

TAMPEREEN YLIOPISTO

Petri Samuli Björninen

Ajallinen järjestys ja juonittelu
Thomas Pynchonin romaanissa V.

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -sivuainetutkielma
Tampere 2011

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

BJÖRNINEN, Samuli: Ajallinen järjestys ja juonittelu Thomas Pynchonin romaanissa *V.*

Pro gradu -sivuainetutkielma, 60 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2011

Tutkielma käsittelee amerikkalaisen Thomas Pynchonin romaanin *V.* kertomuksen ajallisen järjestyksen ja juonen rakentamisen tai rakentumisen kannalta. Työn tarkoituksena on esitellä ja koetella narratologian ja myöhemmän kertomusteorian piirissä syntyneitä ajallisuuden ja juonen teorioita. Tutkimuksen metodina on deskriptiivinen poetiikka, ja sen tarkoituksena on yhtäältä esitellä Pynchonin erikoista ja kielialueellamme monista syistä suhteettoman tuntemattomaksi jäänyttä proosatyylää. Toisaalta Pynchonin teoksen testiin joutuvat teoriat on juoniteltu muodostamaan oma kertomuksensa siitä, miten romaanikerronnan ajan jäsentämistä koskeva teoria on joutunut kohtaamaan ja laajentamaan omia rajojaan. *V.* haastaa ja toisaalta parodian keinoin osoittaa hallitsevansa länsimaisen romaanin konventiot. Siten se myös tavallaan osallistuu omaan deskriptioonsa, mikä epäilemättä antaa teokselle kirjallisuudentutkimuksellista lisäarvoa.

Käsittelyluvut noudattavat toistuvaa kaavaa: ensiksi esitellään luvun keskeiset teoreettiset käsitteet, minkä jälkeen kohdeteksti pääsee niiden kimppuun. Tekstianalyttisen tarkastelun lopuksi kysytään, minkälaisiin kysymyksiin käytetty teoria oikeastaan saattoi vastata, *V.*:n kohdalla ja yleisemmin. Näiden kysymysten sokeista pisteistä kumpuavat uudet ongelmat, joita varten tarvitaan uutta teoriaa.

Toisen luvun keskeinen käsitteistö on peräisin ranskalaisesta strukturalismista. Perustavanlaatuinen jako tarinan aikaan ja kerronnan aikaan on perua formalistisesta tutkimusperinteestä, joka kiteytyy Gérard Genetten ajallisen järjestyksen typologiassa. Modernistisen romaanikerronnan konventioilla leikittelevä *V.* sopii erinomaisesti genetteläisen analyysin kohteeksi, mutta samalla se kyseenalaistaa tällaisen analyysin kuvausvoiman muun kerronnallisen outoutensa ansiosta.

Tätä kerronnallista outoutta ja sen vaikutusta romaanin ajan hahmottamiseen käsittelee työn kolmas luku. Keskeisiksi kysymyksiksi nousevat ajan lisäksi näkökulman tai kokemuksellisen ja havaitsevan subjektin problematiikka. Lisäksi huomataan, että *V.* manipuloi lukijaansa ja ohjaa tämän tulkintoja ajassa, jota on kaikesti kutsuttava lukemisen ajaksi.

Neljäs ja viimeinen käsittelyluku esittelee valikoiden erilaisia tapoja lähestyä teoreettisesti lukemisen maailmallista, koettua aikaa. Näillä teorioilla on juurensa formalismissa, mutta ne toimivat samalla formalismin kritiikkinä tai uudelleenluentana. Yhteistä niille on lukemisen ja lukijan ajallisuuden tunnustaminen.

Päätöslukuni pyrkii kontekstoimaan tutkielman edessä esiin nousseet kysymykset uudestaan tavoilla, jotka haastavat jyrkät rajanvedot formalistisen, jälkistrukturalistisen ja hermeneuttisen kirjallisuudentutkimuksen välillä.

Asiasanat: Thomas Pynchon, *V.*, kertomuksen tutkimus, *fabula* ja *sjužet*, ajan filosofia, lukemisen dynamiikka

Sisällysluettelo

1. Ei sellainen romaani	1
2. Hallittuja harppauksia menneisyyteen	6
2.1 Järjestys Genetten narratologiassa	7
2.1.1 Mikrorakenne	9
2.1.2 Makrorakenne	10
3. Kerronta ja ajallisuuden ongelmat <i>V.</i> :ssä	15
3.1 Kerronta tuhoaa kaiken	16
3.2 Impersonaatio.....	20
3.3 Stencilisaatio ja Mondaugenin tarina.....	24
4. Lukemisen aika – juonesta juonitteluun.....	28
4.1 Aika repäistä rikki ja aika ommella yhteen – juonen epäjatkuvuus muuttuvan tulkinnan ja halun eheyttävänä.....	33
4.2 Kertomusten hermeneutikot ja <i>mise-en-abyme</i> – tulkintaa teoksen sisällä ja ulkopuolella.....	39
4.3 Lukijan joustava nykyaika	46
5. Lopuksi: syytöksiä ja seuraamuksia.....	52
KIRJALLISUUSLUETTELO	56

1. Ei sellainen romaani

The party, as if it were inanimate after all, unwound like a clock's mainspring toward the edges of the chocolate room, seeking some easing of its own tension, some equilibrium. Near its center Rachel Owlglass was curled on the pine floor, legs shining pale through black stockings.

You felt she'd done a thousand secret things to her eyes. They needed no haze of cigarette smoke to look at you out of sexy and fathomless, but carried their own along with them. New York must have been for her a city of smoke, its streets the courtyards of limbo, its bodies like wraiths. Smoke seemed to be in her voice, in her movements; making her all the more substantial, more there, as if words, glances, small lewdnesses could only become baffled and brought to rest like smoke in her long hair; remain there useless till she released them, accidentally and unknowingly, with a toss of her head.

Young Stencil the world adventurer, seated on the sink, waggled his shoulderblades like wings. Her back was to him; through the entrance to the kitchen he could see the shadow of her spine's indentation snaking down a deeper black along the black of her sweater, see the tiny movements of her head and hair as she listened.

She didn't like him, Stencil had decided. (V., 41.)

