä kertomuksiksi. Kerronnallistamisessa on siis kyse siitä, että diskurssille annetaan kertova muoto, jotta esitelty ilmiö olisi paremmin ymmärrettävissä (Alber 2005, 387). Tästä on kyse myös elämän kerronnallistamisessa. Elämästä yritetään saada jotain tolkkua ja se yritetään hahmottaa järkeenkäyvästi, joten siitä yritetään luoda kertomus.

Kun on ollut puhetta kerronnallistamisesta, on syytä myös mainita, mikä on Fludernikin määritelmä kerronnallisuudelle. Jan Alber tiivistää artikkelissaan Fludernikin näkemyksen niin, että Fludernikille ”emotionaalinen suhtautuminen kokemukseen ja sen arviointiin tarjoaa kognitiiviset kiinnepohdat kerronnallisuuden muodostamiselle” (Alber 2002, 57). Alber kuitenkin esittää samassa artikkelissa myös aiheellista kritiikkiä Fludernikin ”luonnollista narratologiaa” kohtaan. Fludernikille jaksollisuus ja loogiset yhteydet eivät ole tärkeitä kertomusta määritteleviä tekijöitä, ja Fludernikin mielestä voi olla olemassa kertovia tekstejä ilman juonta, muttei ilman inhimillistä kokijaa jollain kerronnan tasolla (emt.). Olen samaa mieltä Fludernikin kanssa tietoisuuden ja kokemuksellisuuden merkityksestä kertoville teksteille, mutta mielestäni klassisen narratologian näkemyksiä juonellisuuden merkityksestä ei sovi sivuuttaa.

Edellinen luku päättyi polyfoniaan ja kertojan ja päähenkilön äänten erotteluun. Kertojan ja päähenkilön äänten mahdollisesta sulautumisesta on Fludernik esittänyt kiinnostavan näkemyksen. Hän käyttää nimitystä ”reflectorization” strategiasta, ”jossa tekijän huomiota herättävä diskurssi alkaa liittyä kuvitteellisen päähenkilön kokevaan minään, joko empaattisesti tai ironisesti” (Fludernik 2003, 254). ”Reflectorization” (termin voisi suomentaa ”heijastelevuudeksi” tai ”peilautuvuudeksi”, mutta ne molemmat kuulostavat melko keinotekoisilta ja epätarkoilta, eikä niistä välity termiin sisältyvää pohdintaan liittyvää ulottuvuutta; termi ”reflektorisaatio” taas olisi kömpelö anglismi) mahdollistaa kokemuksellisuuden esittämisen ulkoisen perspektiivin prisman kautta, mutta silti siten, että päähenkilön subjektiviteettiin on mahdollista päästä käsiksi (emt.). Kokemuksellisuuden Fludernik taas määrittelee kerrottavuuden ja pointin väliseksi dynamiikaksi (emt., 249).

Terminä ”reflectorization” on peräisin F. K. Stanzelilta. Hän käytti sitä tapauksista, joissa piirteitä henkilöahmon puheesta ja ajatuksista yhdistyy kertojan diskurssiin (Stanzel 1979/1984, 34). Stanzel on erotellut kerronnasta erityisiä ”kertojahahmoja” ja ”reflektiojahahmoja” ja pohtii näiden välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä (emt., 169). Vaikka Fludernikin ja Stanzelin tutkimukselliset lähtökohdat ovat erilaiset, he mieltävät termin ”reflectorization” pitkälti samalla tavalla.

”Reflectorization” lähestyy myös ”Uncle Charles Principle” -käsitettä, mutta siihen palaan myöhemmin.

LW pelaa mielestäni paljon tällä kertojan ja päähenkilön äänten sekoittamisella. Jopa päähenkilön pitkissä ajatusrakennelmissa, jotka on tulkittavissa miltei kokonaisuudessaan kerrotuksi monologiksi, on välillä vaikea päätellä, kuka on äänessä, sillä paikoin on mahdollista, että päähenkilö ironisoi itseään monologinsa sisällä, kun taas paikoin tuntuu siltä, että kertoja ironisoi päähenkilöä tämän monologiin upottamiensa sulkeiden avulla. Välillä taas tuntuu siltä, että suluissa on esitetty jonkun ulkopuolisen henkilön ääni. Seuraava sitaatti esiintyy pitkässä, pääosin kerrotusta monologista koostuvassa jaksossa.

What possessed him now even more than his need for a drink was that inevitable and familiar accompaniment to the first morning-after: remorse (how readily he recognized it; how humbly, from old habit, he accepted it as his just due) – remorse merely for drinking, for having drunk at all, any [...]. (*LW*, 41.)

Kyseisestä sitaatista on vaikea päätellä, mikä on kerrottua monologia ja mikä psykokerrontaa. Sitaaatti on otettu kappaleesta, joka on pääteltävissä kerrotuksi monologiksi nimenomaan stilistisistä syistä. Tyyllilliset seikat kertojan ja henkilön diskurssin erottajana ovat tulkinnanvaraisia, kuten Pekka Tammikin (1992) on todennut. Tässä tapauksessa päähenkilön diskurssin tunnistaa parhaiten lopun kertaavasta tyylistä (”for drinking, for having drunk at all, any”). Yksi tulkinta olisi, että katkelman alku aina kaksoispisteeseen asti olisi psykokerrontaa, samoin kuin suluissa oleva teksti, ja muu taas kerrottua monologia. Toinen tulkinta taas voisi olla, että kyseessä on kaksinkertainen kerrottu monologi, tai ”double or embedded FID”, kuten Maria Mäkelä (2006) asian muotoilee. Päähenkilö siirtyy toiseen kerrottuun monologiin ensimmäisen sisältä parenteesin keinoin. Edellisessä tapauksessa kertoja kommentoisi päähenkilön ajatuksia, joita tämä itse ei tiedosta, jälkimmäisessä taas (johon toistuva ”how”-sanon käyttö viittaisi) päähenkilö kävisi ikään kuin dialogia itsensä kanssa ja problematisoisi tilannettaan. Sitaaatti on jälleen yksi esimerkki siitä, kuinka Jacksonin romaanissa ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerronnan välinen ero on hyvin häilyvä.

Ennen kuin otan vertailuun muita kohdetekstejä, nostan esiin vielä erään näkemyksen, joka liittyy elämän kerronnallistamiseen. Romania-laissyntyinen uskontotieteilijä Mircea Eliade kirjoittaa teoksessaan *Ikuisen paluun myytti* siitä, kuinka alkukantainen ihminen pyrki antamaan asioille ja ilmiöille muodon ja järjestyksen – muuntamaan kaaoksen kosmokseksi – sillä muoto tekee asioista todellisia (Eliade 1949/1993, 14–15). Eliade viittaa myös siihen, kuinka ”[t]odellisuus saavutetaan

vain kertaamisen tai osalliseksi tulemisen tietä”. Tähän liittyy arkkityyppien muodostus ja pyrkimys häivyttää ajan kulku ja kesto. Mikä tahansa ”esikuvallisen toiminnan kertaaminen” muuttaa aikakokemusta: se ”häivyttää profaanin ajan ja liittyy osaksi myyttistä aikaa”. (Emt., 34–36.) Eliade myös huomauttaa, kuinka merkityksettömyyden kokemusta vastaan saattoi puolustautua antamalla ”historiallisille tapahtumille metahistoriallinen merkitys, joka ei vain suonut lohdutusta vaan oli myös ja ennen kaikkea kattava, ts. jotain jonka avulla saattoi liittyä hyvin jäseneltyyn kokonaisuuteen, jossa kosmoksella ja ihmisen olemassaololla oli jokin *raison d’être*” (emt., 122). Esikuvallisen toiminnan kertaaminen ja arkkityyppien muodostus on välittömästi kytköksissä niin Jacksonin romaanin päähenkilöön kuin moneen muuhunkin kirjalliseen hahmoon, joita tarkastelen tuonnempana. Lisäksi sinänsä vähämerkityksisten tapahtumien kohottaminen myyttisiin mittasuhteisiin vaikuttaisi liittyvän juuri Eliaden näkemykseen. Dostojevskin novelli “Скверный анекдот” on malliesimerkki kaunokirjallisesta tekstistä, jossa arkiset tapahtumat saavat päähenkilön mielessä monumentaaliset mittasuhteet. Palaan siihen kuitenkin vasta seuraavassa luvussa.

4. DON BIRNAM JA EDELTÄJÄT

Tässä luvussa tarkastelen ja vertaan muutamia länsimaisen kirjallisuuden kuuluisimpia teoksia suhteessa Jacksonin romaaniin. Näitä muita kohdetekstejä yhdistävät niiden päähenkilön (kahdessa ensimmäisessä tapauksessa nimihenkilön) samankaltaisuus Don Birnamiin. Varhaisemmat tekstit paljastavat sen ihmistyyppin kehitysvaiheet, jota LW:n päähenkilö edustaa. Tuo hysteerinen haaveilija, elämää kerronnallistava hupsu ja fiktion pauloissa elävä sopeutumaton on esiintynyt länsimaisen kirjallisuuden kaanonissa jo vuosisatoja.

Vertailuun valitsin seuraavat tekstit: William Shakespearen *Hamlet, Prince of Denmark* (1600, *Hamlet, Tanskan prinssi*), Miguel de Cervantes Saavedran *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605–1615, *Mielevä hidalgo Don Quijote manchalainen*), Fjodor Dostojevskin novelli ”Скверный анекдот” (1862, ”Ilkeä tapaus”) sekä romaani *Записки из подполья* (1864, *Kellariloukko*), James Joycen novelli ”Counterparts” (1905, ”Vastineet”) ja Thomas Mannin pienoisromaani *Der Tod in Venedig* (1912, *Kuolema Venetsiassa*). Kunkin yksittäistapauksen kohdalla teen tarkempaa selkoa niistä syistä, minkä vuoksi olen päättänyt vertailemaan kyseistä tekstiä varsinaiseen kohdetekstiini. Lista voisi olla paljon pidempikin, sillä länsimaisen kirjallisuuden kaanonista löytyy runsaslukuisesti erimerkkejä fiktiivisistä henkilöihahmoista, jotka kerronnallistavat omaa elämäänsä ja/tai joiden elämän fiktiiviset tarinat ovat suistaneet raiteiltaan. Kuuluisin tapaus, joka tässä tutkimuksessa jää käsittelemättä, on tietenkin Gustave Flaubertin *Madame Bovary* (1857, *Rouva Bovary*). Vaikka Emma Bovary onkin mitä suurimmassa määrin kirjallisen fiktion raiteiltaan suistama hahmo, ei tähän viitata suoraan Jacksonin romaanissa. Tarkasteltavien tekstien valintaan on vaikuttanut se, että niihin viitataan tavalla tai toisella LW:ssä. Dostojevskiin viitataan kuitenkin vain yleisellä tasolla eikä tutkimiani kohdetekstejä eksplikoida. Myös yhteys Cervantesin romaaniin perustuu omaan tulkintaani.

Käsittelen kohdetekstejä alkukielellä, mutta olen sijoittanut suomennokset alaviitteisiin. Kunkin teoksen suomentaja mainitaan myös lähdeluettelossa. LW:stä käytän ainoastaan alkukielistä laitosta.

4.1 *Hamlet*

Varhaisin tekstiesimerkkini tulee 1600-luvun alusta William Shakespearen näytelmästä *Hamlet, Prince of Denmark*¹⁵ (jatkossa *H*). Charles Jacksonin romaanissa aktivoidaan yhteys näytelmään jo

¹⁵ *Hamlet, Tanskan prinssi* (jatkossa *Hs*). Suom. Yrjö Jylhä.

ennen kuin minkäänlaista vertailua päähenkilöiden välillä voi esittää. *LW* alkaa epigraffilla, joka on sitaatti *H*:sta.

And can you, by no drift of circumstance,
Get from him why he puts on this confusion,
Grating so harshly all his days of quiet
With turbulent and dangerous lunacy?
(*H*, III, i, 811.)¹⁶

Epigraffilla olettaisi aina olevan välitön yhteys romaaniin. Tässäkin tapauksessa jo ennen romaanin alkua aktivoitu yhteys syventyy vähitellen tekstiä lukiessa. Ennen Hamletin ja Don Birnamin henkilötyyppien vertailua on syytä tarkastella epigrafia.

Epigrafi on mielenkiintoinen etenkin, jos miettii kerronnallisia ratkaisuja. *H*:ssa säkeet tulevat Claudiuksen suusta, joka utelee Rosencrantzilta ja Gyldensterniltä tietoja Hamletin mietteistä. Kenen suuhun tuo sitaatti tulisi *LW*:n kohdalla yhdistää? Ja kenelle se on osoitettu? Puhutteleeko siinä kertoja yleisöä, implisiittinen tekijä implisiittistä lukijaa vai todellinen tekijä todellista lukijaa? Jos epigrafia jättää todellisen tekijän vastuulle, se olisi ikään kuin ohje lukijalle (toisaalta, mikäpä merkki teoksessa ei olisi todellisen tekijän siihen raapustama): tulkitse romaania tämän sitaatin valossa. Implisiittinen tekijä voisi toimia hieman samoin. Implisiittisellä tekijällä on oletus, että implisiittinen lukija tuntee *H*:n ja osaa yhdistää sitaatin kontekstiinsa (näytelmätekstiksi, Claudiuksen Hamletia koskeva puheenvuoroksi, Hamletin näyttelemiseen viittaavaksi kommentiksi jne.). Jos sen taas sijoittaa kertojan suuhun, tällöin kertoja kaunokirjallisen sitaatin avulla valottaa teoksen yleisölle jo ikään kuin etukäteen, millaisia ristiriitoja hänen kertomassaan tarinassa käsitellään.

On kuitenkin vielä yksi mahdollisuus. Epigrafissa esitetyn sitaatin voi tulkita myös Donin itsensä lausumaksi, sillä romaanissa on useita kohtia, joissa Don siteeraa kirjallisuutta ja lausuu nimenomaan Shakespearea ja tämän tuotantoa. Hyvä esimerkki on katkelma, jossa kerrataan Donin kirjoittamista koskevia suunnitelmia ja todetaan, että jos Don joskus julkaisisi jotain, se olisi niin pullollaan Shakespearea, että voisi luulla Donin kirjoittaneen sitaattisanakirja sylissänsä ("[...] so packed with Shakespeare that it looked as if he worked with a concordance in his lap [...]” *LW*, 46).

¹⁶ ”Ja ettekö te millään verukkeella syyt’ urkkia voi tuohon sekasortoon, noin tyllysti mi rauhan hältä raastaa, rajuksi, uhkaavaksi vimmaks yltyin?” (*HS*, III, 1, 82.)

Myös Heikki Salojärvi on käyttänyt *Tuhlattuja päiviä* -suomennoksessaan Jylhän käännöstä epigrafista.

Donin voisi hyvin kuvitella siteeraavan juuri tuollaisia juhlallisen kuuloisia katkelmia kolmannessa persoonassa, jolloin etäisyys omaan itseen on näennäisesti kasvanut.

Mikä sitten yhdistää Hamletin henkilöahmon Jacksonin romaanin päähenkilöön? Shakespearen näytelmässä Hamlet esittää muille järkensä valon menettänyttä, toisin sanoen *näyttelee* omassa elämässään. Viittaako *LW*:n epigrafi siihen, että Don Birnam tulisi yhdistää Hamlettiin siinä mielessä, että molemmat kokevat näyttelevänsä oman elämänsä näytelmässä? Hamlet näyttelee ikään kuin olosuhteiden pakosta, saavuttaakseen tietyn päämäärän, mutta myös Don tuntuu tiedostavan oman roolinsa. Erona on se, että Don ei ainakaan päihtyneenä aina tiedosta omaa teatraalisuuttaan. Toisaalta, Hamletin hahmossa on tuon tiedostetun roolisuorituksen ohella myös samankaltaista teatraalisuutta kuin Donissa: myös Hamlet elää vahvasti fiktion sävyttämää elämää.

– For this same lord,
I do repent: but Heaven hath pleas'd it so, –
To punish me with this, and this with me, –
That I must be their scourge and minister.
(*H*, III, iv, 819.)¹⁷

Surmatessaan tarkoittamattaan Poloniuksen Hamlet mieltää itsensä taivaallisen tahdon välikappaleeksi. Sen sijaan, että olisi itse vastuussa teostaan, hän syyttää siitä kohtaloa ja johdatusta. Juuri samankaltaisia strategioita Don käyttää, olkoonkin, että hänen tohelointiensa seurauksena kukaan ei ole sentään kuollut. Donin käyttämä retoriikkakin on paikoin vastaavaa.

The old Demon of Ennui had given him the shove, the Old Enemy had tricked him into starting all over again before he had recovered from the previous drunk, before he was well out of it at all. (*LW*, 42.)

”Ikävän demoni” ja ”vanha vihollinen” ovat tuttavallisia nimityksiä ylemmille entiteeteille, joille Don säilyttää vastuun juomisestaan. Ylipuhuteltavan ongelma on molemmissa teoksissa läsnä. Niin Hamletin kuuluisa ”to be or not to be” -monologi kuin Donin tunnustukselliset jaaritukset ovat sen merkityksellisen toisen puhuttelua, jonka oletettu olemassaolo ”nykyhetken tyrannian tuolla puolen” antaa oikeutuksen yksilön elämälle. Niin Hamlet kuin Donkin kokevat toimivansa ”transsendentaalin auktoriteetin valttuuttamana”.

¹⁷ ”Tuo herra – niin, mua kaduttaa; mut sen kai taivas sääti rangaistakseen häntä mun kauttani ja hänen kauttaan mua, aseekseen, vitsakseen näin ottain minut.” (*Hs*, III, 4, 115.)

Molemmille yhteistä on myös se, että dialogisuus ja sosiaalisuus ovat kääntyneet sisäänpäin. Kirjalliset konventiot ovat saaneet päähenkilöt pauloihinsa, mikä vain korostaa teatraalista replikointia. Hamletin puheenvuorot on esitetty suorina sitaatteina, mutta Donin mielenliikkeisiin pääsemme kerrotun monologin keinoin. On tärkeää huomioida se, että Hamlet pääsee itse ääneen, kun taas valtaosa Donin monologeista tulee lukijalle kertojan äänen lävitse tai sen suodattamana. Tästä huolimatta myös Donin alttius näyttelemiseen tulee ilmi. Kertoja käyttää kerrotun monologin ohella psykonarraatiota ja siteerattua monologia kuvaillessaan päähenkilönsä teatraalista luonnetta.

[...] he looked back at the half-empty whiskey bottle. He pointed with an elaborate gesture, like a matador, like a showy radio-director indicating a cue. "You stay there!" he said in low, dark, super-menacing tones. "Don't disappear; don't hide or evaporate! I'll be right back." (*LW*, 116.)

Rooleihin ja näyttelemiseen liittyy kaipuu fiktion eheyteen. Keinotekoiset tarinat ja loogisesti sekä kronologisesti ehyet kertomukset ovat saaneet pauloihinsa sekä Hamletin että Don Birnamin. Tähän liittyy myös tarve liittää oma nimi ja oma elämä osaksi kertomusta. Hamletilla tämä kaipuu korostuu loppukohtauksessa, jossa tämä tuntiessaan kuolevansa ilmaisee toiveensa nimensä kuolemattomuudesta.

If thou didst ever hold me in thy heart,
Absent thee from felicity awhile,
And in this harsh world draw thy breath in pain,
To tell my story.
(*H*, V, ii, 831.)¹⁸

Hamlet anelee Horatiota, ettei tämä tekisi itsemurhaa. Syyksi paljastuu tarve saada oma tarina (oma elämä) tunnetuksi. Donin suhde kuolemattomaan nimeen on kahtalainen. Ollessaan juopunut tämä yhtenäen haaveilee romaaneista, joita vielä kirjoittaa. Ylipäänsä kuuluisuus, tunnustetun neron asema, on hänen kuvitelmiensa kohde. Krapulassa nämä haaveet kuitenkin usein romahtavat ja niiden naurettavuus paljastuu. Kaipuu, mitä Don kokee tunnustettuja sankaritekoja kohtaan, on tuttu eräästä toisesta maailmankirjallisuuden klassikosta, johon päästään seuraavaksi.

¹⁸ "Jos sydämessäs koskaan olen ollut,
toviksi hylkää taivaan autuus vielä,
jää tähän kolkkoon tuskain maailmaan
mun tarinaani kertomaan."
(*Hs*, V, 2, 169.)

4.2 Don Quijote

Miguel de Cervantes Saavedra kirjoitti kuuluisan romaaninsa *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*¹⁹ samoihin aikoihin kuin Shakespeare näytelmänsä. *Don Quijote* (jatkossa *DQ*) julkaistiin kahdessa osassa vuosina 1605 ja 1615. Romaani parodioi keskiaikaisia ritarromaaneja ja kuvaa sankarinsa (tai antisankarinsa) edesottamuksia tämän seikkaillessa ympäri maaseutua etsimässä urotöitä. Don Quijote on siinä määrin uppoutunut ritarromaaniin maailmaan, ettei hän enää osaa erottaa todellisuutta fiktiosta. Tämä käy ilmi jo varsinaista kertomusta edeltävissä runoissa, jotka (nähtävästi) kertoja on sepittänyt ritarromaaniin konventioita mukailleen, vaikka kirjoittajiksi on mainittu milloin kukakin, ensimmäisessä tapauksessa Urganda la Desconocida²⁰.

De un noble hidalgo manche-
contarás las aventu-
a quien ociosas letu-
trastornaron la cabe-:
(*DQ*, 88.)²¹

Romaanin edetessä don Quijoten liialliseen kirjallisuussinnostukseen viitataan toistuvasti. Usein päähenkilö muistelee jonkin ”kuuluisan” sankarin edesottamuksia ja sitä tapaa, jolla tämä on urotyönsä suorittanut. Sellaista tilannetta ei tulekaan, johon don Quijote ei olisi ritarromaaniin sivuilla törmännyt.

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (*DQ*, 100.)²²

Tämä fiktion uppoutuminen ja todellisuuden korvaaminen kuvitteellisilla kertomuksilla on tuttu ilmiö myös Jacksonin romaanin haaveelliselle päähenkilölle. Fiktiiviset kertomukset ovat Donille

¹⁹ *Mielevä hidalgo Don Quijote manchalainen* (jatkossa *DQs*). Suom. J. A. Hollo (runomittaiset kappaleet suom. Yrjö Jylhä).

²⁰ Urganda Tunteaton

²¹ ”Sun sivus meille tarinoi –
eräästä Manchan hidalgos –,
jolt’ aivot hämmentyivät, kos –
hän luki turhia tarinoi –:”
(*DQs*, 23.)

²² ”Hänen mielikuvituksensa täytti kaikki se, mitä hän kirjoista luki, noitumiset ja riidat, taistelut, haasteet, haavat, rakastavien kuiskeet ja lemmenseikkailut, myrskyt ja mahdottomat järjettömyydet, ja kuvitteluissaan hän uskoi lukemiensa haaveellisten sommittelujen koko sarjan niin totiseksi todeksi, ettei hänen mielestään maailmassa ollut sen varmempaa historiaa.” (*DQs*, 31.)

erittäin merkittävässä asemassa: niiden avulla ja niihin verraten hän kerronnallistaa omaa elämäänsä. Hänen (etenkin humalaisista) kuvitelmistaan saa kuvan, että fiktio on hänelle todellisuutta tärkeämpää, jopa todellisempaa (”[...] was everything in fiction or in film more real to him than fact? [...]” *LW*, 104). Heti teoksen ensimmäisestä virkkeestä, James Joyce -sitaatista, lähtien (unohtamatta Hamlet -epigrafia) teoksessa vilisee kirjallisia sitaatteja ja kirjailijoiden nimiä, joihin Don viittaa idoleinaan ja/tai esikuvinaan.

Tarinoiden konventiot ovat hyvin tärkeitä molemmille henkilöille. Heidän keinotekoinen todellisuutensa koostuu tarkasta esikuvien jäljittelystä. Jos kaikki ei mene kuin kirjoissa, todellisuuteen tulee uhkaava särö, joka saattaa murtaa illuusion. Jotta omasta elämästä muodostettu kertomus säilyisi ehyenä, täytyy kaikki asiat suorittaa – kirjaimellisesti – kaikkien taiteen sääntöjen mukaan.

– Eso no puede ser – respondió don Quijote –: digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan propio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores, y por el mesmo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo, y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón. (*DQ*, 185.)²³

Poikkeamat eivät kuulu hyvin rakennettuun kertomukseen. Elämä on luonnollisesti sattumia ja odottamattomia yllätyksiä täynnä, mutta usein juuri se tuntuu pelottavan don Quijoten (ja Don Birnamin²⁴) kaltaisia sankareita. On turvallisempaa tukeutua eheisiin kertomuksiin, vaikka ne olisivat fiktiivisiä. Eliaden sanoin esikuvallista toimintaa tulee jäljitellä ja arkkityyppeihin samaistua. Jopa itsetuhoisuus on suotavaa, mikäli se on esikuvien mukaista (kuten aiemmin siteeratusta *LW*-katkelmassa ”how could a genius be happy, normal – above all, long-lived?”).