Thomas Pynchonin romaanin V. toisen luvun puoleksavälissä kertomukseen 1950-luvun

boheemielämästä ja ”elottoman” valtaa kammoavasta merisotilaasta tunkeutuu Herbert Stencilin

merkillinen hahmo. Lukija saattaa joutua ymmälleen: ensimmäinen luku kertoi merisotilaan, Benny

Profanen, ja sitaatissakin kohdatun – tai oikeammin, nähdyn – Rachel O.:n toteutumattoman

romanssin mahdollisuudesta. Kun lukija heitetään keskelle uutta tilannetta, ja juhlien keskuksen

reunamille käpertyneenä tavataan tämän jo tuntema Rachel, saattaa lukija kuvitella saavansa pian

taas juonen päästä kiinni. B. Profane astuu hetkenä minä hyvänsä huoneeseen. Näin ei kuitenkaan

tapahdu. Lainatun katkelman toinen kappale (*You felt she'd done a thousand secret things to her eyes*

[...]) luo Racheliin katseen täynnä ihmetystä ja paikantaa näin havainnon keskuksen tämän

ulkopuolelle. Kolmannessa kappaleessa voimme lähes tahtomattamme nähdä kuvasta ulospäin

suuntautuvan kamera-ajon, jonka lopuksi etualalle jää joku Stencil muljahtelevine lapaluineen. *Hän*

katsoo Rachelia, mutta millä oikeudella? Eikö tämä ollutkaan kertomus Benny Profanesta ja hänen uudesta ystäväpiiristään – teeskentelijöitä ja opportunisteja pursuavasta *Whole Sick Crew'sta*? Kertomus kuitenkin valitsee Stencilin ja hylkää juhlat, joihin päähenkilökandidaatti Benny Profane ei ole edes ehtinyt saapua. Lukija alkaa ymmärtää, ettei *V.* ole sellainen romaani.

V. voi olla romaaniksi oudonpuoleinen, muttei kuitenkaan niin outo, ettei alkaisi alusta. Jo tässä vaiheessa on kuitenkin kysyttävä, mikä tekee aloituksesta alun. Moni voisi olla altis pitämään *V.*:tä kertomuksena *V.*:stä¹, ja koska *V.* on pakkomielle juuri Stencilille, pitämään Stenciliiä kertomuksen keskushenkilönä. *V.* kuitenkin alkaa auttamatta luvustaan 1 (*In which Benny Profane, a schlemihl and human yo-yo gets to an apocheir*), joka muodostaa lukijalle romaanin alun, saa romaanin ajan liikkeelle ja maalaa vahvoin vedoin tämän eteen Benny Profanen henkilöhaahmon. Myöhemmin käy ilmi, että vaihtuvat keskushenkilöt kuuluvat kuvioon. Ongelma ei kuitenkaan poistu, eikä vähiten siksi, että Stencil jää. Hänestä kuullaan vielä.

Alusta on muutenkin hyvä alkaa, sillä alku liittyy aikaan. Aika puolestaan näyttää liittyvän kirjallisuuteen. Saksalainen valistusajan runoilija ja esteetikko Gotthold Ephraim Lessing jakoi taiteet sellaisiin, jotka perustuivat samanaikaiseen olemiseen tilassa, ja sellaisiin, jotka rakentuvat ajalliselle järjestykselle. Kuvataiteet kuuluivat edelliseen luokkaan, kirjallisuus jälkimmäiseen. (Lessing 1853, 99–101²; ks. myös Mendilow 1952, 23.) Aika liittyy siis kirjallisuuteen jo *mediumin* tasolla, mikä tulee olemaan tämänkin tutkielman kannalta vielä merkittävää. Shlomith Rimmon-Kenanin sanoin aika liittyy sekä kirjallisen esityksen muotoon (kieleen) että sen kirjallisesti

1 Pynchon-tutkimuksessa on muodostunut tavaksi viitata romaaniin kursivoidulla *V.*:llä ja romaanin arvoitukselliseen *V.*-ideaan *V.*:nä. Pyrin samaan.

2 Lessingin kiehtova teos *Laocoön* erottaa ohjelmallisesti taiteentutkimuksen tai kritiikin (criticism) filosofiasta. Lessingin mukaan keskittyminen eri taiteiden eroaviin keinoihin kuuluu juuri kritikon, ei filosofin ajatteluun (Lessing 1853, xii–xiv). Kirjallisuuden ja kuvataiteiden *mimesiksessä* on merkittävä ero: "yksi on näkyvää ja etenevää, ja sen osat tapahtuvat toisiaan seuraten, ajallisessa järjestyksessä. Toinen taas on näkyvää ja pysähtynyttä, ja sen osat hahmottuvat toisiinsa tilassa liittyen" (mt., 99, suom. englannista S. B.). Tilallisesti lähekkäiset merkit ilmaisevat objekteja, joiden osat ovat itsekin tilallisesti lähekkäin; samoin peräkkäiset merkit ilmaisevat kokonaisuuksia, jotka rakentuvat toisiaan seuraavista osista (mt., 101).

esittämään objektiin eli tarinan tapahtumiin (Rimmon-Kenan 1989, 44).

Alku voi olla se, ”mikä itse ei ole välttämätön seuraus jostakin vaan jonka seurauksena muut asiat kehkeytyvät tai syntyvät” (Aristoteles 2009, 46). Se voi kuitenkin olla myös muuta. Alku luo fiktion maailman ajan ja asettaa henkilöhahmot siihen – kuten vaikkapa *Ensimmäisessä Mooseksen kirjassa*, jossa kertoja luo ensin ajan, sitten Jumalan (*1. Moos.* 1:1). Alussa myös lukija alkaa prosessin, joka on ajallinen: lukeminen vie aikaa ja aika jäsentää lukemista. Jo luettu erottuu nyt luettavasta, josta tulee täyttä päätä jo luettua, ja joka johtaa kohti vielä lukematonta.

Aika on kohdeteokseni V.:n kohdalla erityisen kiinnostavaa siksi, että juoni on väistämättä ajallinen rakennelma. Jokin alkaa kirjan ensimmäisistä merkeistä ja hupenee oikealta vasemmalle käännettävien sivujen myötä kohti loppuaan. Juuri tässä merkityksessään juoni on myös Pynchonin romaanin keskeinen mysteeri. Mysteeri nähdäkseni syvenee erilaisten kerronnallisten ratkaisuiden takia.