²³ ” – Se on mahdotonta, – vastasi Don Quijote – tarkoitan ettei voi olla vaeltavaa ritaria ilman valtiatarta, sillä he ovat rakastuneita yhtä olennaisesti ja synnynnäisesti kuin taivas on tähditetty, eikä varmastikaan ole nähty historiaa, jossa esiintyisi vaeltava ritari vailla lemenseikkoja, ja jos sellainen ritari löytyisi, niin juuri siitä syystä häntä ei pidettäisi aitona ritarina, vaan bastardina, joka ei ole tullut mainitun ritarikunnan lujaan linnaan portista vaan muurien yli kuin varas ja ryöväri.” (*DQs*, 114–115.)

²⁴ Jos haluaisi leikkiä ajatuksella, voisi miettiä miksi Jackson on antanut sankarilleen (tai antisankarilleen) etunimen Don. Yhteys don Quijoteen ja espanjankieliseen sanaan ”herra/don” voi kuitenkin olla täysin sattumanvarainen. Sukunimen Birnam yhteys kaunokirjallisuuteen on ainakin mitä luultavimmin vähemmän sattumanvarainen, mikä on syytä tiedostaa. Shakespearen näytelmässä *Macbeth* esiintyy ”Birnam Wood” niminen metsä. Samanniminen puu sijaitsee todellisuudessakin Birnamin kaupungin läheisyydessä Skotlannissa. Ottaen huomioon Shakespeare-yhteyksien määrän *LW*:ssä, tätä yhteyttä tuskin voi pitää sattumana. Näytelmään *Macbeth* viitataan *LW*:ssä lisäksi siten, että Donin valehdellessa baarityttö Glorialle hän väittää kuvitteellisten poikiensa nimiksi Malcolm ja Donaldbain (kuningas Duncanin pojat *Macbethissä*).

Kuvitteellisten tarinoiden sävyttämään elämään kuuluu vielä usein se, että henkilö mieltää itsensä ihailmiensa sankarien kaltaiseksi. Nämä hahmot eivät todellisuudessa saa aikaiseksi yhtään mitään (ainakaan mitään myönteistä), mutta he kuvittelevat olemassaolonsa täysin korvaamattomaksi ja haaveilevat valloittavansa ihmisten kunnioituksen suorittamallaan urotöillä.

– Sancho amigo, has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos hicieron. (*DQ*, 246.)²⁵

Urotyöt, joista Don Birnam haaveilee, eivät ole tietenkään yhtä sotaisia tai sananmukaisesti ritarillisia, mutta maine ja suosio on niidenkin taustalla. Hän kuvittelee itsensä milloin menestyväksi konserttipianistiksi, milloin lahjakkaaksi kirjailijaksi ja milloin suosituksi luennoitsijaksi, mutta kaikki nämä haaveet romahtavat ja niiden naurettavuus paljastuu viimeistään krapulassa. Siitä huolimatta nuo haaveet ovat hänelle haaveilemisen arvoisia. Ne ovat ainoa asia, joka tuntuu pitävän häntä kiinni elämässä. Valheellinen tietoisuus tulevista suurtoista ja niiden tuomasta kuuluisuudesta tuo hänelle lohtua merkityksettömäksi koetun arjen ahdistassa.

LW:ssä kertoja ironisoi Donin kuvitelmia ja usein tämä itsekkin tiedostaa niiden naurettavuuden. Don Quijote sen sijaan on autuaan tietämätön tempaustensa typeryydestä. Hän ei itse oivalla toimiensa naurettavuutta ja edes ankarimpien vastoinkäymisten hetkellä hän ei kyseenalaista kykyjään tai suorittamiensa älyttömyyksien jaloja tarkoituspieriä. Toisinaan kertoja ironisoikin päähenkilönsä sokeaa luottamusta onnettareen kuvatessaan tämän edesottamuksia.

Puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el desnudo y continente que tenían. Y el primero que fue a descargar el golpe fue el colérico vizcaíno; el cual fue dado con tanta fuerza y tanta furia, que, a no volvérselo la espada en el camino, aquel solo golpe fuera bastante para dar fin a su rigurosa contienda y a todas las aventuras de nuestro caballero; mas la buena suerte, que

²⁵ ” – Sancho ystäväni, sinun tulee tietää että minä synnyin taivaan tahdon mukaan tähän rautakauteen perustaakseni siihen jälleen kultaisen eli kultakauden, kuten sitä yleensä nimitetään. Minä olen se, jolle ovat varatut vaarat, suuret maineteot ja urotyöt. Minä olen, sanon sen vielä kerran, se, jonka tehtävänä on herättää jälleen eloon Pyöreän pöydän ritarit, Ranskan kaksitoista pääriä ja yhdeksän Maineen ritaria sekä saattaa unohtumaan Platiret, Tablantet, Olivantet ja Tirantet, Auringon ritarit ja Beliaanit sekä entisten vaeltavien ritareiden koko lauma suorittamalla tässä nykyisessä ajassa, jossa elän, sellaisia suurtoita, ennen kuulumattomia asioita ja sotaisia tekoja, että ne himmentävät kaikkein loistavimmatkin heidän suorittamistaan mainetoista.” (*DQs*, 174.)

para mayores cosas la tenía guardado, torció la espada de su contrario, de modo que, aunque le acertó en el hombro izquierdo, no le hizo otro daño que desarmarle todo aquel lado, llevándole, de camino, gran parte de la celada, con la mitad de la oreja; que todo ello con espantosa ruina vino al suelo, dejándole muy maltrecho. (*DQ*, 160.)²⁶

Kertojan voi tässä olettaa omaksuneen ritariromaanien tyyllilajin taistelijoiden uljautta kuvaillessaan ja viitatessaan ”hyvään onneen”²⁷, joka säästi ja varjeli ritaria ”tärkeämpiin asioihin”²⁸. Ironia on selvää, sillä kertoja on täysin tietoinen don Quijoten päänäpistojen älyttömyydestä. Tässä kertoja kuitenkin viittaa antisankarinsa tohelointeihin ”tärkeinä asioina”. Romaanissa esiintyvän kolmannen persoonan kertojan suhde päähenkilöönsä on siis pääasiassa ironisen etäännyttävä.

DQ:n kerronnalliset ratkaisut eroavat joiltain osin Jacksonin romaanin vastaavista. Vaikka *LW*:ssä kertojan ja päähenkilön äänet tuntuvat toisinaan risteävän melko voimakkaastikin, on Jacksonin romaanin kertoja sekä hetero- että ekstrapadiegeettinen. Myös *DQ*:n kertoja on pääosin heterodiegeettinen, mutta toisinaan kerronta on homodiegeettistä: kertoja *lukee* yleisölleen kertomusta don Quijotesta, kuten seuraavasta katkelmasta käy ilmi.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte. (*DQ*, 153.)²⁹

²⁶ ”Terävät miekat paljastettuina ja kohotettuina nuo molemmat urheat ja vimmastuneet taistelijat näyttivät kerrassaan uhkaavan taivasta, maata ja kadotuksen kuilua; niin rohkeina ja ryhdikkäinä he esiintyivät. Ensiksi iski iskunsa vihainen biskajalainen, ja niin voimallisesti ja raivokkaasti, että tämä ainoa isku, ellei miekka olisi matkallaan käännähtänyt, olisi riittänyt lopettamaan heidän ankaran ottelunsa ja ritarimme kaikki seikkailut; mutta hyvä sallimus, joka säästi häntä tärkeämpiin tehtäviin, väänsi hänen vastustajansa miekkaa, joten se, vaikka osuikin vasempaan olkapäähän, teki vain sen vahingon, että silpoi siltä puolelta pois varukset ja vei mennessään suuren osan kypäriä sekä puolen korvaa, mikä kaikki putosi maahan hirmuisena sekamelskana ritarin jäädessä siihen pahoin pidellyksi.” (*DQs*, 88.)

²⁷ Espanjan kielen sana ”suerte” viittaa yleensä onneen, mutta se voidaan kääntää myös kohtaloksi, sattumaksi, onnettareksi jne.

²⁸ Espanjan kielen sana ”cosa” viittaa asiaan, syyhyn. Tämän tutkimuksen kannalta on myös mielenkiintoista, että se voidaan kääntää kertomukseksi ja taruksi. Kenties kertoja, onnettaren ohella, haluaa säästää protagonistin tulevia tarinoita varten. Käännöksessä tämä nyanssi jää välittymättä.

²⁹ ”On varsin valitettavaa, että tämän kertomuksen kirjoittaja juuri tässä kohdassa ja asiain tässä vaiheessa jättää taistelun keskeneräiseksi, mainiten puolustukseksen ettei ollut löytänyt kirjallisia tietoja näistä Don Quijoten urotöistä jo kerrotun lisäksi. Tämän teoksen toinen kirjoittaja ei kumminkaan voinut uskoa että niin merkillinen historia olisi jätetty unohtumisen huomaan tai että Manchan oppineet miehet olisivat asiasta niin vähän välittäneet, ettei heidän arkistoissaan tai laatikoissaan olisi minkäänlaisia tätä kuuluisaa ritaria koskevia asiakirjoja. Näin ajatellen hän ei luopunut toivosta, että löytäisi tämän hupaisan kertomuksen jatkon, ja koska taivas oli hänelle suosiollinen, hän löysikin sen seuraavassa osassa kerrotulla tavalla.” (*DQs*, 82–83.)

Katkelmassa mainittu seuraava osa alkaa homodiegeettisellä kerronnalla, jossa minäkertoja etsii jatkoa don Quijoten kertomukselle. Hän löytääkin arabiankielisiä vihkoja, joiden nimeksi selviää ”Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe” (*DQ*, 158–159)³⁰. Kertoja kuitenkin asettaa vihkojen luotettavuuden kyseenalaiseksi. ”Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabe, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos[...]

 (*DQ*, 160)³¹. Tosiasiassa tällaiset kommentit eivät lisää luottamusta varsinaistakaan kertojaa kohtaan.

DQ:n kerronnalliset ratkaisut ovat siis huomattavan kimurantteja suhteessa *LW*:n vastaaviin. Eräässä jaksossa hahmot tarinan sisällä viittaavat jopa teoksen aktuaaliseen kirjoittajaan.

Pero ¿qué libro es ese que está junto a él?

– *La Galatea*, de Miguel de Cervantes – dijo el barbero.

– Muchos años ha que es grande amigo mio ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo, y no concluye nada [...].

(*DQ*, 137.)³²

Vastaavaa metatason kommentointia ei esiinny Jacksonin romaanissa. Siinä ei kertaakaan viitata teoksen aktuaaliseen kirjoittajaan, eikä romaanin kertoja myöskään ilmoita lukevansa sitä mistään ”vihoista” tai muutenkaan kommentoi omaa persoonaansa homodiegeettisesti. Eräänlaista metatason huumoria teoksesta on löydettävissä, mutta se on paljon hienovaraisempaa kuin Cervantesilla. Seuraavassa kohtauksessa Don Birnam muistelee edellisillan haaveita kirjalliseksi ryhtymisestä.

The foolish and tricking fancies of yesterday afternoon, for instance. ”In a Glass” – who would ever want to read a novel about a punk and a drunk! Everybody knew a couple or a dozen; they were not to be taken seriously; nuisances and trouble-makers, nothing more; like queers and fairies, people were belly-sick on them; whatever ailed them, that was *their* funeral; who cared? – life presented a thousand things more important to be written about than misfits and failures. (*LW*, 46; kursivointi alkup.)

³⁰ ”Don Quijote Manchalaisen historia, kirjoittanut Cide Hamete Benengeli, arabialainen historioitsija.” (*DQs*, 86.)

³¹ ”Jos tämän kertomuksen todenperäisyyttä saatetaan jotenkin epäillä, aiheena voi olla ainoastaan se, että tekijä on ollut arabialainen, sillä taipumus valehtelemiseen on tämän kansakunnan jäsenissä sangen ominainen piirre.” (*DQs*, 87.)

³² ”Mutta mikä kirja on siinä vieressä?

– Miguel de Cervantesin *Galatea* – vastasi parturi.

– Cervantes on ollut jo monet vuodet erinomainen ystäväni, ja minä tiedän että hän on perehtynyt onnettomuuksiin paremmin kuin säkeiden sepittämiseen. Hänen kirjassaan ilmenee kiitettävää kekseliäisyyttä; hän panee alulle yhtä ja toista, mutta ei kehitle mitään loppuun asti.”

(*DQs*, 67.)

Kukapa tosiaan haluaisi lukea romaanin juoposta, kun kiinnostavampiakin aiheita olisi tarjolla. Edellinen sitaatti tuntuu implisiittisen tekijän silmäniskulta implisiittiselle lukijalle. Metatason kommentaariksi se muodostuu siinä vaiheessa, jos lukija valitsee biografisen lähestymistavan. Tämä vaihtoehto tulee käsittelyyn kuitenkin vasta myöhemmässä luvussa. Huumoria mustimmillaan ilmentää se, että vaikka elämän luulisi tarjoavan tärkeämpiäkin kirjoituksen kohteita kuin ”sopeutumattomat” ja ”epäonnistujat”, on kyseisiä henkilöitä maailmankirjallisuus täynnä.

4.3 Dostojevskin kaksi haihattelijaa

Kuten johdannossa mainitsin, päätin ottaa Fjodor Dostojevskilta tarkemman analyysin kohteeksi kaksi tekstiä, novellin “Скверный анекдот” (1862) sekä romaanin *Записки из подполья* (1864). Kahden tekstiesimerkin valossa on parempi syventyä etenkin dialogisuuden ongelmaan. Kohdetekstien kiinnostavuutta tässä kontekstissa lisää vielä se, että Mihail Bahtin on esittänyt oivaltavia huomioita Dostojevskin romaanista, kun taas Vološinovin teoksessa viitataan novelliin “Скверный анекдот”.

4.3.1 “Скверный анекдот”³³

Ensimmäisenä otan käsittelyyn Dostojevskin teksteistä varhaisemman, novellin “Скверный анекдот” (jatkossa SA). Novellin päähenkilö Ivan Iljitš Pralinski on todellinen valtioneuvos, siviilivirassaan melko nuori kenraali, joka tietyiltä luonteenpiirteiltään muistuttaa huomattavasti Don Birnamia. Myös Pralinski kuvaillaan tunneherkäksi haaveilijaksi (“Одним словом, человек он был добрый и даже поэт в душе.”,³⁴ SA, s. 7). Vaikka myös Pralinski on kertomuksen ajan pääosin humalassa, tuodaan taipumus haaveellisuuteen ja elämän kerronnallistamiseen esiin piirteinä, joka samoin kuin Birnamin tapauksessa kuuluu henkilön luonteeseen. Pralinski kuvataan omasta mielestään edistysmieliseksi, mutta tosiasiasa taantumukselliseksi henkilöksi, joka tuttaviansa kanssa riitaannuttuaan päätyy erään alaisensa häätöjuhlaan aikeenaan todistaa edistysmieltään ja rakastettavuuttaan. Toisin kuitenkin käy: mikään ei suju Ivan Iljitšin mielen mukaan ja lopputuloksena on skandaali. Haaveellisuudesta ja kunnianhimosta huolimatta lukijalle muodostuu novellin edetessä kuva jokseenkin keskinkertaisesta virkamiehestä, joka fiktiiviseen sävyyn luo elämästään kertomusta ja yrittää saada sen tuntumaan mielekkäältä. Hysterisimmillään kerronnallistaminen saa suorastaan legendaarisia mittasuhteita.

³³ ”Ilkeä tapaus” (jatkossa IT). Suomenkieliset sitaatit ovat Juhani Konkan käännöksestä.

³⁴ ”Lyhyesti sanoen, hän oli hyvä ihminen ja sielultaan jopa runoilija.” (IT, 316.)

...Да знаете ли вы, понимаете ли, что Пселдонимов будет детям своим поминать, как сам генерал пировал и даже пил на его свадьбе! Да ведь эти дети будут своим детям, а те своим внукам рассказывать, как священнейший анекдот, что сановник, государственный муж (а я всем этим к тому времени буду) удостоил их... и т. д. и т. д. (SA, 14.)³⁵

Vastaavia suunnitelmia ja suuruudenhulluja visioita on tullut jo vastaan niin *LW*:ssä kuin *DQ*:ssakin. Siteerattu katkelma on osa pitkää siteerattua monologia, jonka avulla heterodiegeettinen kertoja valottaa Pralinskin ajatuksia. Itse asiassa SA pitää sisällään melko runsaasti psykokerrontaa, siteerattua monologia ja dialogia, mutta melko vähän kerrottua monologia. Psykonarraation ja siteeratun monologin vaihtelulla saadaan välitettyä lukijalle kuva päihtyneestä henkilöstä, jonka päässä vilahtelee kaikenlaista, mutta joka ei pysty hajanaisesta mielentilastaan johtuen keskittymään olennaiseen puhumattakaan siitä, että oivaltaisi oman tilansa ja ymmärtäisi pysyttäytyä poissa tilanteista, joissa mitä todennäköisimmin nolaa itsensä. Kertojan asenne päähenkilöänsä kohtaan on melko etäinen, ja Pralinski esitetäänkin kautta kertomuksen varsin ironisessa valossa. Pääosa novellin huumorista rakentuu juuri Pralinskin hölmöilyjen varaan, hieman samaan tapaan kuin Cervantesin romaanissa.

Vološinov on melko ansioituneesti analysoinut vieraan puheen esiintymistä ja merkitystä SA:ssa. Tämä vieras puhe on “*verhottu* tekijän kontekstiin ja ikään kuin tunkeutuu sankarin todellisen suoran puheen läpi” (Vološinov 1929/1990, 159; kursivointi alkup.). Vološinovin mukaan kertomus on kerrottu kertojan äänellä, mutta “melkein jokainen epiteetti, määrittely ja arvotus” on syntynyt “jonkin sankarin tietoisuudessa”, mikä taas johtaa siihen, että monissa sanavalinnoissa on luettavissa “kahden intonaation, kahden näkökulman, kahden puheen” läsnäolo (emt., 159–160). Vološinov esittää novellin alun katkelmista tulkinnan, jonka voisi yleistää koskemaan koko novellin tasolla esiintyvää diskurssia.

Kertojanahan toimii kertoja, joka on tavallaan solidaarinen “kenraaleille”, makeilee heille, yrittää käyttäytyä kaikessa heidän mielensä mukaan, puhuu heidän kielellään – mutta tällöin hän liioittelee kaikessa provokatorisesti, höystäää heidän mahdolliset ja todelliset lausumansa tekijän ironialla ja pilkalla. Kertomusten jokaisessa typerässä epiteetissä tekijä kertojan mediumin kautta ironisoi ja pilkkaa sankareitaan. (Emt., 161.)

³⁵ ”... Tiedättekö te, ymmärrättekö, että Pseldonimov tulee lapsilleenkin kertomaan, miten itse kenraali juhli ja jopa ryyppäsi hänen häissään! Ja nuo lapset tulevat puhumaan omille lapsilleen ja he omille lapsenlapsilleen kuin pyhänä taruna, miten hoviylimys, valtiomies (ja sen kaiken minä aikanaan saavutan) soi sen kunnian... ja niin edelleen, niin edelleen.” (IT, 327.)

Tästä kaikesta muodostuu Vološinovin mukaan “mutkikas intonaatioiden peli” (emt.). Tässä välissä on syytä korostaa, että vaikka Vološinov puhuu *tekijästä*, hän tuntuu viittaavan konstruktion, jonka Booth joitakin vuosikymmeniä myöhemmin määritteli *implisiittiseksi* tekijäksi. Todellista tekijää ei liene tarpeellista sotkea novellin tulkintaan.

Vološinov jakaa novellin diskurssin kahteen puheeseen, jotka usein risteävät toisiaan: “tekijäkertojan puheeseen (ironiseen ja pilkalliseen) ja sankarin puheeseen (jossa ironiaa ei ole)” (emt.). Tämän tutkimuksen käsitteistöllä operoitaessa voisi siis sanoa, että novellissa sittenkin esiintyy kerrottua monologia. Sitä kuitenkin esiintyy mielestäni vähemmän kuin Vološinovin tulkinnasta voisi päätellä. Vološinov pohtii liikaa todellisen tekijän roolia miettiessään, miten selittää tyyllilliset kömpelyydet, toistot ja “mitäänsanomattomat epiteetit”. Hän sijoittaa tietyt ilmaukset aina jonkin kuvailun henkilön diskurssiin kertojan diskurssin sijaan, mutta tässä hän mielestäni erehtyy. Ilmaukset ovat kyllä usein peräisin jonkun muun kuin kertojan suusta, mutta ne eivät aina ole täsmennettävissä. Kertoja ironisoi henkilöitään omaksumalla omaan diskurssiinsa yleisiä piirteitä tietynlaisten virkamiesten humoristisen muodollisesta ja taantumuksellisesta diskurssista. Kertoja ilmaisee usein diskurssillaan ne seikat, jotka yleisesti ottaen tekevät henkilöstä arvostetun tietyn yhteiskuntaluokan sisällä, mutta samalla esittää kyseiset seikat naurettavina. Väittäisin, että *sanojen* sijaan novellin kertojan puheessa törmäävät *asenteet*. Myös tämä on silti luettavissa eräänlaiseksi “vieraaksi puheeksi”, joka häiritsee diskurssin yhtenäisyyttä. Seuraava tekstiesimerkki on kohdasta, jossa kertoja kuvailee salaneuvos Stepan Nikiforovitš Nikiforovia, juhlien isäntää, jonka luota Pralinski lähtee kohtalokkaalle kotimatkalleen.

[a] Наружности был он чрезвычайно приличной и выбритой, казался моложе своих лет, хорошо сохранился, [b] обещал прожить еще долго [c] и держался самого строгого джентльменства. [d] Место у него было довольно комфортное: [e] он где-то заседал и что-то подписывал. [f] Одним словом, его считали превосходнейшим человеком. (SA, 6.)³⁶

Koko katkelma on kertojan diskurssia, mutta eritellyissä lauseissa on hieman erilainen sävy. Lause [a] voisi lähestyä kerrottua monologia, sillä siinä korostetaan kuvatun henkilön myönteisiä puolia miltei tarpeettomasti (*чрезвычайно приличной, хорошо сохранился*). Lause [b] taas on miltei siteerattua monologia, sillä kertoja antaa ymmärtää, että henkilö on itse sanonut jotain vastaavaa. Lauseen merkitys on muuttunut käännöksessä, sillä alkukielisessä tekstissä salaneuvos ”lupaa” elää kauan, kun taas käännöksessä tuo lupaus on muuttunut uhkaukseksi. Lupauksen on saattanut

³⁶ ”[a] Ulkonäöltään hän oli tavattoman säädyllinen, kasvot puhtaiksi ajetut, näytti erinomaisen säilyneeltä, ikävuosiaan paljon nuoremmalta, [b] uhkasi elää vielä kauan [c] ja noudatti kaikessa ankarasti gentlemannin tapoja. [d] Virkapaikka hänellä oli melko mukava: [e] hän istui jossakin ja allekirjoitteli jotakin. [f] Lyhyesti sanoen häntä pidettiin erinomaisena ihmisenä.” (IT, 313.)

sisältyä uhkaava sävy myös alkutekstissä, mutta käännös korostaa sitä liiaksi. Lause [c] on kertojan diskurssia ja psykokerrontaa, mutta siihenkin sisältyy eräänlainen sosiaalinen oletusarvo tietyn aseman omaavan henkilön oletetuista elintavoista (gentlemanin tapoja tulee noudattaa nimenomaan *ankarasti*). Seuraava virke on erityisen mielenkiintoinen. Lause [d] lähestyy sikäli kerrottua monologia, että vastaavan virkapaikan omaavat ja siihen pyrkivät ihmiset varmasti mieltävät aseman ”melko mukavaksi”. Lauseessa [e] kertoja kuitenkin tekee mitä ilmeisimmin arvossapidetyn virkapaikan aseman suorastaan naurunalaiseksi. Sen sijaan, että kuvailisi hartaasti virkapaikan vastuullisuutta ja merkittäviä toimia, kertoja kuittaa henkilön ”pitävän istuntoa *jossakin* ja allekirjoittelevan *jotakin*”. On merkillepantavaa, että alkutekstin verbi ”заседал” viittaa nimenomaan istuntoon (заседание) eikä pelkkään istumiseen (сидеть). Lause [f] ikään kuin kiteyttää vielä lopuksi kuvatun kaltaiseen virkamieskuntaan kohdistuvan ironian: jos joku on hankkinut merkittävän aseman, tätä pidetään ”erinomaisena ihmisenä” riippumatta siitä, minkälainen tämä on ihmisenä tai kuinka vähäpätöisiä toimia tämä virassaan suorittaa.

Kertojan diskurssi on hyvin samantyyppistä myös myöhemmin, kun varsinaista päähenkilöä ja tämän edesottamuksia ja ajatuksia kuvaillaan. Päähenkilön ääntä on vaikea erottaa kertojan diskurssista samaan tapaan kuin esimerkiksi Jacksonin romaanissa. Sen sijaan kertojan itsensä sanavalinnat ja muotoilut on yhdistettävissä päähenkilön ajatusmaailmaan ja asenteisiin elämää kohtaan. Kun Pralinski on lähtenyt tuhtuneena esimiehensä juhlista ja hänelle selviää, että läheisessä talossa vietetään hänen alaisensa hääjuhlia, hän pohtii pitkät tovit sitä myönteistä vaikutusta, jonka voisi juhlissa tehdä. Kertoja tietää Pralinskin kuvitelmiensa naurettavuuden, ja kun päähenkilö tekee päätöksen mennä juhliin, kertoja toteaa tuosta päätöksestä näin: ”Звезда увлекала ero.” (SA, 15.)³⁷ Tämä on kertojan kommentti eikä päähenkilön ajatus, mutta tuohon kommenttiin sisältyy pikemminkin Pralinskin kuin kertojan asenne elämää kohtaan. Pralinski pyrkii (kuten Don Birnam, don Quijote ja Hamlet) kerronnallistamaan elämäänsä. Kuten todettua, elämästä sinänsä puuttuu kerronnallisuutta. Tästä syystä tietty ihmistyyppi tukeutuu usein sallimukseen tai kohtaloon, jotta tapahtumat olisivat jollain tavalla perusteltuja ja ne voisi liittää osaksi jatkumoa.

Tuohon jatkumoon liittyvät myös Pralinskin haaveet omasta tulevaisuudestaan ja etenemisestä urallaan. Monet Pralinskin monologit antavat ymmärtää, että myös hän luottaa ylipuhuteltavan kaltaisen konstruktion olemassaoloon. Hänen oletettu tuleva menestyksensä olisi kytköksissä nimenomaan hänen humaaneihin ja edistyksellisiin arvoihinsa ja mielipiteisiinsä. Aikalaistensa väärin ymmärtämä ”nero” (hän joutuu debattiin tuttaviansa kanssa nimenomaan keskustellessaan uudistusmielisistä näkemyksistään) tulisi ymmärretyksi ja arvostetuksi jahka saisi ideansa

³⁷ ”Kohtalon tähti vietti häntä.” (IT, 328.)

toteutettua. Myös hääjuhlissa Pralinski paasaa edistyksellisistä näkemyksistään, mutta joutuu naurunalaiseksi. Osaksi tämä johtuu hänen kasvavasta humalatilastaan.

Ему захотелось вдруг обняться с ними со всеми, забыть все и помириться. Мало того: рассказать им все откровенно, все, все, то есть какой он добрый и славный человек, с какими великолепными способностями. Как будет он полезен отечеству, как умеет смешить дамский пол и, главное, какой он прогрессист, как гуманно он готов снизойти до всех, до самых низших, и, наконец, в заключение, откровенно рассказать все мотивы, побудившие его, незваного, явиться к Пселдонимову, выпить у него две бутылки шампанского и осчастливить его своим присутствием. (SA, 31.)³⁸

Katkelma on jo hyvin lähellä kerrottua monologia. Toistot (все, все; и, наконец, в заключение), haparuus kerronnassa (то есть) ja kykyjen listaaminen voisi hyvin tulla Pralinskin päihtyneestä mielestä. Oikeastaan vasta lopussa ääni vaihtuu selkeästi kertojan ironiseksi kommentoinniksi. Etenkin “onnellistamaan heidät läsnäolollaan” on selkeästi kertojan ironinen muotoilu, joka pitää sisällään Pralinskin alkuperäisen ajatuksen, mutta on paljon kärkevämpi. Edellisen katkelman jälkeen kertoja esittää Pralinskin ajatuksia siteeratun monologin keinoin sekä kuvailee yleistä tunnelmaa psykokerronnan avulla. Lopulta kertoja esittää päähenkilönsä alennustilan konkreettisesti siteeraamalla tämän juhlissa esittämän puheenvuoron.

- Я сказал уже! - начал он как можно громче, - я сказал уже, господа, сейчас Аким Петровичу, что Россия... да, именно Россия... одним словом, вы понимаете, что я хочу ска-ка-зять... Россия переживает, по моему глубочайшему убеждению, гу-гуманность...

- Гу-гуманность! - раздалось на другом конце стола.

- Гу-гу!

- Тю-тю!

(SA, 32.)³⁹

³⁸ ”Heräsi äkkiä halu syleillä kaikkia, unohtaa kaikki ja tehdä sovinto. Eikä siinä kyllin: halutti kertoa heille avomielisesti kaikki, järjestään kaikki, toisin sanoen, miten hyvä ja erinomainen ihminen hän on, minkälaisia suurenmoisia kykyjä omaava, miten suureksi hyödyksi hän on isänmaalle, miten osaa huvittaa naisia, ja pääasia, miten edistysmielinen hän on, kuinka humanisti osaa kohdella kaikkia, rahvastakin, ja lopuksi hän olisi halunnut kertoa rehellisesti niistä syistä, jotka yllyttivät häntä poikkeamaan kutsumattomana Pselдонимовin häihin, juomaan kaksi pullollista samppanjaa ja onnellistamaan heidät läsnäolollaan.” (IT, 353.)

³⁹ ” – Sanoin jo, hän korotti ääntään, yhä enemmän, – sanoin jo, hyvät naiset ja herrat, äsken tälle Akim Petrovitšille, että Venäjä, nimenomaan Venäjä... Lyhyesti sanoen, te ymmärrätte, mitä minä halusin sa-sa-sanoa... Venäjä elää minun syvän vakaumukseni mukaan hu-hu-humanisuuden kautta...

– Hu-hu-humanisuuden! kuului pöydän toisesta päästä.

– Hu-hu-!

– Tui-tui!”

(IT, 354–355.)

Kertoja esittää, kuinka muut häävieraat alkavat jo kainostelematta pilaillla Pralinskin kustannuksella. Tämä saa luonnollisesti hänen mielensä matalaksi. Lannistuneena ja päihtyneenä hän lopulta rojahtaa pöytää vasten ja kaatuu sammuneena lattialle kuorsaamaan.

Pralinskista muodostuu tietyiltä osin hyvin samanlainen kuva kuin Don Birnamistakin. Molemmat kuvittelevat itsestään suuria ja luulevat toteuttavansa mestarillisesti erilaisia mainetekoja, mutta näyttäytyvät narreina, joita pilkataan. He ovat dialogisessa suhteessa itsensä kanssa ja kuvittelevat havainnoivansa itsensä ulkopuolisuuden näkökulmasta. Tosiasiassa he näyttäytyvät ulkopuolisille täysin toisessa valossa kuin kuvittelevat. Molemmissa teksteissä suuri osa ironiasta syntyy juuri tätä kautta. Korostaakseni tätä yhteyttä Pralinskin ja Birnamin välillä siteeraan katkelman *LW*:stä. Don on juuri lainannut rahaa naapurin pesulanpitäjältä ja luulee tehneensä tähän vaikutuksen.

How easy it was. Poor Mrs. Wertheim – she wouldn't have turned him down, of course. He knew Europeans enough to know that. He had played the aristocrat before the peasant – the peasant who never dared refuse the aristocrat anything; who expected nothing less; who felt it an honor to be imposed upon by that privileged charming irresponsible class; who kept himself and his family in lifelong debt to guarantee the aristocracy its birthright; who would have lost *faith*, perhaps, if he and his fascinating kind should settle down and become sober, industrious and productive, like themselves; who smiled indulgently, admiringly, even affectionately, at foibles which, in their own children, would have deserved nothing but a beating. This, for the brilliant moment, was his vision of himself and Mrs. Wertheim now that he had twenty more dollars in his pocket. (*LW*, 26; kursivointi alkup.)

Katkelmassa kertoja esittää päihtyneen Donin kuvitelmia aatellisesta esiintymisestäään. Viimeistä virkettä lukuunottamatta kyseessä on kerrottu monologi. Viimeinen virke poikkeaa edeltävien vuodatusten tunnelmasta siinä, että sen sävy on paljon ironisempi. Kertoja tiedostaa tilanteen naurettavuuden jo paljon ennen kuin Donilla on asioiden todellisesta laidasta aavistustakaan. Kertoja korostaa, että tämä on nimenomaan *Donin* visio hänen ja rouva Wertheimin välisestä keskustelusta, ja tätä visiota ruokkii riemukas tietoisuus siitä, että taskussa on ylimääräisiä seteleitä. Katkelmasta on myös luettavissa eräänlaista (kuvitteellisella) asemalla pröystäilyä, mitä sekä Dostojevski että häntä ennen Nikolai Gogol ovat hyödyntäneet ironian ja huumorin lähteenä teoksissaan. Myöhemmin myös Don itse oivaltaa kuvitelmiensa naurettavuuden.

Talking German to Mrs. Wertheim – aaah! To Mrs. Wertheim, who spoke American better than he did. And calling her gnädige Frau! She was too much of a person to smile – *she* saved his face too, covered up for him, pretended as one pretends with a child that their fancies are real, oh yes, quite genuine and real. She was the aristocrat, not he; and he felt sick shame as he recalled, now, his fanciful daydream

about how he had given the bedazzled Mrs. Wertheim a tantalizing glimpse of reckless glamorous highlife. (LW, 47–48; kursivointi alkup.)

Katkelma on kerrottua monologia selkeimmästä päästä. Kertoja paljastaa tämän monologin myötä, että Don on vihdoinkin ymmärtänyt kuvitelmiensa naurettavuuden. Myös Pralinski ymmärtää hävetä käytöstään alaisensa hääjuhlassa, mutta luonnollisesti vasta jälkeensä, humalahuurujen kadottua päästä.

Но когда Иван Ильич вдруг сообразил и припомнил все, что с ним случилось с вечера; когда припомнил все приключения за ужином, свой манкированный подвиг, свою речь за столом; когда представилось ему разом, с ужасающей ясностью все, что может теперь из этого выйти, все, что скажут, теперь про него и подумают; когда он огляделся и увидел, наконец, до какого грустного и безобразного состояния довел он мирное брачное ложе своего подчиненного, - о, тогда такой смертельный стыд, такие мучения сошли вдруг в его сердце, что он вскрикнул, закрыл лицо руками и в отчаянии бросился на подушку. (SA, 42.)⁴⁰

Pralinski osaa siis hävetä toilailujaan, mutta niistäkin hän muodostaa suorastaan monumentaalisen kertomuksen. ”Что скажут о нем, что подумают, как он войдет в канцелярию, какой шепот его будет преследовать целый год, десять лет, всю жизнь. Анекдот его пройдет в потомство.” (SA, 43.)⁴¹ Haaveellinen ja itsekeskeinen hupsu kuvittelee, että hän on kaikkien ajatusten keskipiste. Kun yksilö on riittävän kauan käynyt dialogia oman päänsä sisällä, hänestä itsestään tulee kaiken keskus. Niin hyvässä kuin pahassakin, hän on joku, jota tullaan muistelemaan sukupolvesta toiseen.

Tämä on yhteydessä aiemmin esiteltyihin Eliaden näkemyksiin. Kohottamalla arkiset ja suorastaan mitättömät tapahtumat monumentaaliin ja jopa metahistoriallisiin mittasuhteisiin Pralinski löytää elämälleen merkityksen ja olemassaololleen tarkoituksen. Hänen haaveensa ja kuvitemansa ovat niin mahtipontisia, että todellisuus ei tarjoa niille vastinetta. Tällöin hän muodostaa itsestään kuvitteellisen arkkityypin, joka on ajan tyrannian ulottumattomissa. Vastaavia strategioita hyödyntää myös Don Birnam, eivätkä ne ole vieraita Pralinskia tunnetummalle dostojevskiläiselle arkkityypillekään.

⁴⁰ ” Äkkiä Ivan Iljitš oivalsi ja muisti kaiken, mitä hänelle oli illasta lähtien tapahtunut; kun hän muisti kaiken, illallispöydässä sattuneen, tavoitellun sankaritekonsa, puheensa pöydässä, kun hän oli yhdellä kertaa kauhistuttavan selkeästi näkevinään, mitä kaikesta nyt seurasi, mitä hänestä tultaisiin puhumaan ja ajattelemaan, kun hän lopuksi huomasi, minkälaiseen murheelliseen ja siivottomaan tilaan oli saattanut alaisensa pyhitetyn aviovuoteen, niin voi, minkälainen kouristava häpeä, minkälainen tuska valtasikaan hänen sydämensä, miten hän huudahtikaan, peitti käsillään kasvonsa ja painoi ne epätoivoissaan tyynyä vasten.” (IT, 371.)

⁴¹ ”Mitä hänestä sanottaisiin, mitä ajateltaisiin, kun hän menisi virastoonsa, minkälainen supattelu tulisikaan seuraamaan häntä kokonaisen vuoden, kymmenen vuotta, halki elämän. Kaskut hänestä jäisivät perinnöksi jälkipolvelle.” (IT, 373.)

4.3.2 Записки из подполья⁴²

Seuraavaksi tartun toiseen Dostojevskin tekstiin, romaaniin *Записки из подполья* (jatkossa *ZP*). Bahtin on esittänyt romaanista oivallisen tulkinnan teoksessaan *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Tähän analyysiin omakin pohdintani melko pitkälti pohjautuu.

Bahtin mieltää *ZP*:n tunnustukselliseksi kertomukseksi, jossa ”hämmästyttää ennen muuta äärimmilleen viety, kärkevä sisäinen dialogisuus” (Bahtin 1963/1991, 325). Päähenkilön, ”kellariloukkolaisen”, tunnustuksissa on läsnä vieras diskurssi, joka ”määrää sisäisesti puheen tyylin” (emt., 326). Kellariloukkolainen on riippuvainen vieraasta tietoisuudesta eikä tyydy oman itsensä määrittelyyn. Tämä riippuvuus sekä päähenkilön vihamielisyys sitä kohtaan aiheuttaa Bahtinin mielestä erään ”taiteellisen erityispiirteen”, joka on ”tyylin tahallinen rumuus ja alisteisuus sen erityiselle taiteelliselle logiikalle”.⁴³ Tällä tavalla tuo tyyli ”pyrkii mielettömyyteen, mielettömyyshän on erityinen muoto, erityistä estetiikkaa, mutta ikään kuin vastakkaisella etumerkillä varustettuna”. (Emt., 328–330.)

Nämä tyylin kömpelyydet palvelevat Bahtinin mukaan etupäässä yhtä asiaa: kellariloukkolainen yrittää ”poistaa omasta sanastaan kaikki eepiset ja lyyriset ’sankarillistavat’ sävyt” voidakseen oman hahmonsaa ”tahraamisen” avulla ”vapautua vieraan tietoisuuden vallasta” ja tavoittaa oman itsensä (emt., 331). Bahtin korostaa, että ”[i]tsensä selväjärkinen objektiivinen määrittely ilman liioittelua ja pilkallisuutta on kellariloukon sankarille mahdotonta, sillä tällainen selväjärkinen proosallinen määrittely edellyttäisi vilkuilematonta ja takaportitonta sanaa” (emt.).

Takaportti on Bahtinilla ”itselle jätetty mahdollisuus muuttaa oman sanan viimeinen, lopullinen merkitys”. Tällainen takaporttisanana on usein ”viimeinen sana ja se esittäytyy sellaisena, mutta itse asiassa se onkin vain viimeistä edellinen sana ja asettaa peräänsä vain ehdollisen, ei lopullista pistettä”. (Emt., 332.) Takaporttisanan käyttöön liittyy aina implisiittinen toive toisen vastausta ja toisen sanaa kohtaan. ”Takaportti luo fiktiivisen, itseä koskevan viimeisen sanan erityisen tyylin, joka on sävyllään avoin, vieraisiin silmiin tungettelevasti kurkisteleva ja joka vaatii toiselta vilpitöntä tuomiota” (emt., 334). Takaporttisanan käyttö tuo määrittävää häilyväisyyttä henkilön itsemäärittelyyn. Sankarin sanan sävy voi muuttua ja ”[t]akaportti tekee sankarin myös itselleen kaksimerkityksiseksi ja tavoittamattomaksi”. Sankari ei tällöin itsekään ole aina tietoinen siitä,

⁴² *Kellariloukko* (jatkossa *K*). Käytän romaanista Valto Kallaman suomennosta. Jos romaanin nimen suomentaisi suoraan, olisi se ”Muistiinpanoja kellarista”.

⁴³ Bahtinin *Kellariloukko*-analyysillä on näiltä osin yhteys Vološinovin *Ilkeä tapaus*-analyysiin. Molemmat mieltävät tyylin kömpelyydet tarkoituksenmukaisiksi liittyen juuri vieraan diskurssin esiintymiseen.

”mikä väittämä on loppujen lopuksi hänen lopullinen arvostelmansa”. (Emt.) Tämä tuo sankarin sanaan dialogisuuden ohella myös huomattavaa epäluotettavuutta. Bahtin ei (luonnollisestikaan) puhu epäluotettavista kertojista, mutta hänen takaporttiinsa sisältyy samoja piirteitä, mitä on myöhemmin eritelty epäluotettavasta kerronnasta.

Dialogi, jota kellariloukkolainen käy itsensä kanssa, on merkityksellinen erityisesti siksi, että se tavallaan *korvaa* (implisiittisen tai eksplisiittisen) toisen. Kellariloukkolainen ”ei voi lopullisesti sulautua itseensä yhdeksi monologiseksi ääneksi ja jättää vierasta ääntä kokonaan itsensä [...] ulkopuolelle”. (Emt., 335.) Hän käy myös polemiikkia ”ajattelunsa varsinaisen kohteen – maailman ja sen järjestyksen kanssa” (emt., 337). Hän tuntee kaikessa eräänlaisen ”vieraan tahdon”.

Tämän vieraan tahdon aspektina hän tajuaa maailmankaikkeuden, luonnon ja sen mekaanisen välttämättömyyden sekä yhteiskunnan rakenteen. Hänen ajatuksensa kehitty ja rakentuu **maailman järjestykselle persoonallisesti loukkaantuneena ajatuksena**, henkilökohtaisesti sen sokeaan välttämättömyyteen nöyrtyneenä. [...] Hänen maailmaa koskeva sanansa on, kuten hänen itseään koskeva sanansakin, syvästi dialoginen: hän sinkoaa elävän moitteen maailman järjestykselle, jopa luonnon mekaaniselle välttämättömyydelle, ikään kuin hän ei puhuisi maailmasta vaan maailman kanssa. (Emt.; lihavointi alkup.)

Tämä on yksi keskeinen puoli dialogisuutta ja nimenomaan dialogista suhdetta itseen. Ollessaan näennäisesti dialogissa itsensä kanssa kellariloukkolainen (tai Hamlet tai Don Birnam) keskusteleekin ikään kuin *maailman* kanssa. Kuten luvussa 2 kävi ilmi, yksilö on aina vastuussa siitä reaktiosta, joka aiheutuu hänen ainutlaatuisesta asemastaan eksistenssissä. Tämä vastuullisuus aiheuttaa tietyissä henkilöissä pelkoa ja katkeruutta, mikä kiihdyttää heidän dialogista suhdettaan toisaalta itseensä, mutta lopulta maailmaan ja elämään yleensä. Henkilöhahmot yrittävät täydentää itseään ja nähdä itsensä kokonaisina, mutta epäonnistuvat siinä. Vasta lukijat näkevät nämä hahmot (ainakin teoriassa) jonakin valmiina, kun kertoja (tai implisiittinen tekijä) on esittänyt heidät kaikessa dialogisuudessaan. Vaikka tekijät ovat niitä, jotka hyödyntävät tiedon ylijäämää henkilöihinsä nähden, vasta lukijat vetävät lankoja yhteen ja yrittävät muodostaa kokonaiskäsityksen fiktion henkilöihahmoista.

Vaikka ZP:n kertoja on ensimmäisen persoonan kertoja, on tämä kertomus koostettu jonkun toisen taholta. Ennen kertomuksen alkua todetaan aktuaalisen tekijän taholta, että ”И автор записок и

самые "Записки", разумеется, вымышлены.”⁴⁴ (ZP, 99.) Nämä selventävät alkusanat on allekirjoittanut itse Fjodor Dostojevski.

Teoksen ensimmäinen osa koostuu ainoastaan päähenkilön sisäisestä monologista, mutta siinäkin on eräänlaista konkreettista dialogia. Tosin tätä dialogia käydään ainoastaan kellariloukkolaisen pään sisällä, mutta siinä on väliin erotettu oletettujen kuulijoiden kuvitellut repliikit.

- Ха-ха-ха! да ведь хотенья-то, в сущности, если хотите, и нет! - прерываете вы с хохотом. - Наука даже о сю пору до того успела разанатомировать человека, что уж я теперь нам известно, что хотенье и так называемая свободная воля есть не что иное, как...
- Пойдите, господа, я и сам так начать хотел.
(ZP, 114.)⁴⁵

Kyseinen katkelma on mainio esimerkki siitä hysteerisyydestä, jonka vallassa kellariloukkolainen käy dialogia itsensä, kuviteltujen toisten ja lopulta maailman välillä. Tämän introspektiivisyys on sitä luokkaa, että lukija helposti kyseenalaistaa hahmon mielenterveyden samoin kuin luotettavuuden.

Toisaalta jatkuva dialoginen suhde itseen on vaikuttanut siihen, että henkilöstä on tullut äärimmäisen itsekeskeinen. Haaveilevilla ja introspektiivisillä yksilöillä kaikki asiat pyörivät oman itsen ympärillä. ”Kellariloukko” toimiikin eräänlaisena vertauskuvana sille, että ihminen on viettänyt liikaa aikaa yksin ja pelkästään omien ajatustensa parissa, vailla ulkopuolisia keskustelukumppaneita: ”Господа, вы меня извините, что я зафилософствовался; тут сорок лет подполья!”⁴⁶ (ZP, 115.) Kun omasta itsestään yritetään luoda eheätä kokonaiskuvaa, kaikki muut ihmiset ja tapahtumat ovat alisteisia yksilön kuvitelmiille itsestään. Kellariloukkolainen myös perustelee tämän itsekeskeisyyden itselleen, tosin hieman kyseenalaisin argumentein.

А впрочем: о чем может говорить порядочный человек с наибольшим удовольствием?
Ответ: о себе.
Ну так и я буду гаварить о себе.
(ZP, 101.)⁴⁷

⁴⁴ ”Näiden muistelmien tekijä ja itse ’Muistelmat’ ovat tietysti kuviteltuja.” (K, 9).

⁴⁵ ”’Hah-ha-haa! Mutta itse asiassa tahtoahan ei ole edes olemassa!’ keskeytätte te nauraen. ’Tiedehän on jo nykyään eritellyt ihmisen niin tarkoin, että me tiedämme tahdon ja niin sanotun vapaan vallan olevan vain...’ – Hetkinen, hyvä herrasväki, minä itsekin aion alkaa tuolla tavoin!” (K, 36.)

⁴⁶ ”Hyvä herrasväki, pyydän anteeksi, että aloin filosofoida, mutta se johtuu neljänkymmenen vuoden ajan jatkuneesta olostani kellariloukkossa!” (K, 38.)

⁴⁷ ”Mutta muuten – mistä kunnan ihminen puhuu mieluiten?
Vastaus: itsestään.

Tämä itsekeskeisyys tulee ilmi myös myöhemmin, kertojan nuoruusmuisteloissa.

Мучило меня тогда еще одно обстоятельство: именно то, что на меня никто не похож и я ни на кого не похож. "Я-то один, а они-то *все*", - думал я и – задумывался.

Из этого видно, что я был еще совсем мальчишка.

(*ZP*, 125; kursivointi alkup.)⁴⁸

Vaikka kertoja syyttääkin nuorta ikäänsä tietyistä kuvitelmistä, eivät nuo haihattelut ole iän myötä mihinkään kadonneet, kuten lukija on voinut huomata.

Kellariloukkolaisen kerronnassa on voimakkaita epäluotettavuutta aiheuttavia tekijöitä, kuten esimerkeistä voi havaita. Arvotukset (*порядочный* человек, "kunnollinen ihminen") ja päätelmät (ответ: о себе, "vastaus: itsestään") syntyvät tämän omassa päässä. Alusta lähtien, jossa päähenkilö spekuloi mahdollisilla sairauksillaan, on kerronnassa niin paljon ristiriitaisuuksia, että lukija valpastuu ja alkaa pohtia kertojan luotettavuutta. Epäilykset kasvavat kertomuksen edetessä.

Даже вот что тут было бы лучше: это - если б я верил сам хоть чему-нибудь из всего того, что теперь написал. Клянусь же вам, господа, что я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил! То есть я и верю, пожалуй, но в то же самое время, неизвестно почему, чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник. (*ZP*, 121.)⁴⁹

Ristiriitaisuudet kerronnassa paljastuvat myös kertojan niitä eksplikoimatta. Hän puhuu ensin yhtä, sitten toista.

"Пусть уж будет и некрасивое лицо, - думал я, - но зато пусть будет оно благородное, выразительное и, главное, *чрезвычайно* умное". Но я наверно и страдальчески знал, что всех этих совершенств мне никогда моим лицом не выразить. Но что всего ужаснее, я находил его положительно глупым. А я бы вполне помирился на уме. Даже так, что согласился бы даже и на

No, minäkin ryhdyn puhumaan itsestäni."

(*K*, 13.)

⁴⁸ "Minua kiusasi siihen aikaan vielä eräs seikka, nimittäin, ettei kukaan ollut minun kaltaiseni enkä minä kenenkään muun kaltainen. "Minä olen yksin ja *kaikki* muut ovat erilaisia kuin minä", minä ajattelin ja mietiskelin.

Kaikesta tästä huomaa, että olin vielä aivan poikapahanen."

(*K*, 56; kursivointi alkup.)

⁴⁹ "Parasta olisi, jos minä itse uskoisin edes jotain siitä, mitä olen nyt kirjoittanut. Vannon, hyvä herrasväki, etten usko sanaakaan, en pienintäkään sanaa kaikesta tästä mitä olen nyt kyhännyt! Se tahtoo sanoa, minä kenties uskonkin, mutta samalla kertaa tietämättäni mistä syystä, minä tunnen ja epäilen valehtelevani kuin suutari." (*K*, 48–49.)