Tarkoitukseni on tutkia ensin ajallista järjestystä kirjallisen kertomuksen formaalina piirteenä. Taustaoletuksena on tällöin näkemys juonesta jonkinlaisena jonona tapahtumia, joiden järjestys saattaa rikkoa kronologian – tai yhtä hyvin jättää sen rikkomatta. Pisimmälle tässä traditiossa lienee päässyt ranskalainen strukturalisti Gérard Genette, jonka ajatukset ovat tässäkin työssä esiteltävän järjestyksen erittelyn perusta. Tutkielman kannalta merkittävimpänä tutkimushaaranä pidän kuitenkin uudempaa kertomuksen tutkimusta, joka on käynyt kirjallisuustieteellisen formalismin kovan koulun, mutta myöhemmin pyrkinyt ylittämään sen vanhat rajat. Ei myöskään pidä unohtaa, mistä kaikki *alkoi*. Omalta kannaltani tärkeimmän juonen formaalin erittelyn tekivät jo 1900-luvun alkupuolella venäläiset formalistit Viktor Šklovski ja Boris Tomaševski.

Formalismin aamunkoiton ajalta on peräisin käsitepari *fabula/sjužet*, joka usein käännetään

angloamerikkalaisessa kertomuksen tutkimuksessa käsittein *story/discourse* (ks. esim. Chatman 1978). Käsitteet suomennetaan toisinaan muodossa tarina/juoni (tai kerronta), ja Pekka Tammi on nimennyt ne kerrotuksi ja kerronnaksi (Tammi 1992, 87). Viimeksi mainitun parin etu on siinä, että etenkin jälkimmäinen käsite muistuttaa siitä, mistä niin kutsutuissa ajallisissa siirtymissä on väistämättä kyse, siis kerronnasta. Termeissä on variaatiota enemmän kuin niiden merkitsemissä käsitteissä. Kaikissa tapauksissa edellinen, *fabulaa* vastaava rakenne konstruoidaan kerronnan pinnan perusteella alusta loppuun eteneväksi jatkumoksi. Jälkimmäinen käsite puolestaan viittaa juuri kerronnan pinnan muodostavaan juoniteltuun rakenteeseen, joka voi noudattaa erilaisia ajallisia järjestyksiä. Vaikka tästä ollaan liikuttavan yksimielisiä, on käsitekaksikon tutkimuksella oma konfliktien merkitsemä narratologinen historiansa.

Venäläisen formalismin jälkeen kenties tärkein käsitteiden määritelmiä tarkentava keskustelu on käyty siitä, onko *fabula* olemassa olevaa tarinamateriaalia, joka on järjestetty *sjuzetiksi*, vai onko *fabula* vain lukijan konstruktio ja *sjuzet* ainoa tekstuaalisesti todellinen kertomuksen muoto³.

Jälkimmäinen näkemys on tätä nykyä yleisesti hyväksytty, ja voimme huomata etenkin Genetten puoltavan kerronnan ensisijaisuutta (hänkin lukee *sjuzetin* ennen *fabulan* konstruointia):

Kertomuksen ajallisen järjestyksen tutkiminen tarkoittaa tapahtumien tai ajallisten segmenttien järjestyksen kertovassa diskurssissa vertaamista järjestykseen, joka näillä tapahtumilla tai segmenteillä on tarinassa, *siinä määrin kuin kertomus paljastaa tarinan järjestyksen tai se on johdettavissa epäsuorien vihjeiden perusteella*. (Genette 1980, 35, kursiivi lisätty, suomennokset teoriakirjallisuudesta kirjoittajan ellei toisin mainita.)

3 Esimerkiksi Tomaševski näki vielä *sjuzet'n* tarinamateriaalin (*fabulan*) pohjalta konstruointuna sommitelmana, joka vaatii ensin tarinamateriaalin purkamista pienimpiin merkityksellisiin yksiköihin, motiiveihin. Tämän jälkeen juoni voitiin "punoa". (Tomaševski 2001, 170–172; ks. myös Šklovski 2001, 161.) Tosin on mainittava, että Tomaševski puhuu vielä tässä kertomuksista hyvin yleistetysti ja yksinkertaistaen, ehkä kansantaruihin viitaten. Romaaneissa mm. erilaiset motiivoinnit (motiivi → motiivointi) saavat hänenkin kirjoituksissaan etusijan, ja tekstin esitystapa saattaa korostua jopa yli sen kätkemän "tarinan" (mt., 182–183, 186–189). Culler ja Chatman kävivät tarinan ja juonen keskinäisestä hierarkiasta oman pienen sotansa (ks. Culler 1981, Chatman 1988). Uudemmissa tutkimuksissa *sjuzet'n* katsotaan tulevan "ensin". Sen nähdään olevan parissa ainoa osapuoli, joka on konkreettista tekstiä, kun taas *fabula* vain konstruoidaan luetun perusteella. *Fabula* on Cullerin termien *nontextual given*, jota ei ole materiaalisesti olemassa, mutta jonka olemassaolo oletetaan ennalta (Culler 1981, 171–172). Samaa mieltä *fabulan* konstruktio-olonteesta ovat myös käytännöllisesti katsoen kaikki muutkin työssä mainitut tutkijat (ks. esim. Herman 1998, 72; Kafalenos 1997, 470–471; 1999, 35; 2006, 2; Rimmon-Kenan 1898, 44; Tammi 1992, 91–92; Ks. myös Grethlein 2010, 318.).