подлое выражение, с тем только, чтоб лицо мое находили в то же время ужасно умным. (ZP, 124–125; kursivointi alkup.)⁵⁰

Myöhemmin kellariloukkolainen toteaa näin. ”[...] я ненавижу его красивое, но глупенькое лицо (на которое я бы, впрочем, променял с охотой свое *умное*) [...]”⁵¹ (ZP, 136; kursivointi alkup.)

Kellariloukkolainen kyseenalaistaa jatkuvasti omat toimensa. Hän myös pohtii ”muistiinpanojensa” luonnetta ja syitä niiden kirjoittamiseen. Näidenkin perustelujen luotettavuus on hyvin arveluttavalla pohjalla. Kirjoittamisen voisi nähdä olevan yrityys ottaa epäjärjestys haltuun, luoda kaaoksesta jonkinlainen kosmos.

Но неужели, неужели вы и в самом деле до того легковесны, что воображаете, будто я это все напечатаю да еще вам дам читать? И вот еще для меня задача: для чего, в самом деле, называю я вас "господами", для чего обращаюсь к вам, как будто и вправду к читателям? Таких признаний, какие я намерен начать излагать, не печатают и другим читать не дают. (ZP, 122.)⁵²

Lukijalla on aavistus syistä, joita kellariloukkolainen peräänkuuluttaa. Hän osoittaa sanansa ”herrasväelle” ja käyttää paljon puhuttelua, koska hän tukeutuu kirjallisiin konventioihin. Hän myöntää olevansa jossain määrin sivistynyt (”Я был болезненно развит, как и следует быть развитым человеку нашего времени.” ZP, 125)⁵³ ja toisinaan tuntevansa itsensä lähimmäisiään älykkäämmäksi (”Я постоянно считал себя умнее всех, которые меня окружают, и иногда, поверьте ли, даже этого совестился.” ZP, 103)⁵⁴, mikäli näihin ”tunnustuksiin” on luottaminen. Hän ei kuitenkaan näytä tunnistavan itsessään kerronnallistamisen taipumusta ja riippuvaisuutta nimenomaan kirjallisista konventioista, vaikka myöntääkin altistuneensa kirjallisuudelle: ”Дома я, во-первых, всего больше читал. Хотелось заглушить внешними ощущениями все

⁵⁰ ”’Vaikka kasvoni olisivatkin rumat’, ajattelin ’niin olkoot ne ainakin jalot, ilmehikkäät ja ennen kaikkea *tavattoman* älykkäät.’ Mutta tiesin varmasti ja piinallisesti, etten koskaan pystyisi ilmentämään kasvoillani noita kaikkia mainioita ominaisuuksia. Mutta kaikkein hirvittäväntä oli, että havaitsin naamani olevan hyvin tyhmän näköisen. Minä olisin ollut täysin tyytyväinen, jos olisin näyttänyt viisaalta. Olisin jopa alistunut halpamaisiin piirteisiin, kunhan vain kasvojeni olisi samalla pidetty äärimmäisen älykkäinä.” (K, 54; kursivointi alkup.)

⁵¹ ”[...] vihasin hänen kauniita, mutta tyhmähköjä kasvojaan (joihin minä muuten mielelläni olisin vaihtanut omat viisaat kasvoni) [...]” (K, 75.)

⁵² ”Mutta oletteko tosiaan siinä määrin herkkäuskoisia, että kuvittelette minun painattavan tämän kaiken ja lisäksi vielä antavan sen teidän luettavaksenne? Ja vielä minun on välttämättä saatava selville: miksi tosiaankin nimitän teitä ”hyväksi herrasväeksi”, miksi osoitan sanani juuri teille aivan kuin lukijalle konsanaan? Sellaisia tunnustuksia, joita minä aion ryhtyä tekemään, ei painateta eikä anneta toisten luettavaksi.” (K, 50.)

⁵³ ”Olin liian intellektuaalinen, kuten meidän aikamme kehittyneen ihmisen täytyykin olla.” (K, 55.)

⁵⁴ ”Olen aina pitänyt itseäni lähimmäisiäni viisaampana ja joskus, uskokaa tai ei, häpesin jopa sitäkin.” (K, 17.)

бесперывно внутри меня накопившее.” (ZP, 127.)⁵⁵ Lukeneisuus käy ilmi myös eräistä intertekstuaalisista viittauksista (”[...] а разве свезут в сумасшедший дом в виде "испанского короля", да и то если уж он очень с ума сойдет.” ZP, 126–127; tässä viitataan Nikolai Gogolin novelliin “Записки сумасшедшего”⁵⁶, jatkossa ZS). Välillä kertoja jopa vihjaa siihen suuntaan, että tämä tiedostaisi kirjallisuuden vaikutukset elämäkatsomuksessaan. ”Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору, более приличную, более, так сказать, литературную!”⁵⁷ (ZP, 128; kursivointi alkup.) Hän tunnustaa kirjallisuuden vaikutukset (”Я знал, что говорю туго, выделанно, даже книжно, одним словом, я иначе и не умел, как ‘точно по книжке’.”⁵⁸ ZP, 162), mutta ei osaa yhdistää niitä syvällisempään tulkintaan omasta tilastaan.

Mainitulla Gogolin novellilla on toinenkin (tai oikeastaan kolmas, kun huomioidaan molempien tekstien nimessä esiintyvä sana “Записки” jolla Dostojevski viittaa suoraan Gogoliin) yhteys Dostojevskin romaaniin. Novellin päähenkilö ilmoittaa toistuvasti päiväkirjassaan viettävänsä paljon aikaa yksin. ”К вечеру я пришел домой. Большею частью лежал на кровати.”⁵⁹ (ZS, 427.) Gogolin tapauksessa tämä jatkuva yksinolo ja äärimmilleen kiihtyvä sisäinen dialogisuus johtavat siihen, että päähenkilö menettää lopullisesti järkensä valon ja tämä viedään mielisairaalaan. On tulkinnanvaraista, kuinka etäiseksi kellariloukkolainen (tai Don Birnam) jää Gogolin mielipuolesta.

Monet kellariloukkolaisen taipumuksista on havaittavissa Don Birnamin hahmossa. Myös Timo Hännikäinen on huomannut tämän, sillä hän kirjoittaa esseessään ”Katkokävelyä asfalttieläintarhassa” suorastaan kellariloukkolaiseen sävyyn siitä, kuinka ”[p]äähenkilönä hortoileva Don Birnam ei ole ensisijaisesti romaanihenkilö vaan dostojevskilainen arkkityyppi, jonka kaltaisia *ei ainoastaan voi vaan täytyy olla yhteiskunnassamme*, kun ottaa huomioon tämän yhteiskunnan syntyhistorian” (Hännikäinen 2007, 100; kursivointi oma). Hännikäinen vertaa suurkaupungin traumatisoimaa Donia (ja äskeisestä viittauksesta päätellen myös kellariloukkolaista, vaikka tähän ei myöhemmin enää viitatakaan) eläintarhaan suljettuun eläimeen, jonka elämä on automatisoitu yhteiskunnan taholta. Kun perustavaa laatua oleviin elintoimintoihin, kuten ravinnon hankkimiseen, menee yhä vähemmän aikaa, on yksilön kehitettävä ”monimutkaisempia virikkeitä”,

⁵⁵ ”Kotona minä enimmäkseen luin. Halusin tukahduttaa ulkonaisilla vaikutteilla kaiken sen, mikä lakkaamatta sisimmässäni kuohui.” (K, 59.)

⁵⁶ ”[...] vaan hänet ehkä viedään mielisairaalaan kuviteltuna ’Espanjan kuninkaana’, ja sekin tapahtuu vain jos hän tulee kovin hulluksi.” (K, 58.) Nikolai Gogolin novellin on suomentanut Juhani Konkka nimellä ”Mielipuolen päiväkirja”, jatkossa MP.

⁵⁷ ”Piru ties, mitä olisin antanut oikeasta säännönmukaisesta, kunnan riidasta, sellaisesta, joista kerrotaan kirjallisuudessa!” (K, 61.)

⁵⁸ ”Tiesin, että puhuin jännittäen, teennäisesti, jopa kuin kirjasta lukien, mutta en osannutkaan puhua muulla tavalla kuin ’kuten kirjasta’.” (K, 124.)

⁵⁹ ”Illalla palasin kotiin. Enimmäkseen loikoilin vuoteessa.” (MP, 413.)

kuten Hännikäinen muotoilee (emt., 105). Suurkaupungissa (jollaiseksi kellariloukkolaisen Pietari on myös laskettava) merkkirunsaus on niin valtava, että yksilö muuttuu helposti neuroottiseksi. ”Metropoli tarjoaa paradoksaalisesti sekä liian vähän että liian paljon virikkeitä”, kuten Hännikäinen huomioi (emt.). Monotoninen työpaikka (kuten kellariloukkolaisen virasto) ja virikkeetön asunto (kellariloukko) yhdistyvät kaduilla kohdattaviin vaihteleviin ärsykkeisiin. Suurkaupunki ympäristönä tuntuu vaikuttavan sekä kellariloukkolaiseen että Don Birnamiin. Edellinen on lukkiutunut asuntoonsa kirjallisten houreiden pariin, jälkimmäinen yrittää tehdä kaikkensa voidakseen alkoholin avulla paeta arkipäivää.

Itsekeskeisyys, introspektiivisyys, pitkät monologit ja dialoginen suhde itseen kuvaavat molempia päähenkilöitä. Kellariloukkolainen ryhtyy puhumaan itsestään, koska itsestään hän ”kunnon” ihminen mieluiten puhuu. Don ei yhdistä itseensä mairittelevia adjektiiveja, mutta tiedostaa yhtä lailla oman itsensä kiehtovuuden. ”[...] Childish of course; anything but adult; self-dramatization, sure! – but who was more important or interesting to one than oneself? [...]” (LW, 202.) Don pohtii motiiviansa narsismia pitkässä henkilöhistoriaansa kertaavassa retrospektiivisessä monologissa, jota siteeraan tarkemmin myöhemmin. Tuon silloin uudestaan esiin lisää yhteyksiä kellariloukkolaisen itsetutkiskeluun.

Myös kellariloukkolainen osaa kerronnallistavan haaveilun. Hän on joutunut erään upseerin loukkaamaksi ja pohtii päivät pääksytysten, miten tämän loukkauksen kostaisi tai ylipäänsä miten saisi painettua tapauksen villaisella. Luonnollisesti kertoja muodostaa myös fiktiivisiä kertomuksia siitä, kuinka asiat voisivat sujua.

Письмо было так сочинено, что если б офицер чуть-чуть понимал "прекрасное и высокое", то непременно бы прибежал ко мне, чтоб броситься мне на шею и предложить свою дружбу. И как бы это было хорошо! Мы бы так зажили! так зажили! Он бы защищал меня своей сановитостью; я бы облагораживал его своей развитостью, ну и... идеями, и много кой-чего бы могло быть! (ZP, 129.)⁶⁰

Asiat sujuvat luonnollisesti täysin toisin, kuin hysteerinen kertoja on kuvitellut. Epäsuhta kuvitelmien ja todellisuuden välillä ei kuitenkaan estä kellariloukkolaista viittaamasta (aiempien kohdehenkilöiden tavoin) sallimuksen kaltaisiin korkeampiin voimiin ja näkemästä itseään harvinaislaatuisena poikkeusyksilönä.

⁶⁰ ”Kirje oli siten muotoiltu, että jos upseeri olisi edes hiukan ymmärtänyt ”kaunista ja ylevää”, niin ehdottomasti hän olisi rientänyt luokseni heittäytyäkseen kaulaani ja tarjotakseen ystävyyttään. Ja kuinka hyvää olisi ollut tuo kaikki! Kuinka, viihtyisää meillä olisi ollut yhdessä! Hän olisi suojellut minua vaikuttavalla olemuksellaan; minä taas olisin jalostanut häntä omalla intelligenssilläni ja... aatteillani, ja kaikkea mahdollista hauskaa olisi voinut sattua!” (K, 63.)

Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много "прекрасного и высокого", чего-то манфредовского. (ZP, 133.)⁶¹

Bahtin näkee tässä katkelmassa kertojan suhtautuvan haaveisiinsa ironisesti ja parodioivan niitä (Bahtin 1963/1991, 333). Näin varmasti onkin, kun ajattelee kuvitelmien korkealentoisuutta (haaveet jatkuvat vielä muun muassa siten, että paavi siirtyy hänen toiveestaan Roomasta Brasiliaan ja niin edelleen). Niissä on siitä huolimatta jatkuvasti läsnä myös se paljonpuhuva pohjavire, jonka avulla kellariloukkolaisesta voi muodostaa kuvan elämäänsä kerronnallistavana ja kirjalliseen fiktion tukeutuvasta hupsusta.

Romaanin lopussa kellariloukkolainen oivaltaa konkreettisesti taipumuksensa kerronnallistamiseen.

Я до того привык думать и воображать все по книжке и представлять себе все на свете так, как сам еще прежде в мечтах сочинил, что даже сразу и не понял тогда этого странного обстоятельства. (ZP, 174.)⁶²

Lopussa kertoja tiedostaa kirjalliset taipumuksensa ja vertaa ”Muistiinpanojaan” kertomukseen. Toisaalta hän myös kiistää muistelmiensa olevan kirjallisuutta ja kutsuu niitä tunnustukseksi. Hän myös esittää tulkinnan sille, miksi ihmiset ylipäänsä kerronnallistavat elämäänsä. ”Ведь мы до того дошли, что настоящую ‘живую жизнь’ чуть не считаем за труд, почти что за службу, и все мы про себя согласны, что по книжке лучше.”⁶³ (ZP, 178.)

⁶¹ ”Minä vallitsin kaikkia; kaikki makaavat tomussa edessäni ja heidän täytyy vapaaehtoisesti tunnustaa täydellisyyteni joka suhteessa, ja minä annan heille anteeksi. Minä olen kuuluisa runoilija ja kamariherra, ja rakastun; minä saan lukemattomia miljoonia ja heti luovutan ne ihmiskunnan hyväksi ja tunnustan sitten kaiken kansan kuullen häpeälliset tekoni, jotka itse asiassa eivät olekaan häpeällisiä vaan sisältävät hyvin paljon ”kaunista ja ylevää”, jotain Manfredin tapaan.” (K, 71.) Byronin runon romanttinen sankari Manfred, johon kellariloukkolainen viittaa, edustaa myös tässä tutkielmassa tarkasteltua haaveellista ihmistyyppiä, joka on vieraantunut arjesta.

⁶² ”Olin siinä määrin tottunut ajattelemaan ja kuvittelemaan kaiken samanlaiseksi kuin olin lukenut kirjoista ja kuvailut mielessäni kaiken tapahtuvaksi todellisuudessa samalla tavalla kuin olin aikaisemmin unelmissani sepittänyt, etten heti edes ymmärtänyt tuota ihmeellistä tapahtumaa.” (K, 146–147.)

⁶³ ”Mehän olemme päässeet niin pitkälle, että pidämme todellista ’elävää elämää’ työnä, jonkinlaisena virkana, ja kaikki myönnämme sisimmässämme, että on helpompi elää kirjan mukaan.” (K, 154.)

4.4 ”Counterparts”

James Joycen novelli ”Counterparts”⁶⁴ (jatkossa C) on vuodelta 1905 ja se ilmestyi kokoelmassa *Dubliners* vuonna 1914. Se on sikäli keskeinen suhteessa Jacksonin romaaniin, että LW:n avauslause ”The barometer of his emotional nature was set for a spell of riot” on suora sitaatti Joycen novellista (LW, 3; C, 64).⁶⁵ LW on täynnä kirjallisia sitaatteja ja intertekstuaalisia viittauksia, eikä tarkoitukseni ole yrittää kartoittaa tai listata niitä kaikkia. Joycen novelli päättyi kuitenkin tarkemman tutkailun kohteeksi, sillä avauslauseella on romaanin kannalta keskeinen merkitys.

Avauslause käynnistää toisaalta kirjassa esiintyvän sitaattien mosaiikin, toisaalta päähenkilön uuden ryyppyputken. Kukaan niin sanotusti järkevä ihminen tuskin saisi kaunokirjallisessa teoksessa esiintyvistä virkkeistä motiivia ratketa juomaan, mutta itsepetoksen mestari Don Birnam hyödyntää kaikki tarjolla olevat tekosyyt.

These words, on the printed page, had the unsettling effect no doubt intended, but with a difference. [...] He dropped the book; and after he had exhorted the dog, saying, ”It’s *me* they’re talking about. Me” – he shrugged, his hands spread open, palms up, in a wide gesture, and said: ”Why am I such a fool? Why resist or wait?” (LW, 3–9.)

Don silmäilee romaanin alussa Joycen *Dubliners*-kokoelmaa kommentoiden sitä siihen tyyliin, että on lukenut sen jo aiemminkin. Novellissa C esiintyy viinaanmenevä päähenkilö Farrington (”A spasm of rage gripped his throat for a few moments and then passed, leaving after it a sharp sensation of thirst. The man recognized the sensation and felt that he must have a good night’s drinking.”⁶⁶ C, 62), joka joiltain osin muistuttaa Donia. Jackson on nähtävästi myös omaksunut Joycelta joitain tyyllillisiä vaikutteita, vai pitäisikö sanoa: tekstien implisiittiset tekijät esittävät päähenkilönsä ajatuksia kerrotun monologin keinoin paikoin hieman samaan tyyliin.

All the indignities of his life enraged him... Could he ask the cashier privately for an advance? No, the cashier was no good, no damn good: he wouldn’t give an advance... He knew where he would meet the

⁶⁴ ”Vastineet”, jatkossa V. Suom. Pentti Saarikoski.

⁶⁵ LW:n suomentaja Heikki Salojärvi on kääntänyt aloituslauseen näin: ”Hänen sydämensä barometri ennusti myrskyä.” (TP, 7.) Käännöksestä käy ilmi, että Salojärvi ei joko tiennyt, mistä novellista lause on peräisin, tai ei halunnut käyttää Saarikosken käännöstä. Saarikoski nimittäin kääntää lauseen toisin: ”Hänen tunteidensa ilmapuntari oli kohonnut lähelle purkausta.” (V, 90.)

⁶⁶ ”Raivo kuristi hänen kurkkuaan muutaman hetken ajan, meni sitten ohi ja jätti jälkeensä kirpaisevan janon tunteen. Mies tunsu aistimuksen ja tajusi, että hänen täytyi ryyppätä kunnolla ilta.” (V, 87.)

boys: Leonard and O'Halloran and Nosey Flynn. The barometer of his emotional nature was set for a spell of riot. (C, 64.)⁶⁷

Sen ohella, että päähenkilö tuskailee mistä saisi rahaa alkoholiin, kertoja esittää tämän tuskailut kerrotun monologin keinoin. Tähän viittaavat kysymykset, toisto ja kiroilu. Farringtonin äänenpainot kerrotuissa monologeissa muistuttavat hyvin paljon Don Birnamin vastaavia.

Myös *LW*:n loppupuolella Joycen teos tulee esiin, tällä kertaa tosin hieman toiseen sävyyn. ”On the floor by the fireplace where he had flung it was the James Joyce that had started the whole thing, if start he had needed: the spell that was ending in anything but riot. Riot, God, it was lethargy, torpor, stupor!” (*LW*, 193.)

4.5 *Der Tod in Venedig*⁶⁸

Viimeisenä *LW*:n rinnakkaistekstinä tulee tarkasteluun Thomas Mannin pienoisromaani *Der Tod in Venedig* (jatkossa *TV*) vuodelta 1912. Viittasin teokseen jo aiemmin kertojan luotettavuutta koskevan alaluvun yhteydessä. Tuolloin esittelin Dorrit Cohnin tekstistä tekemän analyysin ja tein siitä joitain kriittisiä huomioita.

Kritiikkini Cohnin tulkintaa kohtaan keskittyi siihen, että hän mielestäni aliarvioi kerrotun monologin osuuden teoksessa ja teki siitä johtuen arveluttavan tulkinnan pienoisromaanin epäluotettavuudesta. Cohnin mukaan päähenkilö Aschenbach ei olisi itse juurikaan äänessä. Väittäisin kuitenkin, että melko usein teoksessa kuuluu nimenomaan Aschenbachin oma ääni.

[...] ein Zug seines Innern, ihm war noch nicht deutlich, wohin, beunruhigte ihn, er studierte Schiffsverbindungen, er blickte suchend umher, und auf einmal, zugleich überraschend und selbstverständlich, stand ihm sein Ziel vor Augen. Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte, wohin ging man? Aber das war klar. Was sollte er hier? Er war fehlgegangen. Dorthin hatte er reisen wollen. (*TV*, 20.)⁶⁹

⁶⁷ ”Kaikki hänen elämänsä nöyrytykset raivostuttivat häntä... Voisiko hän pyytää kassanhoitajalta yksityisesti ennakkoa? Ei, kassanhoitaja ei ollut mikään kunnan mies, ei alkuunkaan: hän ei antaisi mitään ennakkoa... Hän tiesi missä tapaisi pojat: Leonardin ja O'Halloranin ja Nosey Flynnin. Hänen tunteidensa ilmapuntari oli kohonnut lähelle purkausta.” (*V*, 90.)

⁶⁸ *Kuolema Venetsiassa* (jatkossa *KV*). Käytän pienoisromaanista Oili Suomisen suomennosta.

⁶⁹ ”Sisimmässään hän kaipasi jonnekin, tietämättä itsekään minne; hän tutki laivayhteyksiä, hän katseli etsien ympärilleen, ja äkkiä, yhtä yllättävänä kuin itsestään selvänäkin, hän näki määränpänsä edessään. Jos yhdessä yössä haluaa päästä paikkaan, joka on vertaansa vailla ja kuin satua, erilainen kuin mikään muu, minne silloin on mentävä? Sehän oli aivan selvää. Mitä hän täällä teki? Hän oli tullut väärään paikkaan. *Sinne* hän tietysti oli halunnut matkustaa.” (*KV*, 169; kursivointi alkup.)

Katkelma on hyvä esimerkki pienoisromaanin kerronnallisista ratkaisuista. Usein kerronta lipuu psykokerronnasta kerrottuun monologiin, kun kertoja haluaa valottaa päähenkilön ajatuksia. Loppuosa edellä siteeratusta kappaleesta on selvästi kerrottua monologia, jossa Aschenbach oivaltaa kaipaavansa nimenomaan Venetsiaan. Kysymykset ja hetkellinen oivallus ("aber das war klar") viittaavat tähän selvästi (käännöksessä Aschenbachin omaa ääntä korostetaan mielestäni tarpeettomasti kursivoimalla sana *sinne*). Aschenbachin oma ääni tulee toisinaan esiin myös toisen persoonan puhuttelussa ("Das ist wahr, dachte Aschenbach und spannte sich ab. Das ist wahr, du fährst mich gut. Selbst, wenn du es auf meine Barschaft abgesehen hast und mich hinterrücks mit einem Ruderschlage ins Haus des Aides schickst, wirst du mich gut gefahren haben." *TV*, 28)⁷⁰.

Aschenbachin ääni kuuluu teoksessa kertojan äänen rinnalla, tai oikeastaan kertoja lainaa tiettyjä piirteitä Aschenbachin diskurssista omaan diskurssiinsa. Ilmiö, jossa kertoja omaksuu hetkellisesti jonkun henkilöahmon diskurssin, tunnetaan nimellä "Uncle Charles Principle" (jatkossa UCP). Lucy Ferriss on selvittänyt ilmiön luonnetta. Käsitettä UCP käytti ensimmäisen kerran Hugh Kenner James Joycen romaanin *A Portrait of the Artist as a Young Man* tulkinnaissa. Tällaisessa diskurssissa henkilöahmo ei ole varsinainen fokalisoija. Kerronnan diskurssi vain hetkellisesti kuuluu henkilölle enemmän kuin kertojalle: diskurssissa kuuluu nimenomaan henkilölle, ei kertojalle, ominaiset äänenpainot. (Ferriss 2008, 179.)

Mann hyödyntää samaa tehokeinoa kuin Joyce niissä kohdissa, joissa Aschenbachin ääni tulee esiin näennäisesti psykokerrontaa edustavissa jaksoissa. Tällöin Aschenbach on äänessä kerrotun monologin ohella niissä psykokerronnan jaksoissa, joissa UCP on havaittavissa. Ilmiötä ei tule yhdistää liian suoraan kerrottuun monologiin, sillä vaikka molemmissa henkilöahmon ääni kuuluu kertojan äänen rinnalla, niiden välillä on huomattava ero. UCP voi esiintyä vain hetkittäin ilmentämässä henkilöahmon äänenpainoja, kuten Ferriss muistuttaa: jos koko teos on fokalisoitu jonkun tietyn henkilön kautta tai siinä kuuluu koko ajan jonkun tietyn henkilön ääni, kyseessä ei ole enää UCP (emt., 183). Ferriss vihjaa siihen suuntaan, että Joycella UCP:n käyttö johti monipuoliseen tekstuaaliseen kudokseen (emt., 185). Ferriss ei puhu polyfoniasta, mutta näkisin, että UCP parhaimmillaan (ehkä juuri Joycen tapauksessa) loisi teokseen eri äänten mosaiikin, polyfonian.