Sen lisäksi että kerronta on Genetelle kertomuksen kosketuspinta, hän näyttää myös myöntävän, ettei tarinaa voida aina konstruoida ajallisesti eheäksi jatkumoksi⁴ (mt.). Tämä ei tietenkään tarkoita, että Genetten mallissa olisi virhe. Ennemmin Genette puuttuu siihen epäsuhtaan, mikä vallitsee kuin luonnostaan kerronnan (oman maailmamme teksti) ja tarinan (mahdollisen tai fiktiivisen maailman tapahtumat) välillä. Yleisesti ottaen Genetten malli on ehkä hienosyisyydessään työlästyttävä, mutta siitä huolimatta ihailtavan selkeä. Lisäksi se antaa käytännön tykötarpeet kertomuksen ajallisen kulun luonnosteluun. Ajalliset liikahtukset eli *anakroniat* näyttäytyvät edestakaisina ajallisina siirtyminä kerrotun akselilla, samalla kun kerronnan akselilla edetään vain yhteen suuntaan⁵. Tämä sangen yksinkertainen periaate näkyy kuvaavan tiettyä osaa kertomuksen toiminnasta riittävän hyvin, koska harva on nähnyt tarpeelliseksi haastaa sitä. Kaikkein malli ei veny, mitä pyrin havainnollistamaan tuonnempana.

Toisen pääluvun tavoitteena on kuvata Genetten teoreettista apparaattia toiminnassa, joten se saa jauhettavakseen Pynchonin romaanikatkelmia. Samalla suorastaan toivon romaanin toimivan ylipääsemättömänä koetinkivenä teorialle. Metodologisesti ajatellen voidaan puhua jonkinlaisesta deskriptiivisestä poetiikasta: teoria istuu suurimman osan ajasta ahtaasti kohdetekstin kuulusteltavana, mutta äityy parhaana päivänään kelpo keskusteluun. Samalla metodilla pyrin pärjäämään myös myöhemmissä luvuissa.

Kolmannessa pääluvussa ajallinen järjestäytyminen nähdään erottamattomasti muihin kerronnallisiin ratkaisuihin kytkeytyvänä prosessina. Genette kelpaisi esikuvaksi myös tässä luvussa, mutta teoriakehyksen on tarkoitus laajentua kattamaan laajemminkin kerronnan teoriaa. Teoreettinen

4 Genette tarjoaa Robbe-Grillet'n romaanit esimerkkinä kirjallisuudesta, jossa ajallista viittaavuutta sabotoidaan tarkoituksella. (1980, 35.)

5 Liikettä kerronnan akselilla säätelee kuitenkin esim. Genetten ”kestoksi” (*duration*) kutsuma määre (Genette 1980, 88).

vasarointivastuu on edelleen narratologisilla työkaluilla, mutta oikeastaan luvun on tarkoitus päästää V. ääneen kerronnallisine erikoisuuksineen. V.:n kohdalla on erityisen merkittävää, että kerronnan tietty epämääräisyys tekee myös ajallisuudesta ja siinä havaittavasta järjestyksestä ongelmallisen.

Neljäs ja viimeinen pääluku lähtee liikkeelle näistä ongelmista avautuen sitten ajan aporioille. Jo Genette huomaa, että ajalliseksi taiteeksi luokiteltu kirjallisuus ei sisällä omaa aikaansa vaan joutuu lainaamaan sitä lukijalta. Tässä luvussa myös peruskäsitteet *fabula* ja *sjužet* joutuvat vastaamaan uusiin kysymyksiin eri teoreetikoiden käsissä. Useimmat kysymykset koskevat sitä miten lukeminen, joka itsessään on jotenkin ajallista, voidaan liittää formalistiseen kerronnallisen ajan kuvaamiseen. Tarkastelen myös sitä, miten tietyt osat kerronnan ajallisessa jatkumossa voivat asettua *fabulan* ja *sjužetin* selitysvoinan ulottumattomiin pysyen silti lukijalle ajallisina.

2. Hallittuja harppauksia menneisyyteen

”So what year is it.”
”It is 1913,” said Stencil.
”Why not,” said Profane. (V., 368.)

Niin kuin Watt kertoi kertomuksensa alun, ei ensiksi, vaan toiseksi, niin ei neljänneksi, vaan kolmanneksi, hän nyt kertoi sen lopun. Kaksi, yksi, neljä, kolme [...]. (Beckett 2006, 276.)

Aika ja sen siirtymät eivät aina muodosta ongelmaa kerronnan teorialle. Teoriakirjallisuudessa on kuitenkin havaittavissa konfliktihakuinen taipumus. Tämän tendenssin ansiosta kohdoteoksiksi valikoituu usein teoksia, joiden kohdalla ongelmat ovat jopa ylitsepääsemättömiä. Ongelmallisuus lienee kuitenkin rakentava lähtökohta, sillä esimerkiksi Genetten jaakobinpaini Proustin kanssa tuotti mallin, joka sopii mitä oivallisimmin useimpien kertomusten erittelyyn. *Kadonnutta aikaa etsimässä*

-sarjan kohdalla Genette taas oli lähtökohtaisestikin alakynnessä, mutta tämä asetelma saa kohdeteoksen keskustelemaan teorian kanssa oman jäsentämisen ehdoista, ja vie lukijan lähemmäs kertomuksen ja kertomisen kiehtovia rajaseutuja.

Myös oma kohdetekstini on ajallisuudeltaan ja kerronnaltaan ”vaikea”, siis omaa ajallisuuttaan ja kerrontaansa korostava ja problematisoiva romaani. Seuraavassa esittelen Genetten teorian sen ensimmäiseen, ajallista järjestystä käsittelevään lukuun keskittyen. Tällä tavoin on valitettavasti mahdotonta tehdä oikeutta Genetten alati laajenevan mallin onnistuneisuudelle, mutta kutsuttakoon lähestymistapaani sitten vaikka konfliktihakuiseksi. Myös Genetten mallilla on nimittäin ongelmansa, ja niistä tietyt korostuvat seuraavassa esittelyssä.

2.1 Järjestys Genetten narratologiassa

Genette lainaa *fabulaa* ja *sjuzetia* vastaavat käsitteet *erzählte Zeit* ja *Erzählzeit* saksalaisesta 1950-luvun *erzähltheoriesta*. Tammea mukailleen ne voisi vaivatta suomentaa vaikkapa kerrotun ja kerronnan ajaksi (Genette 1980, 33; vrt. Tammi 1992, 89). Termien valinnasta ei ole tarkoitus tehdä ongelmaa, joten pitäydyn venäläisessä ilmaisussa, ellei hyvää syytä muuhun ilmaannu.

Genetellä järjestys on yksi kolmesta aikaan liittyvistä määreestä. Muut kaksi ovat kesto (*duration*) sekä tiheys tai taajuus (*frequency*) (Genette 1980, 35). Kukin kategoria hahmottaa tavallaan *fabulan* ja *sjuzetin* suhdetta. Järjestys *fabulassa* on kertomuksen diegeettisen tapahtumisen järjestys ja järjestys *sjuzetissa* kerronnan järjestys, siis myös lukemisen järjestys. Genetten mukaan kertomuksen järjestyksen tutkiminen on pääpiirteissään näiden kahden järjestyksen vertaamista toisiinsa (mt.).

Vertailussa ilmeneviä epäyhteneväisyyksiä kutsutaan *anakronioiksi* (mt., 35–36).

Anakronisuus tarkoittaa sitä kaikessa kirjallisessa kerronnassa tuiki tuttua tilannetta, jossa tapahtuma, joka tulee *fabulassa* ennen toista tapahtumaa kerrotaankin *sjuzetissa* sen jälkeen – tai päinvastoin. Hyvin yleisesti takaumana tunnettu *analepsis* ja vastaavasti eteenpäin tähtäävä *prolepsis* ovat anakronian kaksi lajia (mt., 40).

Genette analysoi Proustin katkelmia ja havainnollistaa samalla, miten anakronioista puhuminen ei yksinkertaisimmillaan vielä kerro paljonkaan. Anakronioita on subjektiivisia ja objektiivisia (so. näkökulmalla tai siitä irrallaan), ja ne voivat olla eri tavoin kytköksissä niitä ympäröivään tekstiin (mt., 39–41). Anakronioita purettaessa on suuri merkitys myös tarkastelutarkkuudella (oma termini, ei Genetten). Tarkasteltavaksi voidaan ottaa muutama virke, jolloin teksti puretaan käytännössä sana sanalta. Tällöin tarjoutuu mahdollisuus pienimmänkin ajallisen järjestyksen ennusmerkin havainnointiin. Etäisyyden kasvaessa – jos siis tarkasteluun otetaan vaikkapa romaanin luku – tarkastelutarkkuus väistämättä heikkenee (Genette 1980, 43). Etäisyyden muutoksen ohessa muuttuu myös tarkasteltavien seikkojen laatu: esimerkiksi kokonaista teoksen lukua tarkasteltaessa ei voi puuttua jokaiseen lausetason ajalliseen operaatioon. Kielitieteellinen puoli analyysistä jättäytyy näin ollen kyydistä, kun tarkasteltava kokonaisuus kasvaa. Tällöin tarkastelu alkaa koskea kokonaisuuksia, jotka kuuluvat Genetten niin nimeämään teoksen makrostruktuuriin (mt.). Tämä etäisyys on kenties ensimmäinen mielekäs tarkasteluetäisyys (vrt. Tammi 1992, 90). Tällöin ei enää olla sen seikan armoilla, ettei kieli puhu ajasta lineaarisesti, vaan sille on ominaista tietty edestakainen heilahtelu.

2.1.1 Mikrorakenne

Mikro- ja makroanalyysin eron selvennykseksi seuraa lyhyt esimerkki edellisestä. Tässä siis ensin lyhyt näyte V.:n kerronnasta ja sen mikrorakenteen erittely. Benny Profane rakastuu:

(A) Soon enough (B) what he was afraid would happen (C) happened – he finagled himself into love for Rachel (D) and was only surprised (E) it had taken so long. (F) He lay in the bunkhouse nights smoking in the dark and apostrophizing the glowing end of his cigarette butt. (V., 18.)

Aikatasoja voi löytää kolme: rakastumista edeltänyt aika (1), rakastumisen tunnistamisen hetki (2) ja iteratiivisena⁶ näyttäytyvä rakastumista seuraava aika (3). Jos katsotaan vain ajallisia viittauksia saadaan kuvio, jossa A, B, C ja D sijoittuvat rakastumisen aikaan (2), E viittaa aikaan ennen rakastumista (1) ja F tapahtuu toistuvasti sen jälkeen (3).

Voidaanko sama katkelma sitten järjestää kronologisesti, ja kertoa "oikeassa" järjestyksessä? Katsotaanpa: "Benny Profane pelkäsi rakastuvansa Rachel Owlglassiin. Yllättävän pitkän ajan kuluttua niin kävikin. Nyt Benny makaili öisin punkassaan savukkeensa hehkuvaa kärkeä puhutellen."

On selvää, ettei edellisessä ole mitään järkeä. Vasta kun otetaan käyttöön muitakin Genetten käsitteitä, voidaan todella puhua analyysistä. Kohdan E kohti menneisyyttä kurottuva "pitkä aika" on alisteinen rakastumiselle nykyhetkessä; ja jos ajatellaan loogisesti, rakastumisen aiheuttaman hämmästyksen kohdassa D on oikeastaan seurattava itse rakastumista. B puolestaan rinnastuu tapahtuman ennakkoinnissaan itse tapahtumiseen kohdassa C (B on siten suhteessa kerrontaan analeptinen, mutta kerrotun tasolla proleptinen!). On myös syytä huomata, että rakastumista edeltävä aika nähdään kerronnan nykyhetken Bennyn näkökulmasta, joten oikeastaan koko kerronta näyttäytyy retrospektiivisena hetken F kautta.

⁶ Toistuva tapahtuma kerrotaan vain kerran, ei kuitenkaan niin, että sen sanottaisiin olevan jokin tietty kerta noista monista. (Genette 1980, 116.)

Tärkeintä on kuitenkin huomata, että eri ajat eivät ole siistejä diegesiksen janan siivuja vaan tietystä näkökulmasta (joka sekin on ajallinen) koettuja epämääräisiä tiloja: esimerkiksi tapa, jolla edellisen katkelman E, tai miksei myös B "viittaa menneisyyteen", on hyvin hankala. Jos keskitytään aikatason sijasta näkökulmaan, mikä lienee näissä tapauksissa usein viisasta, voidaan kohdat A–E oikeastaan nähdä yhtenä "tapahtumana", tai ehkäpä mieluummin kokemuksena: Benny huomaa rakastuvansa, huomaa pelänneensä sitä ja ihmettelee silti, miksi rakastuu vasta nyt.