⁷⁰ "Se on totta, Aschenbach ajatteli ja rentoutui. Se on totta, hyvän kyydinhän sinä minulle annat. Vaikka haluaisitkin päästä minun rahoihini käsiksi ja vaikka takaapäin airolla lyömällä lähettäisitkin minut Manalaan, olisin silti saanut sinulta hyvän kyydin." (*KV*, 177.)

Toisaalta, jos kerronnassa kuuluu kertojan ohella myös henkilöhahmon ääni, voidaanko enää puhua psykokerronnasta? UCP tekee erottelun psykokerronnan ja kerrotun monologin välillä hankalaksi, sillä kerrotussa monologissa äänessä oleva henkilö toimii usein myös fokalisoijana. UCP:n kaltaisen ilmiön kohdalla Tammen (1992) määrittely ”kertojan ja henkilön diskurssi” kuulostaa käyttökelpoisimmalta. Tämän työn puitteissa jatkan kuitenkin Cohnin käsitteiden kanssa ja nostan UCP:n esiin aina tarvittaessa.

Kerrotun monologin osuutta ei todellakaan sovi vähätellä Mannin pienoisromaanissa, sillä kun Cohn väittää kertojan äänen muuttuvan toisenlaiseksi, on sille täysin looginen selitys. Kyseessä ei ole mikään ”toisen tekijän” ääni, vaan Aschenbachin itsensä ääni. Aschenbachia kyllä ironisoidaan teoksessa, mutta mielestäni toisin kuin Cohn väittää.

Cohn esittää, että kertojan suhde päähenkilöönsä on aluksi empaattinen ja alkaa vasta vähitellen lipua kohti ironiaa. Mielestäni ironinen ulottuvuus on teoksessa läsnä jo hyvin varhain. Tyyli, jolla Aschenbachin ”mestarteoksia” ja luomistyötä kuvaillaan, on jopa liian ylevää. Oikeastaan pyrkimys ylevään ilmaisuun tekee tyylistä jopa hieman kömpelöä ja mahtipontista (”der Autor der klaren und mächtigen Prosa-Epopöe”, ”der geduldige Künstler”, ”der Schöpfer jener starken Erzählung, die ’Ein Elender’ überschrieben ist und einer ganzen dankbaren Jugend die Möglichkeit sittlicher Entschlossenheit jenseits der tiefsten Erkenntnis zeigte” ”der Verfasser [...] der leidenschaftlichen Abhandlung [...], deren ordnende Kraft und antithetische Beredsamkeit” *TV*, 12)⁷¹. Tämä juhlava tyyli saa huippukohtansa, kun Aschenbachin työskentelyrutiineja kuvaillaan.

Mit vierzig, mit fünfzig Jahren wie schon in einem Alter, wo andere verschwenden, schwärmen, die Ausführung großer Pläne getrost verschieben, begann er seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann, ein Paar hohe Wachskerzen in silbernen Leuchtern zu Häupten des Manuskripts, die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar. (*TV*, 14.)⁷²

Kerronta näissä jaksoissa vaikuttaisi olevan psykokerrontaa, mutta kertojan äänenpainot tuntuvat ironisilta. Kertoja kuvailee Aschenbachin edesottamuksia ikään kuin tämän tyyliä parodioiden, tai

⁷¹ ”[S]elkeän ja mahtavan proosaepoksen kirjoittaja [...] kärsivällinen taiteilija [...] sen väkevän kertomuksen luoja, joka kantaa nimeä ’Kurja’ ja joka osoitti kokonaiselle kiitolliselle nuorten sukupolvelle, että siveellinen ryhti on mahdollista syvällisimmänkin tiedon tuolla puolen [...] kiihkeän tutkielman kirjoittaja, jonka systemaattinen voima ja antiteettinen kaunopuheisuus [...]” (*KV*, 161–162.)

⁷² ”Nelikymmenvuotiaana, viisikymmenvuotiaana, samoin kuin jo siinäkin iässä jolloin muut tuhlaavat aikaa, haaveilevat ja lykkäävät suunnitelmiensa toteuttamisen huolehti tuonemmaksi, hän aloitti päivänsä aamuvahain valelemalla kylmää vettä rinnalleen ja selkäänsä ja toi sitten unessa kokoamansa voimat parin kolmen kiihkeän työteliään aamutunnin aikana uhrilahjana taiteen alttarille, kahden hopeisissa kynttilänjaloissa palavan korkean vahakynttilän valaistessa käsikirjoitusta.” (*KV*, 163–164.)

ainakin sillä tavoin, kuin tämän voisi kuvitella itse puhuvan teoksistaan tai luomistyöstään. Juuri näissä kohdissa näkisin, että UCP ilmenee selkeimmin. Lukijalle muodostuu kuva melko pompöösistä ja itsetietoisesta taiteilijasta niiden jaksojen myötä, joissa kertoja päästää Aschenbachin itsensä ääneen kerrotun monologin välityksellä.

Wie dem auch sei! Eine Entwicklung ist ein Schicksal; und wie sollte nicht diejenige anders verlaufen, die von der Teilnahme, dem Massenzutrauen einer weiten Öffentlichkeit begleitet wird, als jene, die sich ohne den Glanz und die Verbindlichkeiten des Ruhmes vollzieht? Nur ewiges Zigeunertum findet es langweilig und ist zu spotten geneigt, wenn ein großes Talent dem libertinischen Puppenstande entwächst, die Würde des Geistes ausdrucksvoll wahrzunehmen sich gewöhnt und die Hofsitten einer Einsamkeit annimmt, die voll unberatener, hart selbstständiger Leiden und Kämpfe war und es zu Macht und Ehren unter den Menschen brachte. Wieviel Spiel, Trotz, Genuß ist übrigens in der Selbstgestaltung des Talentess! (TV, 18.)⁷³

Vaikka Aschenbach ehkä tarpeettoman paljon puolustele suosiotaan ”suuren yleisön” keskuudessa, saa tämän monologeista käsityksen itseään ja kykyjään arvostavasta henkilöstä. Näkisin, että juuri tätä omanarvontuntoa kertoja paikoin ironisoi, kuten edelläkin on vihjattu. Tämä on tärkeää pitää mielessä, sillä vaikka Aschenbachin ja esimerkiksi Don Birnamin saavutusten välillä onkin huomattavia eroja, on heidän suurissa kuvitelmissaan ja haaveellisuudessaan jotain yhteistä (vaikka Aschenbach koettaa uskotella itselleen, että on äärimmäisen kurinalainen). Molemmat henkilöt päätyvät kertojan ironisoinnin kohteeksi muun muassa siinä, että he näkevät itsensä täysin toisessa valossa kuin mitä kertoja heidät esittää.

Keskeiselle sijalla TV:ssä nousee päähenkilön kiinnostus Tadzio-nimistä puolalaisnuorukaista kohtaan. Heti ensitapaamisesta lähtien Aschenbach on täysin lumoutunut pojan jumalaisesta kauneudesta, mutta mieltää ainakin aluksi kiinnostuksensa ainoastaan esteettisen ihmisen, luovan taiteilijan, miltei isälliseksi arvostukseksi.

Beinahe schien es ihm, als säße er hier, um den Ruhenden zu behüten, – mit eigenen Angelegenheiten beschäftigt und dabei doch in beständiger Wachsamkeit für das edle Menschenbild dort zur Rechten,

⁷³ ”Olkoon miten on! Kehitys on kohtalo; ja toki suuren yleisön suosion ja luottamuksen siivittämä kirjailija kulkee kehityksessään eri teitä kuin maineen loistosta ja velvollisuuksista osattomaksi jäänyt. Vain ikuista mustalaiselämää viettävät kiertolaiset pitävät pitkästyttävänä ja pilkattavana sitä, että joku suuri lahjakkuus lakkaa olemasta keskenkasvuisen holtiton, totuttautuu ilmentämään käytöksessään hengen arvokkuutta ja omaksuu juhlanan yksinäisyyden, jossa tuskat ja taistelut on kestettävä vailla kenenkään tukea, vain oman itsen varassa, ja josta selviydyttyään hän kohoaa valtaan ja kunniaan ihmisten keskuudessa. Ja miten paljon leikkiä, uhmaa, nautintoa onkaan lahjakkaan ihmisen kehityksessä!” (KV, 167.)

nicht weit von ihm. Und eine väterliche Huld, die gerührte Hinneigung dessen, der sich opfernd im Geiste das Schöne zeugt, zu dem, der die Schönheit hat, erfüllte und bewegte sein Herz. (TV, 39.)⁷⁴

Kertomuksen edetessä käy ilmi, että Aschenbachin suhde Tadzioon on huomattavasti pakkomielteisempi kuin hän haluaisi itselleen myöntää. Erityisen kiinnostava on kohtaus, jossa päähenkilö oivaltaa pojan merkitsevän hänelle jotain muuta kuin pelkkää esteettistä arvostusta.

Aschenbach erkanne ihm aus seiner Höhe sofort, bevor er ihn eigentlich ins Auge gefaßt, und wollte etwas denken, wie: Sieh, Tazio, da bist ja auch du wieder! Aber im gleichen Augenblicke fühlte er, wie der lässige Gruß vor der Wahrheit seines Herzens hinsank und verstummte, – fühlte die Begeisterung seines Blutes, die Freude, den Schmerz seiner Seele und erkannte, daß ihm um Tazios willen der Abschied so schwer geworden war. (TV, 46.)⁷⁵

Kiinnostavaksi tämä kohtaus muodostuu erityisesti siksi, että sitä seuraa kertojan kuvaus kirjailijan reaktiosta.

Dann hob er den Kopf und beschrieb mit beiden schlaff über die Lehne des Sessels hinabhängenden Armen eine langsam drehende und hebende Bewegung, die Handflächen vorwärtskehrend, so, als deute er Öffnen und Ausbreiten der Arme an. Es war eine bereitwillig willkommen heißende, gelassen aufnehmende Gebärde. (TV, 46.)⁷⁶

Tätä kohtaa lukiessa tulee mieleen aiempi kuvaus, jossa on kerrottu Aschenbachin luonteenpiirteistä ulkopuolisen näkökulmasta.

Als er um sein fünfunddreißigstes Jahr in Wien erkrankte, äußerte ein feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft: ”Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt” – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust –; ”niemals so” – und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen. (TV, 13.)⁷⁷

⁷⁴ ”Hänestä tuntui melkein kuin hän istuisi suojelemassa hiekalla lepäävää poikaa, – omissa puuhissaan, mutta silti koko ajan valvoen jaloa ihmislasta, joka makasi tuossa oikealla, aivan lähellä. Ja hänen sydäntään värähdytti isällinen suojeus, sellainen hellä kiintymys, jota voi kauneuden ilmentymää kohtaan tuntea se joka itsensä alttiiksi pannen hengessään luo kauneutta.” (KV, 189.)

⁷⁵ ”Aschenbach huomasi hänet korkealta katselupaikaltaan heti, oikeastaan ennen kuin katse edes oli tavoittanut pojan, ja hänen mielessään häivähti jokin senkaltainen ajatus kuin: Kas vain, Tazio, siinähan sinäkin olet! Mutta samassa hetkessä hän tunsi, että tuo rennon huoleton tervehdys sai väistyä ja vaieta hänen sydämensä totuuden edessä – hän tunsi verensä kuohun, sielunsa riemun ja tuskan, ja hän oivalsi, että juuri Tadzion tähden oli lähtö tuntunut hänestä niin raskaalta.” (KV, 196.)

⁷⁶ ”Sitten hän nosti päätään, ja hänen rennosti käsinojilla levänneet käsivartensa nousivat tehden hitaan kiertyvän ja nousevan liikkeen, kämmenet kääntyivät eteen, ikään kuin hän olisi avannut ja levittänyt sylinsä. Se oli aulis tervetulon toivotus, tyynen vastaanottava ele.” (KV, 196.)

⁷⁷ Kun hän sitten kolmikymmenviisivuotiaana Wienissä ollessaan sairastui, lausui muuan tarkkanäköinen havainnoitsija hänestä jossakin seurassa näin: ’Katsokaas kun Aschenbach on aina elänyt vain *näin*’ – ja puhuja puristi vasemman

Vähitellen siis korostuu se ristiriita, mikä vallitsee Aschenbachin kuvitellun ja todellisen luonteen välillä. Hän – samoin kuin nähtävästi ”suuri yleisö” ja ”tarkkanäköiset havainnoitsijat” – mieltää itsensä täydellisyyttä tavoittelevaksi ryhdikkääksi ja moraaliseksi ponnistelijaksi. Lukijalle sen sijaan muodostuu vähitellen kuva mukavuudenhaluisesta, veltosta ja nautintoja tavoittelevasta haaveilijasta.

Kyseinen esteetikko alkaa yhä rohkeammin nauttia Tadzion ulkomuodosta. ”Bald kannte der Betrachtende jede Linie und Pose dieses so gehobenen, so frei sich darstellenden Körpers, begrüßte freudig jede schon vertraute Schönheit aufs neue und fand der Bewunderung, der zarten Sinneslust kein Ende.” (TV, 49.)⁷⁸ Hän myös alkaa suorastaan ”vaania” poikaa.

Kun edellä mainittu ”isällinen suopeus” ja ”hellä kiintymys” alkaa muodostua joksikin muuksi, tulee lukija kiinnittäneeksi huomiota iän rooliin pienoisromaanissa. Nuoruus ja vanhuus asetetaan usein vastakkain ja niitä tarkastellaan suhteessa toisiinsa. Alussa kuvaillaan Aschenbachin tuotantoa niin nuoruusvuosien kuin kypsemmänkin kauden osalta ja lisäksi kiinnitetään huomiota siihen, millaisen vaikutuksen tämän teokset ovat tehneet nuorisoon. Aschenbachilla mainitaan olevan niin suotuista vaikutus nuoriin, että hänen tekstejään on päätyntä oppikirjoihin asti (”Damals geschah es, daß die Unterrichtsbehörde ausgewählte Seiten von ihm in die vorgeschriebenen Schul-Lesebücher übernahm.” TV, 18)⁷⁹. Tämän saavutuksen ja miehen nykytilan välille muodostuu vähintäänkin ironinen etäisyys.

Huomionarvoinen on kohtaus, jossa Aschenbach matkustaessaan törmää iloiseen matkaseurueeseen, joka koostuu pääosin nuorista, mutta joiden joukkoon on ”eksynyt” myös muuan vanhempi mies. Aschenbachille ajatus vanhuksesta nuorukaisten joukossa on täysin tyrmistyttävä.

Schauerlich angemutet sah Aschenbach ihm und seiner Gemeinschaft mit den Freunden zu. Wußten, bemerkten sie nicht, daß er alt war, daß er zu Unrecht ihre stutzerhafte und bunte Kleidung trug, zu Unrecht einen der Ihren spielte? Selbstverständlich und gewohnheitsmäßig, wie es schien, duldeten sie

kätensä tiukasti nyrkkiin –, ’ei koskaan näin’ – ja hän päästi avatun kätensä rennosti roikkumaan nojatuolin käsinjalta.” (KV, 163; kursivointi alkup.)

⁷⁸ ”Pian katselija jo tunsikin tuon niin korostetusti esillä olevan, niin vapaasti katsottavaksi tarjoutuvan pojanruumiin jokaisen linjan ja asennon, tervehti mielissään jokaista jo tuttua kaunista piirrettä sen taas ilmetessä, eikä hänen ihailullaan, hänen hellällä mieltymyksellään ollut loppua.” (KV, 199.)

⁷⁹ ”Niihin aikoihin opetusviranomaiset valitsivat sivuja hänen teksteistään koulun pakollisiin lukukirjoihin.” (KV, 168.)

ihn in ihrer Mitte, behandelten ihn als ihresgleichen, erwiderten ohne Widerwillen seine neckischen Rippenstöße. Wie ging das zu? (TV, 21–22.)⁸⁰

Aschenbachin vastenmielisyys tuota ”iljettävää vanhusta” kohtaan on merkillepantavaa. Inho, jota hän tuntee meikattua ja pyntättyä vanhusta kohtaan saa kyseenalaisia sävyjä viimeistään silloin, kun lukijalle kerrotaan Aschenbachin itsensä ehostautuvan teoksen loppupuolella.

Er fügte seinem Anzuge jugendlich aufheiternde Einzelheiten hinzu, er legte Edelsteine an und benutzte Parfüms, er brauchte mehrmals am Tage viel Zeit für seine Toilette und kam geschmückt, erregt und gespannt zu Tische. Angesichts der süßen Jugend, die es ihm angetan, ekelte ihn sein alternder Leib; der Anblick seines grauen Haares, seiner scharfen Gesichtszüge stürzte ihn in Scham und Hoffnungslosigkeit. Es trieb ihn, sich körperlich zu erquicken und wiederherzustellen; er besuchte häufig den Coiffeur des Hauses. (TV, 75.)⁸¹

Hotellin parturi värjää hänen harmaantuneet hiuksensa taas mustaksi ja levittää puuteria ja voiteita hänen kasvoilleen loihtien ne ”kukoistavan nuorukaisen kasvoiksi”. ”Der Berückte ging, traumglücklich, verwirrt und furchtsam. Seine Krawatte war rot, sein breitschattender Strohhut mit einem mehrfarbigen Bande umwunden.” (TV, 77.)⁸² Kun katsoo aiempaa sitaattia, jossa Aschenbach ihmettelee nuorten joukossa sekoilevaa vanhusta, yhteys on ilmiselvää. Aschenbach (kuten Don Birnamkaan) ei itse tiedosta itsessään niitä piirteitä, joita halveksii toisissa. Kertojan ironia Aschenbachia kohtaan huipentuu kohtauksessa, jossa päähenkilö kuvaillaan näännyksissä ja läikäytyneenä jahdattuaan kaunista Tadziota pitkin Venetsian kujia.

Er saß dort, der Meister, der würdig gewordene Künstler, der Autor des ”Elenden”, der in so vorbildlich reiner Form dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrunde die Sympathie gekündigt und das Verworfenen verworfen hatte, der Hochgestiegene, der, Überwinder seines Wissens und aller Ironie entwachsen, in die Verbindlichkeiten des Massenzutrauens sich gewöhnt hatte, er, dessen Ruhm amtlich, dessen Name geadelt war und an dessen Stil die Knaben sich zu bilden angehalten wurden, – er saß dort, seine Lider waren geschlossen, nur zuweilen glitt, rasch sich wieder verbergend, ein spöttischer und betretener Blick seitlich darunter hervor, und seine schlaffen Lippen,

⁸⁰ ”Kauhistellen ja oudoksuen Aschenbach katseli häntä ja hänen ystäviään. Eivätkö he tieneet, eivätkö he huomanneet, että mies oli vanha, että hänen oli aivan sopimatonta pitää nuorten keikarimaista ja kirjavaa asua ja leikkiä olevansa yksi heistä? Aivan luontevasti ja tottuneesti he kuitenkin näyttivät sietävän häntä joukossaan, kohtelivat häntä vertaisenaan, vastasivat hänen kiusotteleviin tönäisyihinsä tyystin vailla vastenmielisyyttä. Miten se oli mahdollista?” (KV, 171.)

⁸¹ ”Hän lisäsi asuunsa nuorekkaan piristäviä yksityiskohtia, hän käytti jalokiviä ja hajuvoitetta, hän tarvitsi monta kertaa päivässä paljon aikaa laittautuakseen kauniiksi ja tuli pöytäänsä koreana, kiihdyksissään ja jännittyneenä. Hänet hurmannutta suloista nuoruutta katsellessaan hän inhosi omaa vanhenevaa ruumistaan, ja nähdessään harmaat hiuksensa, terävät piirteensä hän vaipui häpeään ja epätoivoon. Hän yritti kohentaa ja elvyttää ulkoista olemustaan; hän kävi usein hotellin parturissa.” (KV, 227.)

⁸² ”Ja hulluuntunut Aschenbach lähti, onnesta haltioissaan, hämmentyneenä ja pelokkaana. Hänen solmionsa oli punainen, hänen leveälierisessä olkahatussaan koreili värikäs nauha.” (KV, 228.)

kosmetisch aufgehört, bildeten einzelne Worte aus von dem, was sein halb schlummerndes Hirn an seltsamer Traumlogik hervorbrachte. (TV, 78.)⁸³

Alun ”ylistävät” kommentit, joissa nähdäkseni ironisoitiin Aschenbachin omia käsityksiä ja tyyliä, on otettu uudestaan käyttöön. Tällä kertaa niillä murskataan lukijan silmissä jo valmiiksi lannistunut mies. On vaikea ottaa vakavasti ”korkeuksiin kohonnutta miestä”, joka istuu kaivon portilla läikähtyneenä jahdattuaan himoitsemaansa nuorukaista. Katkelman loppuosa muistuttaa lisäksi sitä tapaa, jolla Aschenbach aiemmin kritisoi irstasta vanhusta. Kertoja esittää Aschenbachin yhtä alentavasti kuin Aschenbach aiemmin esitti juopuneen vanhuksen. Mannin pienoisromaanin strategia on kytkeä yhteen lukuisia eri teemoja ja kohtauksia, joita esiintyy pitkin tekstiä. Monet näistä kytköksistä toimivat nimenomaan päähenkilön ristiriitaisuuden korostajina. LW:n ratkaisut eivät ehkä ole taiteellisesti yhtä onnistuneita tai hiottuja, mutta myös Jacksonin romaanissa pyritään toistuvasti ilmentämään ristiriitoja päähenkilön kuvitelmien ja todellisuuden välillä. Kuriositeettina mainittakoon, että LW:ssä esiintyy maininta Mannin pienoisromaanista taiteellisten ratkaisujen yhteydessä. Don on juovuksissa ja haaveilee kirjoittavansa kirjan. ”A story of that boy and this man – a long short story – a classic of form and content – a *Death in Venice*, artistically only, not in any other way – the title: ’In a Glass’.” (LW, 16.)

Eräänlaista tyyllillistä toistoa löytyy kuitenkin myös Jacksonin romaanista. Usein Don puhuu alkoholista siihen sävyyn, että sitä täytyy olla saatavilla. Jos pullo on lähettyvillä, sitä ei ole pakko hyödyntää. Tärkeintä on tietoisuus siitä, että alkoholia on. ”When the drink was set before him, he felt better. He did not drink it immediately. Now that he had it, he did not need to.” (LW, 11.) Myöhemmin Don muistelee erästä lapsuuden joulua. Diskurssissa on tunnistettavia piirteitä. ”Now let Christmas come whenever it was ready, let it take its time, let all the other presents wait, the book could wait too, now that he knew he had it...” (LW, 199.)

Myös itsepetos yhdistää LW:n ja TV:n päähenkilöitä. Aschenbachin ja Don Birnammin itsevarmuus on yhtä voimakasta kuin valheellistakin (”In der gebildeten und würdevollen Miene des Älteren verriet nichts eine innere Bewegung [...]” TV, 56⁸⁴; ”Odd how he could sit there unobserved by

⁸³ ”Siinä hän istui, mestari, arvokkuuteen kohonnut taiteilija, ’Kurjan’ kirjoittaja joka niin esikuvallisen puhtaan muodon luoja oli torjunut kiertolaiselämän ja samean syvyyden houkutukset, kieltäytynyt hyväksymästä turmiota ja hylännyt paheellisuuden, tämä korkeuksiin kohonnut mies joka oli taltuttanut tiedon ja järjen ja kasvanut ironian ulottumattomiin ja tottunut suuren yleisön luottamuksenosoituksiin, tämä kirjailija, jonka maine oli virallinen ja nimi aateloitu ja jonka tyylin avulla koulupoikia kehoitettiin kehittämään itseään, – siinä hän istui, silmät kiinni, ja vain joskus vilahti luomien raosta pilkallinen ja hämmentynyt katse, ja hänen maalatut, veltot huulensa muovasivat yksittäisiä sanoja siitä omituisesta unen logiikan kaaoksesta, joka oli vallannut hänen puoliiksi huumaantuneet aivonsa.” (KV, 230.)

⁸⁴ ”Miehen hillityn sivistyneessä ja arvokkaassa ilmeessä ei mikään paljastanut hänen sisäistä liikutustaan [...]” (KV, 207.)

others; he was the only one alive in the place, the only one who *saw*.” *LW*, 30; kursivointi alkup.). Myöhemmin paljastuu, että kumpikaan ei todellisuudessa pysty höynäyttämään ketään. Tadzion perhe yrittää pitää poikaa erossa Aschenbachista ja Donin toteuttama näpistysyritys on huomioitu kaiken aikaa.

Yhdessä vaiheessa Aschenbach on jo kyseenalaistamassa pakkomielteensä Tadziota kohtaan (”Auf welchen Wegen! dachte er dann mit Bestürzung.” *TV*, 62)⁸⁵. Pian hän kuitenkin puolustelee taipumustaan.

Auch er hatte gedient, auch er war Soldat und Kriegsmann gewesen, gleich manchen von ihnen, – denn die Kunst war einen Krieg, ein aufreibender Kampf, für welchen man heute nicht lange taugte. Ein Leben der Selbstüberwindung und des Trotzdem, ein herbes, standhaftes und enthaltsames Leben, das er zum Sinnbild für einen zarten und zeitgemäßen Heroismus gestaltet hatte, – wohl durfte er es männlich, durfte es tapfer nennen, und es wollte ihm scheinen, als sei der Eros, der sich seiner bemeistert, einem solchen Leben auf irgendeine Weise besonders gemäß und geneigt. (*TV*, 62.)⁸⁶

Pederastiset taipumukset verhoutuvat kunniakkaaseen Eroksen valtaan joutumiseen – Eroksen, jota ”kaikkein urhoollisimmat kansat” ovat kunnioittaneet ja arvostaneet. Kertoja huomioi Aschenbachin itsepetoksen lakoniseen ja ironiseen sävyyn. ”So war des Betörten Denkweise bestimmt, so suchte er sich zu stützen, seine Würde zu wahren.” (*TV*, 63.)⁸⁷ Myös Don Birnam vetoaa myyttisiin entiteetteihin puolustellessaan juomistaan. ”The old Demon of Ennui had given him the shove, the Old Enemy had tricked him into starting all over again before he had recovered from the previous drunk, before he was well out of it all.” (*LW*, 42.)

Vaikka Gustav Aschenbach ja Don Birnam ovat lähtökohtaisesti varsin erilaisia henkilöitä, on heissä muutamia yhteisiä piirteitä, kuten olen edellä koettanut tuoda esiin. Kaikkein tärkein yhtäläisyys löytyy kuitenkin teosten kerronnallisista ratkaisuista. Molemmissa tapauksissa kertoja ironisoi päähenkilöitään esittämällä näiden ajatusten ja todellisuuden ristiriidan. Molemmat tekstit hyödyntävät kerrotun monologin mahdollisuuksia näiden ristiriitojen korostuksessa. Myös tyylilliset toistot yhdistävät tekstejä, vaikka Mann hyödyntääkin toistoa ja vastaavuuksia tehokeinona Jacksonia runsaammin.

⁸⁵ ”Millä teillä minä olenkaan! hän silloin ajatteli tyrmistyneenä.” (*KV*, 213.)

⁸⁶ ”Hänkin oli palvellut, hänkin oli ollut sotilas ja taistelija, niin kuin moni heistä, – sillä taide oli sotaa, kuluttavaa taistelua, jossa ihminen ei nykyään kauaa kestänyt. Sitä itsensävoittamista ja uhmaa sisältävää elämää, sitä lujaa ja pidättyväistä elämää, jonka hän oli luonut ja hahmotellut hienon ja ajan hengen mukaisen sankarillisuuden ilmentymäksi, hän toki hyvinkin saattoi nimittää miehekkääksi ja urhoolliseksi, ja hänestä alkoi tuntua siltä että jotenkin tämä hänet nyt valtaansa ottanut Eros olikin sellaiseen elämään juuri omiaan.” (*KV*, 213–214.)

⁸⁷ ”Tällaisten ajatusten vallassa oli rakkauden huumaama mies, näin hän koki puolustautua ja säilyttää arvokkuutensa.” (*KV*, 214.)

5. THE LOST WEEKEND: KAKSI TULKINTAA

Varsinaisesta kohdetekstistäni esitän kaksi erilaista tulkintaa. Ensimmäisessä noudatan hyvin pitkälti samaa kaavaa kuin aiemmissa analyyseissä. Tarkastelen Jacksonin romaanin kerrontaa ja päähenkilöä samoista näkökulmista, joista olen tarkastellut muita kohdetekstejä. Toisessa teen uskaliaamman kokeilun biografisen tulkinnan suuntaan. Tämä kokeilu on eräänlainen ajatusleikki, jonka avulla kerronnan luotettavuutta ja sisäistekijän roolia pystyy tarkastelemaan hieman eri näkökulmasta kuin muuten.

5.1 Don Birnam arkkityyppisenä antisankarina

Kuten sanottua, Jacksonin romaani on kertomus Don Birnam -nimisestä alkoholistista. Romaanin kerronta kattaa viisi ja puoli päivää päähenkilönsä elämästä, mutta tämän ajanjakson aikana paljastuu koko Donin elämäkerta. Vaikka kertojana toimii ekstra- ja heterodiegeettinen kertoja, tulee lukijalle vaikutelma, kuin Don itse kertoisi elämänsä kertomusta. Tämä johtuu kerrotun monologin runsaasta käytöstä. Donin ääni kuuluu romaanissa selvästi kertojan äänen rinnalta.

Don siis muodostaa romaanin edetessä omasta elämästään kertomusta. Alusta asti on hyvin selvää, että alkoholiongelmastaan huolimatta päähenkilö on varsin lukenut mies. Hän siteeraa katkelmia kaunokirjallisuudesta ja osoittaa kulttuurisen kompetenssinsa ulottuvan myös musiikin-, teatterin- ja taiteentuntemukseen. Tämä fiktion vaikutuspiirissä eläminen onkin yksi syy Donin voimakkaaseen kerronnallistamisen taipumukseen. Hän yrittää elämässään jäljitellä fiktiivisiä kertomuksia. Jos asiat eivät suju kuvitellulla tavalla, hän juo lisää ja kuvittelee lisää. Tällöin hän elää mielikuvitusmaailmassaan sellaista elämää, jollaista hän nähtävästi myös todellisuudessa haluaisi elää.

Alkoholi helpottaa mielikuvitusmaailmassa elämistä. Timo Hännikäinen esittää, että ”juopumisella tavoitellaan samaa mielen lepoa, joka normaalisti saadaan yöunesta, unennäöstä” (Hännikäinen 2007, 106). Mikäli ”informaatiota on liikaa tai yksilö on liian herkkä ulkoisille impulsseille”, unta täytyy jatkaa valveilla ”kemian keinoin” (emt., 107).⁸⁸ Kuten Hännikäinenkin huomioi, ”Don käyttää suurimman osan ajastaan nukkumiseen ja juomiseen” (emt.).

⁸⁸ Hännikäinen viittaa tässä Desmond Morrisin käsitteeseen ”kemiallinen uneksinta”, jolla viitataan alkoholin ja huumeiden vaikutukseen (Hännikäinen 2007, 106).

Donin lukeneisuus vaikuttaa eittämättä myös siihen, että hän tekee jatkuvasti huomioita ympäristössään olevista ihmisistä nimenomaan kirjalliseen sävyyn. Hän spekuloi muiden ihmisten nimillä ja näiden elämän yksityiskohdilla. ”*M. Mc. Irish or Scotch? [...] Were they sleeping together? Was he nice to her?*” (LW, 30.) Ironista kyllä, nämä kuvitelmat ovat pääasiassa hyvin kliseisiä. ”Fat Mr. Rabinowitz (or Weintraub or Winthrop or whoever he was) [...]” (LW, 239.) Arvaillessaan ihmisten nimiä Don ei käytä erityisen paljon mielikuvitusta. Panttilainaamon edustajiin hän viittaa toistuvasti rabinowitzeina (johtuen nähtävästi siitä, että alalla on paljon juutalaisia). Hän myös itse tiedostaa tämän. ”Sam was so Irish-looking that he looked like a cartoon. Only thing wrong about him was his name. He ought to have been called Mike, or Paddy. Hey, who wasn’t using imagination now?” (LW, 73.)

Myös lukemisen akti on LW:ssä keskeisellä sijalla. Don lukee paljon ja viittaa toistuvasti lukemiseensa. Toisaalta kirjasta lukeminen esitetään ironisessa valossa eräässä LW:n kohdassa. Kellariloukkolainen puhui Lizalle ”kuin kirjasta”. Don yrittää lukea ystävälleen Helenille nimenomaan suoraan kirjasta, mutta lopputulos on kaikkea muuta kuin mairitteleva.

He was thinking of those times when he felt the necessity of reading to her, when he read to her for her own good, read something she ought to know, something he himself was crazy about and damn it *she* had to know it and love it too! He would read on and on (the favorite short-story or the passage out of the great novel) and the words wouldn’t come right or at least not come out of his mouth right, he himself heard the unnatural elisions and the consonants slurred and blurred but went right on just the same, just as if he were articulating perfectly; and Helen, though she was a poor dissembler, ignored the stumbling thick speech the same as he and pretended to understand. And when he had finished and exclaimed ”Isn’t it *wunderbar*” and accepted her nod, how he could curse himself then for having mutilated the beautiful passage, for not having been sober enough to take advantage of this opportunity to reveal the passage to Helen, for having ignored his own dreadful speech, for having pretended to accept Helen’s pretense, and for having used the word *wunderbar*... (LW, 181; kursivointi alkup.)

Kuten sitaatista voi huomata, suoraan kirjasta lukemiseen ei aina ole niin yksinkertaista. Puhumattakaan siitä, jos yrittää elää kirjojen ja ylipäänsä fiktion mukaan.

Lukija ei ainoastaan konstruoi Donin elämästä kertomusta tämän tarjoilemien vihjeiden avulla. Don myös itse viittaa kertomusten luomiseen ja haaveilee kirjallisesta urasta. ”Whole sentences sprang to his mind in dazzling succession, perfectly formed, ready to be put down. Where was a pencil, paper? He downed his drink.” (LW, 17.) Nämä hysteeriset kuvitelmat päättyvät tietenkin nolosti. Selvittyään Don soimaa itseään moisista lapsellisista kuvitelmista ja kysyy (kuten don Quijotesta kertovan alaluvun yhteydessä tuli esiin) kuka haluaisi lukea kertomuksen juoposta. Hän kehittelee

erilaisia haaveita ja uravaihtoehtoja pohtiessaan sitä, missä kohtaa hänen elämäänsä kaikki meni pieleen. Hän yrittää jäsentää elämästään konstruoitua kokonaisuutta, mutta jatkuvista yrityksistä huolimatta elämä ei tunnu jäsentyvän. Donilla on nähtävästi ollut suuret odotukset eläältä, mutta mitään näkyvää hän ei ole saanut aikaan. Elämä on tarjonnut hänelle pelkkiä pettymyksiä.

Life offered none of those prizes you'd been looking forward to since adolescence [...]. Adulthood came through with none of the pledges you'd been led somehow to believe in; the future still remained the future – illusion: a non-existent period or a constantly-receding promise, hinting fulfillment yet forever withholding the rewards. (LW, 45.)

Siteeraan seuraavaksi katkelman, jossa Don esittää elämänsä tarinan. Sitaatti on melko pitkä, mutta siinä tiivistyy niin monta keskeistä piirrettä, etten halua sitä sivuuttaa. Kappale on kohdasta, jossa Don lojuu nojatuolissa krapulassa, pystymättä liikkumaan. Hän on hakenut lohtua lapsuusmuistoista ja yrittänyt unelmoida ”paremmista, onnellisemmista ja helpommista päivistä” havahtuen kuitenkin vähän väliä tiedostamaan kaotettua tilansa. Tässä kohdassa hän juuri palaa muisteluista arvioimaan nykyistä tilaansa.

The defaulters, the renegades, the backward-lookers, the adolescents, the ungrownups.... He was a life-term member of that motley and ludicrous crew: uncles cousins fathers husbands brothers sons dear friends promising friends – always promising. Not so damned motley either, since they were all crossed the same, following so consistently the same pattern and history from oh way back. They were the loved ones (usually); oddly, too, the well-favored. As children they were loved by their parents, their mothers especially; and if they were one of several, they were the ones most loved. (“I’ve wept over you more than any of the others” – but all they felt was a guilty pride and pleasure at their power to damage.) They were the brightest in school (usually), the intelligent, the quick to learn, never the studious. They tried their hands at many talents; and though they didn’t get anywhere, their friends cover this up for them now by speaking of them as “clever”, they say they have “personality”, they say “So-&-so would go far if only he’d apply himself”, or “So-&-so is a queer duck, what he needs is a good wife”, and often “*Sure* he’s got brains but what good does it do him?” Brains indeed and indeed what good does it do them? Dreamy tosspots, they stand all afternoon in a 2nd Avenue bar looking at the sun-patterns under the L or their own faces in the mirror; they do good but not good enough work on the paper and dream of the novel they’re certainly going to get around to someday; they stand behind a desk on the lecture-platform lecturing with loving and fruitless persuasion to students watching the clock; through-out whole evenings with sinking heart they sit watching their wives over the edge of a book and wondering how, how, how had it ever come about; they live in and search the past not to discover where and at what point they missed the boat but only to revel in the fancied and fanciful pleasures of a better happier and easier day; they see not wisely but too well and what they see isn’t worth it; they eat of and are eaten by ennui, with no relief from boredom even in their periodic plunges from euphoria to despair or their rapid rise back to the top again. They wake up on mornings

such as this, all but out of their minds with remorse, enduring what others call and can call a hangover – that funny word Americans will joke about forever, even when the morning-after is their own. (*LW*, 191–192; kursivointi alkup.)

Edellistä sitaattia voisi lähestyä ensinnäkin identiteetin rakentamisen kautta. Minä (tai oikeammin me) vastaan muut -ajattelu on katkelmassa vahvasti läsnä. Kerrotun monologin kautta kertoja on valottanut päähenkilön ajatuksia tavalla, jossa mielestäni tiivistyy hyvin Donin asenne sekä itseään että elämää kohtaan. Hän erottaa itsensä tietyissä mielessä muiden yläpuolelle ("the ones most loved", "the brightest in school", "the intelligent"), mutta samalla tiedostaa alennustilansa, johon on joutunut ikään kuin vahingossa, olosuhteiden uhrina ("the defaulters" jne., "dreamy tosspots", "they eat of and are eaten by ennu"). Myös myöhemmin teoksessa Don kysyy: "Why were drunks, almost always, persons of talent, personality, lovable qualities, gifts, brains, assets of all kinds (else why would anyone care?); why were so many brilliant men alcoholic? – And from there, the next one was: Why did you drink?" (*LW*, 221.)

Itseään ylistävässä, mutta toisaalta myös itseään näennäisesti ironisoivassa ja alentavassa diskurssissa on nähtävissä romantisointia, mikä taas on yhdistettävissä elämän kerronnallistamiseen. Pitkin romaania on sitaatteja, joissa päähenkilö ihailee kirjailijoita, jotka ovat olleet ikävän riivaamia sekä kirjallisia henkilöitä, joita raastaa elämäntuska ("To the adolescent boy, dreaming romantically of the gifted tormented men who had thrown their lives away, suicide had been a glamorous thing [...]” *LW*, 203). Tähän joukkoon Don haluaisi kuulua ja sitä hän juuri yrittää kerronnallistamalla elämänsä samaan suuntaan. Hänen voisi tulkita toivovan, että hänet nähtäisiin nimenomaan toisten silmin ihailemiensa henkilöiden kaltaisena. Ongelma on se, että kun hänestä "muokataan kokonaisuus, jotakin valmista" toisten spatiaalis-temporaalisista lähtökohdista käsin, ei lopputulos olekaan häntä itseään miellyttävä. Tekstistä on pääteltävissä, että muut näkevät hänet tylsänä juoppona, resukkana, eivätkä lahjakkaana, elämää ymmärtävänä taiteilijana. Tällöin astuu kuvaan ylipuhuteltava, jolle voi (alkoholin siivittämänä) esittää itsensä kuten toivoisi itsensä nähtävän, hakea lohtu itsepetoksesta.

Vaikka Don aina krapulassa oivaltaakin kuvitelmiensa ja toimiensa naurettavuuden, ei hän pääse irti kierteestä. Krapulassakin hän toivoo vain pääsevänsä uudestaan humalaan, jotta kaikki ikävät asiat unohtuisivat ("Oh all the troubling people in the world that could be drowned in drink without their ever knowing it [...]” *LW*, 145) ja humalainen hyvänolontunne astuisi tilalle ("Now he was feeling just swell. *This* was the way to be. Relaxed and calm and warm inside, warm toward all the world.” *LW*, 73; kursivointi alkup.). Vaikka monet muistot piinaavat Donia toistuvasti, toisista muistoista

hän hakee lohtua ja turvaa. Lapsuuteen on nähtävästi mahtunut tragedioiden ohella myös onnellisia päiviä, joita muistellen Don voi paeta nykyhetken kaoottisuutta. ”His mind recoiled and plunged again into the past, as into a cooling stream...” (LW, 190.) Näistä muisteluista on tullut hänelle eräänlainen selviytymisstrategia. ”The excursions into the past (willful and deliberate before, because they were all he had) had become spontaneous, the automatic reflex of his anxiety and over-taut nerves...” (LW, 198.)

Suhde aikaan on romaanissa mielenkiintoinen. Koska elämä tuntuu liian hankalalta ottaa haltuun, Don on päättänyt tuhkata sitä.

Had you lost track of ten days, or one? Not only lost track, but not had them at all. Was it March or September? And wasn't that using up life frightfully fast, or – worse than fast – unaware? Time was all you had, all anyone had, and you weren't counting, you let it slip by as if the unused day or week might offer itself over again tomorrow. But it didn't and couldn't – it had been used even though you hadn't used it. (LW, 195–196.)

Kuten aiemmasta pitkästä sitaatista on luettavissa, Don tuntuu nimenomaan *itse* kertovan oman elämänsä kertomusta hieman homodiegeettisen kellariloukkolaisen tapaan. Tällöin Don olisi mielletävissä *diegeettiseksi* fokalisoijaksi heterodiegeettisessä kerronnassa sen sijaan, että jäisi vain *mimeettiseksi* fokalisoijaksi (vrt. luvussa 3.1 käsitelty Mäkelä 2006). Don on itse etäännyttänyt itsensä kerronnasta käyttämällä epäsuoruutta ilmaisevia kerronnallisia strategioita. Don fokalisoijana todella tarjoilee *omia* näkemyksiään lukijoille tarinan maailmaa kuvaavan objektiivisen esityksen varjolla. Tällöin homo- ja heterodiegeettisen kerronnan välinen ero on hyvin pieni. Tässä yhteydessä on syytä korostaa, että toisin kuin Mannin pienoisromaanissa, LW:n kohdalla ei voida puhua UCP:sta. Vaikka päähenkilön ääni kuuluu kertojan äänen rinnalla, ilmiö ei ole mitenkään erityislaatuinen romaanin kontekstissa. Koko Jacksonin romaani on kerrottu siten, että Don on usein äänessä ja tapatumat fokalisoidaan nimenomaan päähenkilön kautta. Kerronnan kieli ei ainoastaan *hetkellisesti* kuulu päähenkilölle, vaan on päähenkilön diskurssin suodattamaa läpi teoksen. Se, onko tämä ääni myös tekijän ääni, on seuraavan alaluvun kysymys.

Toisinaan Don konstruoi toisten henkilöiden mieliä. Tämä on ristiriidassa heterodiegeettisen kerronnan perusoletusten kanssa, sillä kaikki diegeettinen materiaali ei kuulukaan kertojalle. Tätä on ilmenetty kaksinkertaisen kerrotun monologin välityksellä. Kaksinkertaisen kerrotun monologin kohtia ei ole LW:ssä useita, mutta niitä yhtä kaikki löytyy. Seuraava sitaatti liittyy kohtaukseen, jossa Don muistelee noloa kepposta, jonka on tehnyt tutulle baarimikolle. Samin

monologi on esitetty Donin muistelmien fokalisoina kerrottuna monologina. Muisteluun liittyy myös Donin puheenvuoroja kertojan esittämänä siteerattuna monologina.

Sam looked at him as if he didn't quite hear right. "I haven't any money on me. I'll come in and pay you tomorrow. Or anyway as soon as I can." Then Sam began. Gave him a long song-&-dance about Christ almighty didn't you know that you can't do that, the bar business was stricter than cash-&-carry, it had to be, now what in Christ's name was *he* going to do, why the hell did you order drinks you didn't have the money to pay for, a fine kind of trick to play on a guy, what was the boss going to say, sure you were sorry but did that make it right, did that replace the money he'd have to pay now out of his own pocket? (*LW*, 73; kursivointi alkup.)

Näkisin, että tässä katkelmassa nimenomaan Don toimii diegeettisenä fokalisoijana, joka muistelee Samin reaktiota. Toinen samantyyppinen tapaus esiintyy Donin herättyä selviytymisasemalla. Hän on lyönyt päänsä kaatuessaan ja hänet on kuljetettu hoitoon. Odottaessaan poisääsyä hän tarkkailee muita potilaita.

A young woman had come into the ward, apparently to call on a patient who was ready to go home. The patient sat on the bed waiting for his clothes and the young woman sat in a chair. They were talking together. Don saw the young man quicken with interest and enthusiasm the longer he talked; and though he couldn't hear a word that was said, he knew what the young man was saying – the plans that were being made, he'd get a job, maybe they'd go to the country, all he needed now was a good job, he felt like it now, he'd learned his lesson, this could never happen again, not possibly, wasn't it a good thing it had happened really, maybe he'd needed just this to wake him up, he even welcomed the experience, didn't regret it at all, the way he felt now he'd never touch the stuff again in his life, and he was going to *stay* that way too, she could watch and see, he'd get that job and she wouldn't have to go through a thing like this again, ever again, or he either... (*LW*, 135–136; kursivointi alkup.)

Katkelma on verraton esimerkki *LW*:n moniäänisyydestä. Kertoja esittää, kuinka Don kerrotun monologin välityksellä eläytyy jonkun toisen kuviteltuun verbaaliin diskurssiin. Don esittää tuntemattoman miehen vakuutteluita omilla äänenpainoillaan höystettynä (vrt. aiemmin siteerattu "he meant to stay this way too").

Toisinaan Don käy dialogia oman päänsä sisällä kuvitellun vastaväittäjän kanssa. Tällöin verbaali diskurssi sisältää ainoastaan Donin omia äänenpainoja, mutta niitä höystää eräänlainen puolustautuminen kuviteltuja kommentteja vastaan.

He went to a little bar-and-grill just below 55th and thank Christ the bartender was on time.
"Rye, please."

The bartender looked at him. "Double?"

He checked an impulse to draw himself up. "No!" Where had the guy got *that* idea? He ought to be put in his place. Just because you came around at eight-something in the morning, did that necessarily mean –? They were open for business, weren't they? Well, then?

(*LW*, 61; kursivointi alkup.)

Tällainen dialogisuus ja kuvitteelliset keskustelut tuovat mieleen varhaisemman kaunokirjallisen tekstin, Knut Hamsunin romaanin *Sult*⁸⁹ (jatkossa *S*) vuodelta 1890. Myös Hamsunin romaanin nimettömäksi jäävä päähenkilö (sitaatissa esiintyvä nimi Tangen on henkilön satunnainen päähänpisto) on sisäisen dialogisuuden pauloissa. Seuraavassa kohtauksessa hän on oivaltanut, että voisi pantata nuttunsa napit saadakseen rahaa.

Håpet om at jeg kunde sælge disse fem knapper oplivet mig straks og jeg sa: Se se, det retter sig! Min glæde tok overhånd med mig og jeg gav mig straks til å ta knapperne ut en efter en. Herunder holdt jeg følgende tyste passiar:

Ja, ser De, man er blit litt fattig, en øieblikkelig forlegenhet... Utslitte, sier De? De må ikke forsnakke Dem. Jeg vil se på den som sliter mindre knapper end jeg. Går altid med frakken åpen, skal jeg si Dem; det er blit en vane hos mig, en egenhet... Neinei, når De ikke vil, så. Men jeg skal ha mine ti øre for dem, minst... Nei Herregud, hvem har sagt at De skal gjøre det? De kan holde Deres mund og la mig være I fred... Jaja, så kan De jo *hente* politiet vel. Jeg skal vente her mens De er ute efter konstablen. Og jeg skal ikke stjæle noget fra Dem... Nå, goddag, goddag! Mit navn er altså Tangen, jeg har været litt forsent ute...

(*S*, 59; kursivointi alkup.)⁹⁰

Hamsunin romaanin päähenkilö hourii nälästään johtuen, Don ollessaan juovuksissa. Näitä hahmoja yhdistää kuitenkin hysteerisyys, huomattava sisäänpäinkääntyneisyys sekä dialoginen suhde itseen. Hamsunin romaanin päähenkilö valehtelee jatkuvasti. Vaikka myös Don osaa kunnostautua sepitteen saralla, on *S*:n päähenkilö omaa luokkaansa luikuria laskettelevana hahmona. Hamsunin romaania voisi olla hedelmällistä tutkia myös epäluotettavuuden näkökulmasta, sillä se on kerrottu ensimmäisessä persoonassa.

⁸⁹ *Nälkä*, jatkossa *N*. Suom. Viki Kärkkäinen.

⁹⁰ ”Toivo siitä, että voisni myydä viisi nappia, virkisti minua heti, ja minä sanoin: kas, kas, rupeaa luonnistamaan! Ilo sai minut valtoihinsa ja minä ryhdyin heti irrottamaan nappeja, yhden toisensa jälkeen. Sillä aikaa minä juttelin hiljaa itsekseen näin:

Niin, nähkääs, on tultu hiukan köyhäksi, satunnainen pula... Kuluneita, sanotte? Älkää puhuko pötyä. Tahdonpa nähdä sen, joka kuluttaa vähemmän nappeja kuin minä. Kuljen aina nuttu auki, sanon teille, se on tullut minulle tavaksi, omituisuudeksi... Ei, ei, kun ette tahdo, niin! Mutta minä tahdon niistä kymmenen äyriä vähintään... Ei, herrajumala, kuka on sanonut, että ne sitä olisivat? Voitte pitää suunne kiinni ja antaa minun olla rauhassa... Niin, niin, voittehan sitten hakea poliisin. Minä odotan täällä, kun te olette poliisia hakemassa. Enkä minä varasta teiltä mitään... No päivää, päivää! Nimeni on siis Tangen, olen ollut hiukan liian myöhään ulkona...”

(*N*, 68.)