Jos kysytään tällaisen yllättävän työlään analyysin mielekkyyttä, ongelmaksi muodostuu mielestäni se, että edellinen katkelma ei sinänsä ole mitenkään ”vaikea”. Päinvastoin: se on mitä tyypillisin pienoiskertomus henkilöahmon sisäisestä kokemuksesta. Mielestäni onnistuneen analyysinkään ei pitäisi tällöin olla kovin vaikeaa – ellei sitten kielen tapa käsitellä aikaa ns. mikrotasolla poikkeaa ratkaisevasti analepsis/nykyhetki/prolepsis -mallista. Uskoisin, että tästä onkin pohjimmiltaan kyse.

Tammen mukaan Genetten anakronioiden soveltaminen on kiinnostavampaa, kun analysoidaan laajempia jaksoja tai jopa kokonaisia tekstejä (1992, 90). Voi olettaa suurimman osan tutkijoista jakavan tämän näkemyksen, sillä vaikka anakroniat ovat vakiintuneet narratologian käsitteistöön, niitä näkee harvoin sovellettavan edellä näytetyllä tavalla. Tämän enempää ei mikrorakenteen analyysille varmaankaan kannata uhrata tilaa. Genette puhuu myös kerronnan makrorakenteesta, joka käsitetään seuraavassa melko väljästi.

2.1.2 Makrorakenne

Seuraava katkelma, joka aloittaa erään romaanin kannalta merkityksekkään aikaristeilyn on jatkoa tutkielman alussa lainatulle kohdalle. Voimme muistaa, että tuossa katkelmassa liukuva fokalisaatio pysähtyi lopulta Stenciliin. Tämä aika on tarinan vuosi 1956. Seuraava analepsis on Genetten

termein "ulkoinen" (*external*) (Genette 1980, 49–50), sillä se sijoittuu kokonaisuudessaan aikaan ennen niin kutsutun "primäärikertomuksen"⁷ alkua fiktion vuonna 1955. Tätä aikaa voisi kutsua myös koko teoksen kerronnan ajan nykyhetkeksi, johon ajalliset siirtymät suhteutuvat. Analepsis kattaa muutaman sivun ja se kartoittaa alustavasti Stencilin menneisyyttä kerronnan nykyaikaan asti.

Laajan analepsiksen sisällä voidaan erottaa toisistaan aikatasoja. Alussa käydään pikaisesti Stencilin syntymävuodesta 1901 ja katetaan muutamalla virkkeellä aika tämän isän kuolemaan saakka vuonna 1919. Seuraavassa kappaleessa kuitenkin harpataan eteenpäin, vuoteen 1946. Stencil käy vuoropuhelua erään Margavinen kanssa, ja viittaa isältään perimiin muistikirjoihin, josta siteeraa vuonna 1899 kirjoitettuja lauseita:

STEN: [...] Under "Florence, April, 1899" is a sentence, young Stencil has memorized it: "There is more behind and inside V. than any of us had suspected. Not who, but what: what is she. God grant that I may never be called upon to write the answer, either here or in any official report."
MARG: A woman.
STEN: Another woman.
MARG: It is she you are pursuing? Seeking?
STEN: You'll ask next if he believes her to be his mother. The question is ridiculous.
(V., 43.)⁸

Harppaus analepsiksen sisäisessä analepsiksessa käydystä vuoropuhelusta vuonna 1899 kirjoitetun muistikirjan tekstiin on erilainen siirtymä, eikä kaiketi mikään analepsis. Kirjoituksella on eri alkuperä, Stencil vanhempi, joskaan tämä ei ole kertojana äänessä vaan Stencil nuorempi siteeraa tämän kirjoitusta. Tämä siteeraaminen tapahtuu samassa ajassa kuin itse vuoropuhelu (1946). Kaikki edellä mainittu tapahtuu edelleen analepsiksessa kerronnan nykyhetkeen (1956) nähden. Genette tosin huomauttaa, että analepsis voi omaksua primäärikertomuksen paikan (Genette 1980, 48–49).

7 Genetten käyttämä termi *récit premier* (*first narrative*) ei väitä tämän "ensimmäisen" kertomuksen olevan tärkein tai sisällöllisesti ensisijainen (ks. Genette 1980, 48–49). *Narrative Discourse Revisited* -teoksessaan Genette kirjoittaa, että vaihtaisi mielusti termin neutraalimpaan muotoon *récit primaire*, eli "primäärikertomus" (Genette 1988, 28–29). Primäärin kertomuksen voi yleensä samaistaa kerronnan hierarkiassa ylimpään tasoon (mt., 86–87).

8 Stencil viittaa itseensä kolmannessa persoonassa. Tätä seikkaa ihmetellään sen ansaitsemalla antaumuksella työn kolmannessa pääluvussa, jossa tarkastellaan V.:n kerrontaa.

Käsittelyssäni laajassa analeptisessä jaksossa vuoden 1946 tapahtumista tuleekin eräänlainen toisen tason kiintopiste, johon palataan tuon tuosta.

Välittömästi edellä nähdyn katkelman jälkeen kertoja suoltaa kolmisen kappaletta kerrontaa aloittaen uudella takaumalla, jonka mukaan vuodesta 1945 (oletettavasti aina vuoteen 1956 asti) Stencil on ollut sotajalalla unta vastaan, koska se vie aikaa muilta asioilta. Kerronta hyppää tästä ensin maailmansotien välisiin vuosiin: "He'd spent the time between wars footloose, the major source of his income then, as now, uncertain" (V., 43). Tämä jakso päättyy yleiseen tiivistykseen sotien välisestä ajasta:

In that interregnum between kingdoms-of-death Herbert had just got by, studying his father's journals only by way of learning how to please the blood-conscious "contacts" of his legacy. The passage on V. was never noticed. (mt.)