Hamsunilla ja Jacksonilla yksilöiden käymää sisäistä dialogia ei useinkaan ole erotettu lainausmerkein. Mäkelä korosti kerrotun monologin ambiguiteetin vaikutusta siinä, että se vaikuttaa hyvin samantyyppiseltä objektiivisen kerronnan kanssa, sillä siinä ei ole lainausmerkkejä eikä upotuksia pysty aina erottamaan lingvistisesti. Usein *LW*:ssä esiintyy sellaisia upotuksia, jotka ovat havaittavissa nimenomaan johtuen sulkeista tai lainausmerkeistä. Ambiguiteetti ei näissä tapauksissa luonnollisestikaan ole kerrotun monologin luokkaa, mutta tajunnan upotuksina ne silti toimivat. Niissä toisten henkilöiden mielenliikkeitä on kuvattu Donin fokalisoimana.

He scanned the shelves, self-conscious as always in a liquor store – he could never overcome the idea that he had no right to be there, that the clerks and customers were eyeing him and nodding to each other (“Sure, look who’s here, wouldn’t you know”), and he envied with a jealous envy those who could come into a liquor store and buy a bottle with the nonchalant detachment of a housewife choosing her morning groceries. (*LW*, 20.)

Vastaavia katkelmia *LW*:ssä on useita. Vaikka Don toimiikin paikoin diegeettisenä fokalisoijana ja hänen fokalisoineistaan löytyy epäluotettavuutta, ei häntä voi nimetä epäluotettavaksi *kertojaksi*. Kuten Dorrit Cohnin Mann-analyysistä saattoi huomata, heterodiegeettisen kertojan nimeäminen epäluotettavaksi on hyvin hankalaa. Epäluotettavuus on läsnä Donin hahmossa toisella tapaa. Dialoginen suhde omaan itseen on Donilla – jos ei epäluotettava – niin epäilyttävä. Hän epäonnistuu täysin yrittäessään nähdä itsensä siten kuin muut hänet näkevät. Alkoholin vaikutuksen provosoima itsepetos sumentaa Donin kyvyn arvioida omaa tilaansa. Tätä seikkaa kertoja hyödyntää usein ironisoidessaan päähenkilöään. Mainio esimerkki on se, miten Don tuntee alkoholin vaikutuksen. Kun Donin juomista kuvataan, on lukijalle alusta asti selvää, että tämä on jo juovuksissa. Kertoja paljastaa tämän lisäämällä kerrottuun monologiin huudahduksia ja kirosanoja. Don itse sen sijaan ymmärtää tilansa vasta paljon myöhemmin, kun on jo liian myöhäistä tehdä asialle mitään. Usein jotain peruuttamatonta on jo ehtinyt tapahtua. Seuraavassa kohtauksessa Don on mennyt baariin, mutta on jo ehtinyt juoda muutaman. Hän spekuloi omaa olotilaansa ennen kuin ryhtyy juttusille Gloria-nimisen baarityön kanssa.

Now he was feeling just swell. *This* was the way to be. Relaxed and calm and warm inside, warm toward all the world. Thoroughly at home and at ease in yourself. What a boon liquor could be when you used it right. He was being the very soul of propriety; temperate, controlled, very gentlemanlike in fact. The drinks were hardly affecting him at all. He could even speed things up a little. (*LW*, 73; kursivointi alkup.)

Viina voi kenties olla siunaus, mutta on eri asia, osaako Don käyttää sitä "oikein". Kappaleesta on mielestäni myös nähtävissä, että toisin kuin Don väittää, juomat ovat jo ehtineet vaikuttaa häneen. Valheellisen luulon myötä tahti kiihtyy. "[...] and suddenly, too, he felt he was rather drunk." (LW, 74–75.) Humalan tiedostaminen ei kuitenkaan välittömästi vaikuta Donin päätöksiin. Hän jatkaa juttelemistaan baarityön kanssa ja sopii treffit illaksi. Samalla hän kuvittelee, millaisen vaikutuksen tekisi tähän illalla ja kuinka Donin veli hyväksyisi tämän kekseliään suunnitelman. Poistuessaan baarista Don oivaltaa tilansa.

When he walked out into the street, he realized he was suddenly very tight. Why wouldn't he be? He'd had at least six or seven in Sam's bar alone. He supposed the stimulus of conversation with Gloria had kept his wits in order, but now he felt everything beginning to sag and blur and drop. What he needed was a good drink, a stiff one, a straight one, to bring him around. (LW, 83–84.)

Suunnitelmat Glorian kanssa unohtuvat luonnollisesti välittömästi. Vaikka Don oivaltaa humalatilansa, ei hänen hoitokeinonsa liene parhaimmasta päästä. Don tuskin tarvitsisi sitä jäykkää ryyppyä, minkä päätyy ottamaan. Itsepetos esittää Donin jälleen ironisessa valossa.

Don ei siis pysty näkemään itseään toisten silmin, vaikka yrittääkin sitä yhtenä. LW:ssä on useita kohtia, joissa puhutaan peileistä. Peilien avulla Don yrittää nähdä itsensä ikään kuin toisten silmin.

Mirrors seemed to have taken up a hell of a lot of time in his life. He thought of one now – the mirror in the bathroom, years ago, back home. When he was a kid – fourteen, fifteen – writing a poem every night before he went to sleep, starting and finishing it at one sitting even though it might be two or three o'clock, that bathroom mirror had come to mean more to him than his own bed. Nights when he had finished a poem, what could have been more natural, more necessary and urgent, than to go and look at himself to see if he had changed? (LW, 14.)

Häntä kiinnostaa miltä hän näyttää eri mielentiloissa, miten hänen kasvonsa ilmentävät erilaisia tunteita.

And though he sobbed and sobbed on the bed in shame and anguish, he realized too the awful importance of that letter, and he glanced up into the mirror of the bureau to see what a moment of crisis looked like... (LW, 148.)

Lapsesta asti Don on tarvinnut tietoa ja näyttöä siitä, miltä tuskan kuuluu näyttää. Tämä suuri kiinnostus näyttäytymiseen johtaa myös taipumukseen näytellä tiettyä roolia. Donin teatraalisuus liittyy juuri pyrkimykseen näyttäytyä toivotussa valossa. Siinä on toki mukana fiktion vaikutusta ja

osaltaan näyttely liittyy myös elämän kerronnallistamiseen, mutta keskeisintä on yritys luoda itsestään eheä kuva itselleen ja toivoa, että se näyttäytyisi sellaisena myös muille.

He looked around, his eyebrows raised to his imaginary audience, like a comedian – an audience where he himself was every one of the several hundred people staring back at the performer in silent contempt and ridicule. He knew he was thus looking at himself. For his own benefit he exaggerated the action and voice, clowning because of his embarrassment. “I leave it to you, gentlemen, Mac, all,” he said aloud; “call me ham if you like, but – there’s the part! What can one do about it?” (LW, 9.)

Vaikka Don tiedostaa näyttelevänsä itselleen, hänen on silti näyteltävä – jopa vitsailtava, jotta kiusallinen tietoisuus tilanteen naurettavuudesta ei nolottaisi häntä liikaa. Eniten Donia tuntuu häiritsevän juuri se tosiasia, että ainakin toisinaan hän itse tiedostaa toimiensa naurettavuuden.

He didn’t mind playing the fool, that would have been alright – he minded knowing it, hated knowing it. It made him seem a kind of dual personality, at once superior and inferior to himself, the drunk and the sober ego. In neither role could he let go, be himself; in neither did he feel in control. (LW, 26–27.)

Hän tiedostaa pitävänsä jatkuvasti yllä jonkinlaista roolia. Toisin sanoen hän ei näyttele vain humalassa ollessaan ja lausuessaan esimerkiksi Shakespearea. Hän näyttelee ollessaan juovuksissa ja ollessaan selvä. Rooleissa on tiettyjä eroja, mutta kummassakaan hän ei viihdy. Näyttelemisen tarkoitus onkin luoda edes itselle hyväksyttävä kuva omasta persoonasta ja kyvyistä. Seuraavaa katkelmaa on edeltänyt pitkä kohtaus, jossa Don on juopuneena esittänyt itselleen (ja kuvitteelliselle yleisölle) Shakespearen näytelmää *Antony and Cleopatra*.

Oh to feel the power of giving such a performance, or the power of swaying others in any medium, the power of accomplishment. Would it ever be his? What did he mean would it. Wasn’t it now? Did any actor, any artist in any field, ever strike so to the root and heart of things as he did now? What matter that no one was around to appreciate the performance? *You* knew – and that was best of all. (LW, 153; kursivointi alkup.)

Vaikka Don väittää näyttelevänsä vain itselleen, pitää hän yllä monenlaisia rooleja myös muiden ihmisten keskuudessa ollessaan. Näyttelyn, näyttäytymisen ja nähdyksi tulemisen ohella myös tarkkailulla on romaanissa keskeinen rooli. Usein Don sijoittaa itsensä “huomaamattoman tarkkailijan” asemaan ja kuvittelee toisten näkevän hänet myönteisessä valossa.

He was enjoying himself now. He speculated on how he appeared to others. If anybody was wondering about him or looking at him, they must have decided that here was that rarity, an American who knew

how to drink. He drank quietly and alone – an *apéritif* at that. He took his time, and did not bother with others. Obviously he was used to drink, had probably had it all his life, at home – wines at table, liqueurs after dinner, that sort of thing. Drink was no novelty to him – nothing to order straight, or in a highball, gulp down at once so you could order another, get in as many as possible between now and midnight... This was the impression he believed he gave and was consciously giving. With money in his pocket, with several days to go before Wick came home, he had plenty of chance to play the solitary observant gentleman-drinker having a quiet time amusing himself watching other folk carouse, the while he sipped gin-vermouth which, for all they knew, might have been a Dubonnet or a sherry. (LW, 28–29.)

Kerronta vaihtelee katkelmassa mielenkiintoisella tavalla. Alun psykokerronnasta kerronta lipuu kerrottuun monologiin, joka muistuttaa jopa kaksinkertaista kerrottua monologia Donin kuvitellessa, miltä hän näyttää muiden silmin. Tietyt kommentit (“obviously he was used to drink”, “wines at table, liqueurs after dinner, that sort of thing”) on lausuttu ikään kuin jonkun kuvitteellisen ulkopuolisen tarkkailijan suulla. Vähitellen kerrottu monologi kuitenkin vaihtuu toisten kuvitelluista äänenpainoista Donin omiin (“get in as many as possible between now and midnight”). Kolmen pisteen jälkeen kerronta muuttuu taas psykokerronnaksi, jossa kertoja ironisoi Donin itsevarmuuden tilaa. Vasta kappaleen lopussa voi kuvitella Donin taas laittavan sanoja muiden asiakkaiden suuhun (“which, for all they knew, might have been a Dubonnet or a sherry”).

Kertojan ja päähenkilön diskurssien sulautumiseen liittyy luvussa 3.4 esitetty Stanzelin ja Fludernikin käsite “reflectorization”. Selvimmin tämä näkyy kohdissa, joissa on käytetty ensimmäisen ja/tai toisen persoonan kerrontaa päähenkilön ajatusten ilmaisemiseen ilman, että kyseisiä kohtia olisi erotettu sitaateiksi (tai siteeratuksi monologiksi). ”*Never put off till tomorrow what you can drink today, that’s me.*” (LW, 93–94; kursivointi alkup.) Vaikka lause onkin erotettu kursiivilla, sen jälkeinen toteamus ”that’s me” ei ole. Toisen persoonan kerronnasta on useampiakin esimerkkejä, seuraavassa yksi. ”Now wait a minute. This was going too fast and cockeyed. Take it easy here, don’t make any mistakes, somebody’s apparently made one already.” (LW, 86.) Edelliset sitaatit ovat selviä esimerkkejä siitä, kuinka kerronta lipsuu kolmannesta persoonasta antaen protagonistille selkeästi oman äänen. Toisaalta, kerrotun monologin avulla kertoja tekee sitä läpi teoksen. Päähenkilön subjektiviteettiin päästään käsiksi ”ulkoisen perspektiivin prisman” kautta. Tämä “reflectorization” liittyy läheisesti edellä sivuttuun kaksinkertaiseen kerrottuun monologiin.

Don Birnamin tapaan kertoa omasta elämästään liittyy vahvaa fragmentaarisuutta. Katkelmat ja muistot Donin varhaisemmilta vuosilta ovat hajanaisia ja niiden merkitys kertomuksen eheyden kannalta on paikoin toissijainen. Tämä lähestyy ilmiötä, joka tunnetaan heikon kerronnallisuuden

nimellä. Brian McHalen mukaan heikolla kerronnallisuudella saadaan aikaan vaikutelma kerronnallisesta koherenssista – jatkuvuudesta ja kausaalisuudesta – vaikka todellisuudessa tuo koherenssi on hyvin häilyvä ja huterä eikä siihen voi luottaa (McHale 2001, 165). Siihen myös liittyy, että tarinoita kerrotaan “huonosti”, hajanaisesti, epäoleellisuuksia ja epämääräisyyksiä korostaen (emt.). Tällainen hajanainen, epäoleellisuuksia korostava kerronta on tunnusomaista *LW*:lle. Romaanin kertoja ei välttämättä ilmennä heikkoa kerronnallisuutta *per se*, mutta se välittyy päähenkilön diegeettisellä tasolla.

Pekka Tammi on nostanut esiin eräitä heikon kerronnallisuuden täsmällisempiä ilmentymiä. Niiden joukossa on kertoja, joka ei pysty hallitsemaan aikaa, prosessia ja muutosta; kerronta, joka vaihtuu kolmannesta ensimmäiseen persoonaan; kertoja, joka kertoo kertomustaan samanaikaisesti ilman tietoa siitä, miten kertomus päättyy; kerronta, joka toistaa tiettyjä ilmiöitä näennäisesti yksittäisten tapausten kuvauksessa (tai esittää toistuvat tapahtumat jollain tapaa yksilöllisinä) sekä kerronta, joka ei johda mihinkään sulkeumaan, joka ei tarjoa minkäänlaista ratkaisua (Tammi 2006a, 31–36).

Seuraavien rivien aikana klassisen narratologian käsitteistö joutuu koviille, mutta mielestäni *LW* luo vaikutelman nimenomaan heikosta kerronnallisuudesta. Yritän selvittää, miten tämä tapahtuu. Kuten sanoin, *LW*:n varsinainen kertoja ei ilmennä heikkoa kerronnallisuutta paitsi ehkä siinä, että romaanin tapahtumat esitellään yksittäisinä ja yksilöllisinä. Romaanin lukija kuitenkin huomaa teoksen edetessä, ettei kuvatun kaltainen viikonloppu ole kokijalleen mitenkään poikkeuksellinen. Romaanin varsinainen kertojakin siis syyllistyy “tylsän” kertomuksen esittämiseen, mutta heikkoa kerronnallisuutta löytyy huomattavasti enemmän päähenkilön diskurssista. Vaikka kerronta ei missään vaiheessa teknisesti ottaen vaihdu kolmannesta ensimmäiseen persoonaan, on edellä useaan otteeseen mainittu, kuinka kerrotun monologin välityksellä Donille annetaan oma ääni ja tästä tulee oman tarinansa kertoja. Tämän häilyvyys mielestäni korostaa heikon kerronnallisuuden vaikutelmaa. Don fokalisoivana (koetan maltaa olla kirjoittamatta *kertovana*) päähenkilönä ei myöskään tunnu saavan haltuun aikaa, prosessia ja muutosta. Kerronta poukkoilee haaveista muisteluihin ja nykyhetki tuntuu olevan ainoa, josta Don ei saa minkäänlaista otetta. Vaikka hänen haaveensa ja muistonsa ovat näennäisesti yksilöllisiä, niihin liittyy aina toistuvia piirteitä. Haaveet liittyvät kulttuuriin ja ovat tavalla tai toisella porvarillisia. Muistoihin taas liittyy aina joko alkoholi ja sen aiheuttamat kiusalliset tilanteet tai lapsuuden ja nuoruuden tragediat (tai arkisemmat sattumat, jotka Donin mielessä saavat traagiset mittasuhteet), joiden vaikutuksella Don yrittää perustella riippuvuuttaan.

Edellä viittasin siihen, kuinka suhde aikaan on keskeisellä sijalla teoksessa. Aika ei tunnu etenevän kronologisesti, vaan tietyt tapahtumat ja tuntemukset kertautuvat. Don ei pääse eroon menneisyydestä, jotta voisi keskittyä nykyhetkeen. Yliopiston veljeskunnasta erottaminen on yksi keskeisimpiä ja kipeimpiä muistoja, joka ei tunnu koskaan jättävän Donia rauhaan.

Like all other moments of crisis, of course, the incident had never ended. It sent its reverberations down to this very second, to this very place, and all but shook the glass from his hand. Was the incident finally closed? But in a sense, it was only happening now, for the first time. Out of the past, across miles and years, the accusing finger of the Senior Council pointed at him over the bar. (*LW*, 88.)

Ajan ja kertomusten suhde on mielenkiintoinen. Paul Ricoeur näkee temporaalisuuden “olemassaolon struktuurina, joka saavuttaa kielen narratiivisuudessa” ja narratiivisuuden taas “kielen struktuurina, jonka äärimmäisenä viittauskohteena on temporaalisuus” (Ricoeur 1980, 169). Aikaan ja ajallisuuteen ei voi viitata, ellei aikaa kielellistä, ja tämä kielellistäminen tapahtuu nimenomaan kertomusten välityksellä. Aikaa voi tarkastella vain kertomuksellisten syy- ja seuraussuhteiden avulla. Toisaalta suhde kielellistämiseen ja sanoihin on *LW*:ssä myös problemaattinen. “It was outrageous. Outrageous. (Was there a stronger word? Were words ever strong enough?)” (*LW*, 88.) Fiktio, jonka mukaan Don hyvin pitkälti elää, koostuu kielestä ja sanoista. Myös todellisuus koostuu sanoista, mutta jos niilläkään ei voi tavoittaa elämän lopullista traagisuutta ja yllätyksellisyyttä, mikä hyöty kertomuksista lopulta on?

Heikkoa (tai Tammen sanoin “ikävä”) kerronnallisuutta edustaa Donin ristiriitainen ajattelutapa syiden ja seurausten suhteen. Välillä tuntuu, kuin hän hakisi syytä juomiselleen lapsuuden ja nuoruuden tapahtumista (yrittää juomisella korvata perheensä jättänyttä isää tai yrittää alkoholin avulla unohtaa kaikki kivuliaat muistot: “Oh all the troubling people in the world that could be drowned in drink without their ever knowing it [...]”, *LW*, 73). Lopulta hän kuitenkin kiistää kaikki tällaiset selittelyt haihatteluna. “To hell with the causes – absent father, fraternity shock, too much mother, too much money, or the dozen other reasons you fell back on to justify yourself. They counted for nothing in the face of the one fact: you drank and it was killing you.” (*LW*, 222.)

Vastaava piirre on Donin taipumus tunnistaa haaveiden naurettavuus pian näiden syntymisen jälkeen. Kerronta ei varsinaisesti etene, kun Don haaveilee ensin jostain asiasta ja sen jälkeen tuomitsee sen roskaksi. Hyvä esimerkki tästä on Donin kirjalliset haaveet baaritiskillä. Hän vuodattaa pitkät suunnitelmat teoksen nimeä ja synopsista – jopa teoksen vastaanottoa – myöten vain todetakseen: “Suddenly, sickeningly, the whole thing was so much eyewash. How could he

have been seduced, fooled, into dreaming up such a ridiculous piece [...]” (*LW*, 18). Sama koskee hänen näkemystään itsestään ja kyvyistään.

How could his intelligence permit him to blow himself up to such exaggerated proportions, so great by contrast to the miserable fact of his piddling little spree that he was ashamed now of all the heroic fancies in which he had indulged himself yesterday. He had pictured himself as the sensitive gifted man going to the dogs with practically noble abandon, seeking destruction with gallant and charming and even amused resignation. Balls! He was a drunk, that’s all; a soak and a dip [...]. (*LW*, 43.)

Koko romaani on täynnä tällaista häilymistä. Varsinainen kerronta etenee hyvin hitaasti, sillä melko vähämerkityksisten ja epäolennaisten asioiden vatvomiselle omistetaan niin paljon huomiota. Mitä tulee sulkeumaan, sellaistaakaan ei *LW* varsinaisesti tarjoa. Romaanissa kuvattu pitkä viikonloppu kyllä päättyy (ainakin näennäisen) onnellisesti, mutta se on nähtävästi vain yksi monista. Yksi ympyrä on sulkeutunut, mutta toinen, samanlainen, vasta alkamassa.

He hurried back to his room. He poured another drink, drank it, and crawled in, feeling like a million dollars.

He lay listening now for Wick. Let him come any time now. The thing was over. He himself was back home in bed again and safe. God knows why or how but he had come through one more. No telling what might happen the next time but why worry about that? This one was over and nothing had happened at all. Why did they make such a fuss?

(*LW*, 244.)

Itsepetos on jälleen päässyt voitolle. Donin ystävä Helen on hoivannut krapulaisen Donin tolpilleen. Tämän jälkeen Don käy löytämillään rahoilla ostamassa kuusi pulloa viskiä ja piilottaa ne ympäri veljensä asuntoa. Veli on palaamassa maalta, eikä saisi tietää mitään. Don on ottanut muutaman naukun ja elämän haltuunotto siinä missä ajatukset juomisen lopettamisesta ja moraaliset tuskat on unohdettu: ”nothing had happened at all”.

Kaikki yritykset saada elämä haltuun ja kerronnallistettua päättyvät lähtöruutuun teoksen lopussa. Kertomus, jossa “mitään ei ole tapahtunut”, lienee ikävä – ainakin heikon kerronnallisuuden ja narratologian mittapuulla. *LW*:stä voi kuitenkin muodostaa joiltain osin samanlaisen tulkinnan, jonka Tammi tekee Tšehovin novellista “Ikävä tarina”. Elämästä ei pysty muodostamaan kertomusta, koska todelliseen elämään liittyy “epämääräisyyttä ja häilyvyyttä tylsien rutiinien, toiston ja ainutkertaisuuksien välillä, jotka usein ovat pateettisia tai jopa sydäntäsärkeviä” (Tammi 2006a, 37). Ainakin näiltä osin *LW* muistuttaa enemmän todellista elämää kuin keinotekoista kertomusta. Ironista kyllä, romaanin päähenkilö yrittää parhaansa mukaan läpi koko teoksen

nimenomaan muodostaa elämästään kertomusta, eheätä fiktiota. Tässä päähenkilö (ja oikeastaan kertojakin) joutuu sisäistekijän ironian uhriksi.

Donin tarina ei saa päätöstä, koska hän ei uskalla eikä osaa käsitellä asioiden päättymistä. Donin suhtautumistapa itseensä ja elämään yleensä tulee hyvin esiin yhdessä monesta kohtauksesta, jossa Don spekuloi itsemurhan mahdollisuudella. Hän ei halua tehdä itsemurhaa, koska ei olisi itse näkemässä sen seurauksia.

He had never had the guts to see it through, not even when he wanted it, deserved it, and had to have it. Or that is, he had the guts; but his self-interest and self-absorption had refused to allow him to take himself from the scene, to erase himself for good and all, and thus not be on hand to see what happened afterwards. What was the good of carrying off such a thing if its full effect was to be lost on the one person most interested? – himself. If he weren't there, he of all people, to appreciate the result of what he had done, it was all wasted and gone for nothing, lost to him, lost on everyone else. The thing that saved him was as inane and trivial and contemptible as that: he couldn't stand not being around to know all that would happen, all that would be said and done, because of his death. (*LW*, 206–207.)

Katkelmassa on monta mielenkiintoista kohtaa. Oma kuolema on jotain, mitä ei pysty hallitsemaan. Tästä syystä se näyttäytyy Donille niin pelottavana. Sen spekulointi samoin kuin itsemurhan suunnittelu taas päinvastoin on hallittavissa ja ennen kaikkea kerronnallistettavissa. Mutta kuten Don sanoi, kaikki vaiva menisi hukkaan, jos ei itse pystyisi näkemään teon seurauksia. Myös yksi muotoilu on huomionarvoinen: ”to take himself from the scene”. Tästäkin käy ilmi, kuinka Don mieltää elämän ja maailman näyttämöksi. Hän haluaa olla samaan aikaan näyttelijä ja tarkkailija, jotta pystyisi hallitsemaan asioita. Tämä johtuu ehkä siitä, että tärkeimpiä asioita – ihmissuhteitaan, omaa elämäänsä – hän ei tunnu saavan haltuun. Asioiden vatvominen ja lopullisuuden kammo johtaa heikkoon kerronnallisuuteen ja ikäviin tarinoihin.

Heikko kerronnallisuus ilmiönä johdattelee pohtimaan todellisten ja fiktiivisten mielten suhdetta. Kerronnallistamisen tendenssit, jotka voidaan havaita Jacksonin romaanin päähenkilössä (samoin kuin muissa kohdeteksteissä), ovat universaaleja ja yhdistettävissä myös todellisiin mieliin. Mielen mimeettisyys on illuusio ja fiktiivisten mielten kerronnallistaminen kirjallinen konventio. Siitä huolimatta kirjallisten henkilöahmojen käyttämät strategiat ovat yhtäläisiä todellisten ihmisten kanssa, sillä todelliset ihmiset ovat niistäkin lopulta vastuussa. Tämä johtaa kysymyksiin todellisten tekijöiden suhteesta fiktiivisiin henkilöahmoihin. Kirjallisuustieteen kannalta nämä pohdinnat vaikuttavat toissijaisilta, mutta seuraavaksi esitän ajatusleikin, jonka avulla tiettyjä kirjallisia strategioita voi tarkastella toisessa valossa biografialla hyödyntäen.