Tämän jälkeen siirrytään vuoteen 1939. Siitä livutaan eteenpäin kohti hetkeä, jolloin nuoremman Stencilin uteliaisuus isän muistiinpanojen V.-mainintaa kohtaan lopulta heräsi. Pian sen jälkeen loikataan jälleen hetkeksi takaisin vuoteen 1946, Stencilin ja Margavinen keskusteluun; siitä taas ilmeisesti vuoteen 1945, jolloin Stencil havaitsi nukkumisen tuhmaavaisen luonteen; ja siitä viimein ajankohtaan, jona Stencil saapui New Yorkiin. Tästä päädytään väliin jäävän ajanjakson summauksen kautta kerronnan nykyisyyteen, siis vuoteen 1956, ja juhliin, joihin jäämme katselemaan Rachelin selkää katselevan Stencilin selkää.

Kokonaisuudessaan koko edellä käsitelty, kertomuksessa usean sivun mittainen ulkoinen analeptis antaa esimerkin siitä, miten aikaa käsitellään V.:n kerronnassa. Useat sen kaltaiset jaksot seuraavat teoksessa toisiaan: laajan analeptiksen sisään muodostuu ikään kuin toisen tason ajallinen kiintopiste, ja siitä lähtien ja siihen palaten matkataan syvemmälle aikaan. Monet näistä rakennelmista muodostavat romaanissa kokonaisen luvun tai vähintäänkin oman alalukunsa.

Tyypillistä on, että ajallinen upotus on juuri Genetten "ulkoiseksi" kutsumaa tyyppiä, mikä tahtoo sanoa, että se sijoittuu kokonaisuudessaan primäärikertomuksen ajan ulkopuolelle.

Genette esittelee myös makrotason analyysiin liudan tarkentavia jaotteluja – hän tosin varaa kiinnostavimmat innovaationsa sisäisen analepsiksen käyttöön. Yllä väitettiin, että V.:n ajallisen rakenteen silmiinpistävin ominaisuus puolestaan on menneisyyteen sijoittuvien ulkoisten analepsisten muodostama sisäiskertomussarja omine ajallisine siirtymineen. Genette kuitenkin antaa mahdollisuuden nähdä nämä menneisyydestä haukatut palat omina primäärikertomuksinaan, ja niissä ilmeneviä analepsiksia voidaan pitää *niille* sisäisinä.

Tämä lieneekin analyysin kannalta mielekäs tulkinta, sillä näin nähdään, että V. on pullollaan kiinnostavasti rakentuneita sisäisiä analepsiksia. Esimerkiksi yllä siteeratun katkelman "[t]he passage on V. was never noticed" on erikoinen "homodiegeettinen toistuva analepsis", joka lyhyesti sanottuna kertoo Stencilin lukeneen toistuvasti muistikirjoja tietyinä aikana, joka sijoittuu laajemman analepsiksen sisään. Mikä tärkeintä, lause kiinnittää ei-koskaan-ilmaisulla huomion itseensä ja paljastaa ajallisen näkökulman toistuvaan tapahtumaan olevan retrospektiivinen. Voimme olettaa, että V.:tä koskeva huomautus on sittemmin huomattu. Siten kerronnan välittämä kokemus paikantuu primäärikertomuksen aikaan (oli se sitten 1946 tai 1956), subjektiin (Stenciliin), joten menneisyyden kokemus paikantuu subjektiin ja näyttäytyy tämän nykyajan kokemuksen suodattamana (vrt. Genette 1980, 53–54).

Genetten malli on pääpiirteissään selkeä ja auttaa tuottamaan jonkinlaista analyysiä ajallisesta järjestyksestä. Näiden analyysien hyödyllisyys riippuu kuitenkin kysymyksistä, joihin rakenteen analyysin toivotaan vastaavan. V. on ajalliselta rakenteeltaan monimutkainen, ja genetteläinen analyysi sopisi esimerkiksi *sjuzetin* aikajanan hahmotteluun. Tämä hahmotelma voisi toimia ikään kuin karttana lukijalle. Kuten kartassa ainakin, myös mittakaava voisi vaihtua, mutta

kuvauksen metodi pysyisi samana. Genetten ajattelun soveltaminen voi olla vaivalloista ja hyödyltään kyseenalaista, mutta mitä pidemmälle haaroittuvaa käsitepunosta seuraa, sitä enemmän sitä oppii arvostamaan.

Jos kuitenkin palataan *fabulan* ja *sjuzetin* suhteeseen, mitä tällainen analyysi oikeastaan kertoo? Ainakin mikrorakenteen tasolla jako ajallisiin segmentteihin osoitti, että jo tällaiset segmentit itsessään ovat ajallisuudeltaan ongelmallisia. Lisää ongelmia kohdataan segmenttien keskinäisiä ajallisia suhteita pohdittaessa. Viimeistään tässä vaiheessa voidaan myös sanoa, ettei *fabula* tietenkään konstruoidu *sjuzetin* rakennuspalikoiden uudelleenjärjestelyllä, eikä niin kukaan väittänytkään. *Fabula* konstruoidaan lukijan mielessä ja mieleen – ja kuten jo nähtiin, tuon konstruktion puhtaaksikirjoitus on melkoisen turhaa, eikä tarjoa kummoistakaan ymmärrystä mistään.

Johdannon aluksi oli kuitenkin puhe *V.:n juonesta* ja siitä, miten se lienee *V.:n* mysteerien joukossa eräs arvoituksellisimmista. Mikä tämä *juoni* sitten on? *Fabulan* referointi ei kelpaa juoneksi, mutta kerronnan järjestystä lienee yhä syytä tutkia. Täytyy siis kysyä, mikä on tuotetimämme tekijä, jota *fabula/sjužet* -pari ei ilmeisestikään riittävän hyvin selitä. Eräs teoreettinen selitys sille, mikä tämä kursivoitu *juoni* voisi olla, on Peter Brooks'n *plot*. Brooks'n malli tutkii lukemisen dynamiikkaa, ja käsittelee juonta ajassa selvitettävänä ja kertomukselle muotoa luovana operaationa (Brooks 1984, 10). Tapahtumien järjestyksestä puhuttaessa lukeminen voidaan ottaa huomioon myös toisin tavoin. Joitakin näistä tavoista tarkastelen viimeisessä pääluvussa.

3. Kerronta ja ajallisuuden ongelmat V.:ssä

He forced himself into the real present, perhaps aware that it would be his last time there. (V., 461.)