5.2 Don Birnam Charles Jacksonin alter egona

Tässä alaluvussa esitetty tulkinta pohjautuu biografisiin seikkoihin ja sen tarkoitus on leikkiä ajatuksella, millaisena *LW* ja sen kerronnalliset ratkaisut näyttäytyvät, jos teoksen olettaa omaelämäkerralliseksi. Charles Jacksonin elämää ja tuotantoa koskevat yksityiskohdat ovat peräisin Mark Connellyn teoksesta *Deadly Closets. The Fiction of Charles Jackson* (2001). Lähdekritiikki on syytä pitää mielessä eikä tarkoitukseni ole väittää, että Connellyn kirjaa tulisi lukea kaikilta osin erehtymättömänä. Tulkinnat, joita Connelly Jacksonin teoksista esittää, viittaavat queer-tutkimuksen suuntaan ja niistä voi olla monta mieltä. Kuten teoksen nimikin antaa ymmärtää, Connelly keskittyy tutkimaan latentin ja/tai tukahdutetun homoseksuaalisuuden ilmentymiä Jacksonin proosassa. Tämän alaluvun tulkinta kuitenkin pohjaa oletukseen, että historialliset faktat Jacksonin elämästä ja tuotannon vastaanotosta on esitetty aikalaislähteiden perusteella oikein.

Ensiksi lienee aiheellista tutkia kronologiaa, jonka Connelly (2001, 225) on esittänyt merkityksellisistä vuosista Jacksonin elämässä. Kronologiaa on hyvä pohtia suhteessa niihin tietoihin, joita *LW*:n kertoja tarjoilee päähenkilöstään. Charles Reginald Jackson syntyi vuonna 1903. *LW*:n tapahtumat sijoittuvat lokakuuhun 1936 ja päähenkilön kerrotaan olevan 33-vuotias (“The face showed all of its thirty-three years, but no more.” *LW*, 13). Todellinen tekijä on siis nähtävästi päättänyt leikkiä ajatuksella, että päähenkilö olisi samanikäinen kuin tämä itse olisi ollut vuonna 1936. Don Birnamin muisteluista käy ilmi, että Donin isä jätti perheensä, että Don jätti yliopisto-opinnot kesken ja että Don toipui tuberkuloosista Davosissa. Charles Jacksonin kronologiasta voi lukea seuraavat tiedot: “1915 Father leaves family; 1922 Enters Syracuse University but leaves after second semester; 1929–31 Recuperates in Davos sanitarium, reads extensively, writes, drinks heavily” (Connelly 2001, 225). Kronologiassa on useita mainintoja alkoholin runsaasta käytöstä. Myöhemmin kuvaan astuvat myös huumeet. Charles Jackson kuoli 1968 unilääkkeiden yliannostukseen Chelsea-hotellissa New Yorkissa.

Kronologiasta löytyy lukuisia yhteyksiä Don Birnamiin. Kuten sanottua, oletan tietojen pitävän paikkansa, mutta kronologian sävy on jossain määrin hämmentävä. Se itsessään muodostaa kertomuksen, joka suoraan sanoen vaikuttaa paikoin miltei fiktiiviseltä. Tämä johtuu tavasta, jolla siinä korostetaan tiettyjä Jacksonin tuotantoon (ja etenkin hänen tunnistettavimpaan romaaniinsa) yhdistettäviä piirteitä. Esimerkiksi vuosi 1947 on saanut erityismaininnan: “Continues drug use, resumes drinking.” (emt.). Kuten sanottua, tietyt yksityiskohdat ovat kyseenalaisia, mutta tämän tutkimuksen puitteissa luotan tarkistettavissa olevien vuosilukujen paikkansapitävyyteen.

Kiinnostava yksityiskohta liittyy myös teoksen markkinointiin. Connelly kertoo kirjassaan, kuinka *The New York Times* ja *The New York Herald Tribune* mainostivat Jacksonin kirjaa mystisesti lauseella “Five days out of a man’s life – one of the strangest, most remarkable narratives ever written.” Teoksen nimestä, tekijästä ja aiheesta ei ollut mainintaa. Connelly ehdottaa, mielestäni täysin aiheellisesti, että sana “narrative” oli valittu tarkoituksella, jotta lukijoille olisi epäselvää, onko kyseessä fiktio vai ei-fiktio. Myös jotkut kustannusyhtiö Farrar & Rinehartin toimittajat pitivät romaania ei-fiktiona. (emt., 1.) Vihjailu ei-fiktioon on hyvä tiedostaa tämän alaluvun tulkinnan yhteydessä.

Edellä mainitut yhtäläisyydet riittävät herättämään kiinnostuksen biografisen tulkinnan mahdollisuuteen *LW*:n kohdalla. En väitä, että *LW* olisi autobiografia. Sen sijaan teen seuraavaksi joitain huomioita siitä, miten *LW*:n kerronnallisia ratkaisuja voisi tulkita, jos *LW*:n mieltäisi autobiografiaksi.

Siteerasin implisiittistä tekijää käsittelevässä luvussa Wayne C. Boothin ajatusta, jonka mukaan kirjailija voi mielivaltaisen sympatian ja myötätunnon tai mielivaltaisen ironian avulla etäännyttää itsensä mahdollisesti liian henkilökohtaisesta tekstistä. Tällöin teoksessa esiintyvä ironia toimisi suojelumekanismina. Tämän tulkinnan mukaan Charles Jackson olisi tehnyt Don Birnamista ironisoidun narrin, jotta yhteydet todelliseen tekijään ja tämän elämään loittonisivat lukijasta.

Ironiaa ja itseironiaa romaanissa esiintyy runsaasti. Paikoin itseironia on jopa tarkoituksellisen korostettua. “Their shoulders were wide and straight, so much like boards (another wonderful notion!) that it looked as if their necks were sticking out of pillories.” (*LW*, 28.) Itseironia tuntuisi toimivan päähenkilön suojautumismekanismina, jotta kirjallisten “neronleimausten” keskinkertaisuus ei lannistaisi häntä. Kun päähenkilön suhde itseensä on usein itseironinen ja teoksen kertojan suhde päähenkilöön usein ironinen jää jäljelle kysymys, mikä on todellisen tekijän suhde näihin kirjallisiin entiteetteihin? Autobiografisia elementtejä hyödyntävä kirjailija voisi ironian avulla etäännyä sopivasti liian tunnustuksellisista viittauksista. Tässä yhteydessä on hyvä palauttaa mieleen kohta romaanissa, jota siteerasin aiemmin. Protagonisti kysyy ajatusmonologissaan, kuka haluaisi lukea romaanin juoposta. Jos Charles Jackson olisi pelännyt ihmisten yhdistävän hänet kirjan antisankariin, tällaisilla lisäyksillä syytöksiin olisi ainakin voinut vastata ironian ja huumorin varjolla.

Ironinen etäisyys lienee paikallaan etenkin, jos kuvittelee Jacksonin kirjoitusprosessin muistuttaneen Donin kuvitelmia tulevasta proosateoksestaan. “Like all his attempts at fiction it

would be as personal as a letter – painful to those who knew him, of no interest to those who didn't; precious or self-pitying in spots, in others too clever for its own good [...].” (*LW*, 46.) Sattumaa tai ei, Donin kirjalliset suunnitelmat ovat autobiografisia, kuten sitaatistakin kävi ilmi. Hän myös leikittelee kirjailijan roolilla teoksen rakenteessa. Don on suunnitellut fiktiivisen teoksensa päättyvän itsemurhan partaalle. Kyseisen romaanin viimeinen lause kuitenkin kieltäisi tämän mahdollisuuden: “But he knew he wouldn't.” (*LW*, 18.) Tämän jälkeen hän spekuloi tuon lauseen vaikutusta. “How much it said, that line; how much it told about himself. How it disarmed the reader about the hero and still more the author – as if the author had stepped in between the page and the reader and said, ‘You see? I didn't die, after all. I went home and wrote down what you have just been reading. [...]’” (*LW*, 18–19.) Romaanin sisällä on vahvoja viitteitä autobiografian suuntaan. Teoksessa myös vihjataan todellisen tekijän ja romaanin kertojan välisiin suhteisiin. Jotta *LW* ei heti näyttäytyisi Charles Jacksonin omaelämäkertana, on ymmärrettävää, että ironista etäisyyttä on haluttu muodostaa ja korostaa.

Booth esitti, että jokaisesta kaunokirjallisesta teoksesta on konstruoitavissa implisiittinen dialogi tekijän, kertojan, henkilöahmo(je)n ja lukijan välillä. *LW*:ssä näiden eri toimijoiden välinen etäisyys on mielenkiintoinen etenkin tämän alaluvun tulkinnan kannalta. Jos Jacksonin romaanin mieltää omaelämäkerralliseksi, todellinen tekijä, kertoja ja päähenkilö ovat sama henkilö ja näiden välinen etäisyys olisi hyvin pieni.

On vaikea miettiä, minkälainen olisi implisiittisen tekijän postuloima lukija. Olisiko se lukija, jonka moraaliset periaatteet kävisivät yksiin teoksen arvomaailman kanssa? Olisiko alkoholisti *LW*:n postuloitu lukija? Entä näkisikö raitis henkilö *LW*:n kerronnassa epäluotettavuutta? Nämä ovat sinänsä joutavia spekulatioita, mutta niiden kautta päästään luotettavuuden ongelmaan. Jos *LW*:n mieltää omaelämäkerralliseksi, kertoja paljastuu ensimmäisen persoonan kertojaksi, vaikka yrittääkin harhauttaa lukijoita kertomalla itsestään kolmannessa persoonassa. Yksin tämä seikka tekisi kertojasta epäluotettavan. On kuitenkin huomattava, että kertoja ja implisiittinen tekijä ovat epäilemättä samalla aaltopituudella ja niiden arvomaailma on yhteneväinen. Näin ollen narratologisen käsitteistön mukaan ei voitaisi puhua epäluotettavasta kerronnasta.

Nünning taas puhui siitä, kuinka epäluotettavuus paljastuu lukijan kautta. Minkälainen olisi epäluotettava lukija *LW*:n kohdalla? Onko yritys leimata Charles Jackson epäluotettavaksi kertojaksi epäluotettavan lukijan erehdys? Kognitiivinen tekstintulkinta on astunut klassisen narratologian varpaille ja todelliset mielet ovat yhdistyneet fiktiivisiin. Fiktiosta on tullut ei-fiktiota. Näennäisen

viattoman kronologian provosoima ajatusleikki päättyy siihen huomioon, että jos kolmannen persoonan kerronnasta haluaa löytää epäluotettavuutta, on käännyttävä todellisen tekijän puoleen.

6. LOPUKSI

Maailmankirjallisuus tarjoaisi varmasti monen mielestä mielenkiintoisempia tutkimuskohteita kuin juopot, hylkiöt ja sopeutumattomat. Itse en ole samaa mieltä, sillä kuten jo aiemmin tuli esiin, epäonnistujat ovat kansoittaneet kirjallisuuden kaanonin läpikotaisin. Vuosisatojen ajan hysteriset haaveilijat ja saamattomat fiktion vangit ovat luoneet tietynlaista arkkityyppiä länsimaiseen kirjallisuuteen. Nämä hahmot ovat kerronnallistaneet elämäänsä ja ajautuneet hulluuden partaalle (tai sen yli) käydessään dialogia itsensä kanssa.

Tämän tutkimuksen keskeisin tavoite oli pohtia elämän kerronnallistamista ja siihen läheisesti liittyvää dialogista suhdetta itseän ja sitä kautta tavoittaa edellä mainittu arkkityyppi. Elämän kerronnallistamisessa on pohjimmiltaan kyse yrityksestä ottaa kaoottisena näyttäytyvä elämä haltuun. Yllätyksellisestä ja epäjohdonmukaisesta kaaoksesta yritetään muodostaa loogisesti ja kronologisesti etenevä kokonaisuus. Tällöin tukeudutaan helposti tuttuihin esimerkkeihin, joissa kronologisuus, loogisuus ja yhtenäisyys usein ovat valmiina: fiktiivisiin kertomuksiin. Fiktio tarjoaa esikuvia, joita yritetään jäljitellä ja täten muodostaa elämästä fiktion kaltaista.

Elämästä luodaan kertomus ensisijaisesti oman pään sisällä. Tällöin antaudutaan sisäiseen dialogiin ja sen seurauksena sosiaalisuus kääntyy sisäänpäin. Ulkomaailma ei useinkaan ymmärrä omaa elämäänsä kerronnallistavaa sankaria, joten dialogisuus on kohdistettava itseän ja ylempiin entiteetteihin, joilta toivotaan ymmärrystä. Dialogisuuden avulla yksilö pyrkii näkemään itsensä siten, kuin muut hänet näkevät. Tämä yritys on kuitenkin tuomittu epäonnistumaan. Yksilö ajautuu esittämään jonkinlaista roolia ja näyttäytyy muille täysin toisessa valossa kuin mitä on kuvitellut. Dialogisen suhteen avulla pyritään ulkopuoliseen näkökulmaan, mutta sitä on vaikea saavuttaa oman pään sisältä.

Usein elämäänsä kerronnallistavat arkkityypit esitetään ironisessa valossa. Näin käy myös Jacksonin romaanissa. *LW*:ssä kysymys ironisesta etäisyydestä ja sen vaikutuksesta riippuu teoksen tulkintatavasta. Kertojan voi nähdä ironisoivan päähenkilöä ja tämä näyttäytyy ironisessa valossa, mutta jos teoksen tulkintaan yhdistää biografisia puolia, tulee ironiaan uusi sävy. Tällöin ironia näyttäytyy suojelumekanismina.

Yksi tämän tutkimuksen kysymyksistä on ollut todellisten mielten suhde fiktiivisiin mieliin. En malta olla liittämättä loppulukuun anekdoottia todellisesta elämästä, joka sekä liittyy keskeisesti

kohdetekstiini, että kertoo jotain todellisten mielten taipumuksesta kerronnallistaa todellisuutta ja luoda fiktiota.

Ray Milland esittää Don Birnamia Billy Wilderin elokuvasuorituksessa *LW*:stä. Elokuva kuvattiin New Yorkissa Manhattanin kaduilla salaa kuorma-autoista, näyteikkunoista ja pianolaatikoista. Ray Milland, joka rooliinsa eläytyen hoiperteli sänkinaanmaisena pitkin Manhattanin katuja, päätyi Hollywoodin juorulehtiin, joissa tämän ilmaistiin olevan hunningolla. Millandin roolisuoritus oli niin vangitseva, että monet yhdistivät hänet elokuvan juoppoon. Noutaessaan Oscar-palkintoa parhaasta miespääosasta, Milland unohti puheensa ja ainoastaan kumarsi ja kiitti. Gaalaa juontanut Bob Hope vitsaili pystin ja pullon yhtäläisyyksistä ja ihmetteli, että palkinto vain ojennettiin Millandille eikä sitä piilotettu kattokruunuun (Hope viittaa kohtaukseen elokuvassa, jota ei ole romaanissa). Millandista tuli käytetty henkilö juoppovitseissä niin Hoppen kuin muidenkin puheissa. Alkoholistit ympäri maata kirjoittivat hänelle ja pyysivät hänen apuaan. Vaikka Millandilla ei tiettävästi ollut alkoholiongelmaa, monet studiot mielsivät hänet epäluotettavaksi työntekijäksi ja hänen uransa kärsi. (Connelly 2001, 6.)

Tragikoominen esimerkki on 1940-luvulta, mutta todelliset ja fiktiiviset mielet tuntuvat menevän sekaisin vielä nyt 2010-luvullakin. Vielä muutama liuska sitten epäluotettava lukija väitti, että Charles Jackson kirjoitti itsestään ja että Don Birnam olisi Jacksonin alter ego. Houkutus yhdistää fiktiiviset mielet todellisiin esikuviiin on suuri. Lukijoina yhdistämme liian helposti kokemuksiamme todellisesta maailmasta ja todellisista ihmisistä lukukokemuksiin. Ilmiö liittyy elämän kerronnallistamiseen. Kun fiktion ja faktan raja alkaa hämärtyä, on vaara päätyä Don Birnamin tai kellariluokkolaisen kaltaiseksi maanikoksi. Elämästä tulee fiktiivinen, jos sitä elää kirjallisten esikuvien mukaan.

LÄHTEET

Kohdeteksti

LW = JACKSON, CHARLES 1944: *The Lost Weekend*. Rinehart & Company. New York.

TP = JACKSON, CHARLES 1944/1989: *Tuhlattuja päiviä*. Suomentanut Heikki Salojärvi. Gummerus. Jyväskylä.

Kaunokirjallisuus

C = JOYCE, JAMES 1905/1993: ”Counterparts”. Teoksessa *Dubliners*. Wordsworth Editions Limited. Hertfordshire, 61–69.

DQ = CERVANTES, MIGUEL DE 1605–1615/1989: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Catedra. Madrid.

DQs = CERVANTES, MIGUEL DE 1605–1615/1999: *Mielevä hidalgo Don Quijote manchalainen*. Suomentanut J. A. Hollo. WSOY. Juva.

H = SHAKESPEARE, WILLIAM 1600/2007: *Hamlet, Prince of Denmark*. Teoksessa *The Complete Illustrated Works of William Shakespeare*. Chancellor Press. London, 799–831.

Hs = SHAKESPEARE, WILLIAM 1600/2000: *Hamlet, Tanskan prinssi*. Suomentanut Yrjö Jylhä. Otava. Keuruu.

IT = DOSTOJEVSKI, FEDOR 1862/1998: ”Ilkeä tapaus”. Teoksessa *Valitut kertomukset*. Suomentanut Juhani Konkka. WSOY. Juva, 312–375.

K = DOSTOJEVSKI, FEDOR 1864/1997: *Kellariloukko*. Teoksessa *Venäläisen kirjallisuuden helmiä*. Suomentanut Valto Kallama. Karisto Oy. Hämeenlinna, 7–155.

KV = MANN, THOMAS 1912/1985: *Kuolema Venetsiassa*. Teoksessa *Kuolema Venetsiassa ja muita kertomuksia*. Suomentanut Oili Suominen. Tammi. Helsinki, 156–233.

MP = GOGOL, NIKOLAI 1835/1959: ”Mielipuolen päiväkirja”. Teoksessa *Valitut teokset. I osa*. Toimittanut ja suomentanut Juhani Konkka. WSOY. Porvoo, 403–429.

N = HAMSUN, KNUT 1890/1964: *Nälkä*. Suomentanut Viki Kärkkäinen. WSOY. Porvoo.

S = HAMSUN, KNUT 1890/1981: *Sult*. Gyldendal Norsk Forlag. Oslo.

SA = ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1862/1973: ”Скверный анекдот”. Teoksessa *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том пятый*. Toimittanut В. Г. Базанов. Nauka. Leningrad, 5–45.

TV = MANN, THOMAS 1912/1966: *Der Tod in Venedig*. Teoksessa *Der Tod in Venedig und andere Erzählungen*. Fischer Bücherei KG. Frankfurt am Main, 7–82.

V = JOYCE, JAMES 1914/1965: ”Vastineet”. Teoksessa *Dublinilaisia*. Suomentanut Pentti Saarikoski. Tammi. Helsinki, 86–98.

ZP = ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. 1864/1973: *Записки из подполья*. Teoksessa *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том пятый*. Toimittanut В. Г. Базанов. Nauka. Leningrad, 99–179.

ZS = ГОГОЛЬ, НИКОЛАЙ 1835/2006: ”Записки сумасшедшего”. Teoksessa *Повести. Мертвые души*. Eksmo. Moskova, 419–442.

Tutkimuslähteet

ALBER, JAN 2002: ”The ’Moreness’ or ’Lessness’ of ’Natural’ Narratology. Samuel Beckett’s ’Lessness’ Reconsidered”. *Style* 36:1, 54–75.

ALBER, JAN 2005: ”Narrativisation”. Teoksessa *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Toimittaneet David Herman, Manfred Jahn ja Marie-Laure Ryan. Routledge. Lontoo, 386–387.

БАХТИН, МИХАИЛ 1987: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Toimittanut Michael Holquist. Kääntäneet Caryl Emerson ja Michael Holquist. Texas University Press. Austin.

BAHTIN, MIHAIL 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Orient Express. Helsinki. (Alkuteos ilmestynyt 1929.)

BOOTH, WAYNE C. 1961/1991: *The Rhetoric of Fiction*. Penguin Books. Lontoo

CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca.

COHN, DORRIT 1978/1983: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press. Princeton.

COHN, DORRIT 1999/2006: ”*Kuolema Venetsiassa -pienoisromaanin ’toinen tekijä’*”. Teoksessa *Fiktio mieli*. Suomentaneet Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus. Helsinki, 155–172.

CONNELLY, MARK 2001: *Deadly Closets. The Fiction of Charles Jackson*. University Press of America. Lanham.

ELIADE, MIRCEA 1949/1993: *Ikuisen paluun myytti. Kosmos ja historia*. Suomentanut Teuvo Laitila. Loki-kirjat. Helsinki.

ERDINAST-VULCAN, DAPHNA 2008: ”The *I* that Tells Itself: A Bakhtinian Perspective on Narrative Identity”. *Narrative* 16:1, 1–15.

FERRISS, LUCY 2008: ”Uncle Charles Repairs to the A&P: Changes in Voice in the Recent American Short Story”. *Narrative* 16:2, 178–192.

FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a "Natural" Narratology*. Routledge. Lontoo.

FLUDERNIK, MONIKA 2003: ”Natural Narratology and Cognitive Parameters”. Teoksessa *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*. Toimittanut David Herman. CSLI Publications. Stanford, 243–267.

GENETTE, GÉRARD 1972/1986: *Narrative Discourse*. Kääntänyt Jane E. Lewin. Basil Blackwell. Oxford.

HERMAN, DAVID & JAHN, MANFRED & RYAN, MARIE-LAURE (toim.) 2005: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge. Lontoo.

HOLQUIST, MICHAEL 1990/2001: *Dialogism. Bakhtin and His World*. Routledge. New York.

HÄNNIKÄINEN, TIMO 2007: ”Katkokävelyä asfalttieläintarhassa”. Teoksessa *Taantumuksellisen uskontunnustus. Esseitä*. Savukeidas. Turku.

LOCK, CHARLES 2001: ”Double Voicing, Sharing Words: Bakhtin’s Dialogism and the History of the Theory of Free Indirect Discourse”. Teoksessa *The Novelness of Bakhtin. Perspectives and Possibilities*. Toimittaneet Jørgen Bruhn ja Jan Lundqvist. Museum Tusulanum Press. Kööpenhamina, 71–87.

McHALE, BRIAN 2001: ”Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry”. *Narrative* 9:2, 161–167.

MIETTINEN, RAUNO 2005: ”Hullujen naisten kanssa ullakolla. Kertojan luotettavuus ja tulkinta Charlotte Perkins Gilmanin novellissa *The Yellow Wallpaper*”. Teoksessa *Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa*. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos. Julkaisuja 8. Toimittaneet Maria Mäkelä ja Pekka Tammi. Tampereen yliopisto. Taideaineiden laitos. Tampere, 101–123.

MORSON, GARY SAUL 1986a: ”Who Speaks for Bakhtin?” Teoksessa *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*. Toimittanut Gary Saul Morson. University of Chicago Press. Chicago, 1–19.

MORSON, GARY SAUL 1986b: ”Dialogue, Monologue, and the Social: A Reply to Ken Hirschkop”. Teoksessa *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*. Toimittanut Gary Saul Morson. University of Chicago Press. Chicago, 81–88.

MÄKELÄ, MARIA 2006: ”Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction”. Teoksessa *FREElanguage INDIRECTtranslation DISCOURSEnarratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Tampere Studies in Language, Translation

and Culture A2. Toimittaneet Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere University Press. Tampere, 231–260.

NÜNNING, ANSGAR 1999: "Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*. Prolegomena and Hypotheses". Teoksessa *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext/ Transcending Boundaries. Narratology in Context*. Toimittaneet Walter Grünzweig ja Andreas Solbach. Gunter Narr. Tübingen, 53–73.

OLSON, GRETA 2003: "Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators". *Narrative* 11:1, 93–109.

PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. University of Nebraska Press. Lincoln.

PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca.

RICOEUR, PAUL 1980: "Narrative Time". *Critical Inquiry*. 7:1, 169–190.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983/1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suomentanut Auli Viikari. SKS. Helsinki.

STANZEL, F. K. 1979/1984: *A Theory of Narrative*. Kääntänyt Charlotte Goedsche. Cambridge University Press. Cambridge.

TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus. Helsinki.

TAMMI, PEKKA 2006a: "Against Narrative ('A Boring Story')". *Partial Answers* 4:2, 19–40.

TAMMI, PEKKA 2006b: "Exploring *terra incognita*". Teoksessa *FREElanguage INDIRECTtranslation DISCOURSEnarratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Tampere Studies in Language, Translation and Culture A2. Toimittaneet Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere University Press. Tampere, 159–173.

VOLOŠINOV, VALENTIN 1929/1990: *Kielen dialogisuus. Marxismi ja kielifilosofia*. Suomentanut Tapani Laine. Vastapaino. Tampere.

WHITE, HAYDEN 1987/1989: *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. The John Hopkins University Press. Baltimore.