Ennen kuin lukemisesta kannattaa alkaa puhua, olisi hyvä voida kuvata sitä, mitä luetaan. Samalla voi etsiä tarkentavaa selitystä sille, mitä Genetten järjestystypologia kuvaa ja mitä ei – ja miksi⁹.

Vastausten voi epäillä löytyvän V.:n kerronnasta. Seuraavien alalukujen alla silmäilen eräitä romaanin kerronnallisia outouksia. Kerronnallisten ongelmien läpi kahlattuani toivon lopulta voivani yhdistää kerronnan ongelmallisuuden ajallisen järjestyksen ongelmaan, erityisesti lukijan osuuteen tuossa ongelmassa.

Lukijalla on epäilemättä osuutensa ongelmassa, mutta V.:n kertoja *on* ongelma. Ensinnäkin kertoja on ongelma lukijalle, joka viimeistään V.:n kolmannen luvun alussa, aikana tai jälkeen tahtois tietää, mistä oikein on kyse. Toisekseen kertoisuus on ongelma kerronnassa, joka olisi voitava kokea jonkinlaisen, mielellään aivan tietynlaisen, kertojan tuottamana. Tämä liittyy ensimmäiseen ongelmaan, mutta sillä varauksella, että on olemassa myös lukijan hermeneuttisesta rimpuilusta suuntaan tai toiseen heilahtamattomia kerronnallisia rakenteita. Tästä puolestaan seuraa, että (kolmanneksi) kertoja on ongelma kerronnan teorialle.

Nähdäkseni kerronnassa korostuu strukturalistisen narratologian "kuka puhuu/kuka

⁹ Genetten "typologia" on tosin huomattavasti kattavampi ja kunnianhimoisempi kuin vain järjestyksen käsittelyä kuvaava luku voi antaa ymmärtää.

havaitsee" -kysymyksenasettelun ongelmallisuus. Yhtä lailla ongelmallisena näyttäytyvät nk. kognitiivisen narratologian ja etenkin sen "luonnollisen" siiven ajatukset. "Luonnollisella" viitataan tässä Monika Fludernikin *Towards a 'Natural' Narratology* -teoksen malliin, mutta myös kognitivistiseen kertomuskäsitykseen yleisemmin. Ongelma syntyy V.:n, kuten myös monen muun kaunokirjallisen teoksen kohdalla, siitä että kerronta pyritään näkemään "luonnollisena" kerrontatilanteena. Jos näin ei ole, lukija oletettavasti pyrkii palauttamaan kerronnan sellaiseksi, "luonnollistamaan" tai "kertomuksellistamaan" (Fludernik 1996, 34). Keskityn seuraavissa luvuissa kuitenkin näkökulman ja kerronnan hierarkian kyseenalaistavaan kerrontaan. Ongelmakohdat liittyvät kerronnan äänen ja näkökulman kysymyksiin siten kuin klassisessa narratologiassa on ollut tapana ne nähdä.

3.1 Kerronta tuhoaa kaiken

Pynchonin kertojia käsitellään monessa ansiokkaassa tutkimuksessa, muttei yleensä kovin pitkästi. Syy tähän lienee se, että Pynchonin kertojat tapaavat olla eräässä mielessä perinteisiä. Se onko tämä konventionaalisuus pohjimmaista vai vain ensivaikutelmaa riippuu kommentoijasta. Pynchonin kertojat, myös V.:n kertoja, tuottavat kerronnan kolmannessa persoonassa ja ikään kuin tarinan maailman ulkopuolelta, siis genetteläisittäin heterodiegeettisestä asemasta. Kerronnan näkökulmat taas muodostavat esimerkiksi V.:ssä tai *Gravity's Rainbow*ssa pöyristyttävän moninaisuuden. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että kertojia olisi monta. V.:n historiallisten jaksojen kohdalla kertojanhattua asetellaan usein Stencilin kupolille (ks. esim. Cooper 1983, 189). Tälle on perustelunsa, puolesta ja vastaan.

Usein on sitä parempi, mitä vähemmän Pynchonin kertojia tyypitellään. Alkuun päästään

vaikkapa Liisa Saariluoman avulla, jonka näkemys Pynchonin kertojista sopii myös V.:hen. Ensin Saariluoma toteaa että kertoja todellakin siirtyy vapaasti henkilön sisäpuolelta ulkopuolelle ja henkilöstä toiseen (Saariluoma 1992, 228). Näkökulman näennäinen rajoittamattomuus ei kuitenkaan houkuttele häntä kaikenkietävyydestä puhumisen ansaan:

"Kaikenkietävästä" kertojasta puhuminen Pynchonin yhteydessä on kuitenkin vaarallista sikäli, kuin se johtaa pitämään hänen kertojaansa perinteisen romaanin kertojan kaltaisena. Todellisuudessa se poikkeaa tästä yhtä paljon kuin rajoitetun näkökulman kertojasta [...]. (Mt.)

Tosin sanoen pynchonilainen kertoja on kuin onkin jotenkin epäkonventionaalinen; sille ei ole valmista prototyyppiä kirjallisuudenhistoriassa (ks. esim. Hägg 2005, 46–47, 49–54). V.:ssä huomattavan osan tästä epäkonventionaalisuudessa voi säilyttää Stencilin harteille. Kuten jo ohimennen huomattiin, tämä henkilöahmo viittaa itseensä kolmannessa persoonassa. Tiina Käkelä-Puumala kiteyttää vaikutuksen, joka tämän seikan huomaamisella on lukijaan. Hänen mukaansa tällöin kolmannen persoonan kerronnan näkeminen "ulkopuolisen", objektiivisen kertojan tuottamana hankaloituu huomattavasti, eikä vähiten siksi, että kaikki mitä Stencilistä kerrotaan voi olla hänen itsensä kertomaa (Käkelä-Puumala 1994, 47). Tämä huomio on aivan oikea, mutta ilmiön voi tulkita myös toisin. Koko teoksen kerronta voi periaatteessa olla Stencilin tuottamaa¹⁰. Kolmannen persoonan käyttö tavallaan tekee Stencilistä synnynnäisen kertojan, vaikkakin sketsin keinoin. Kuten Peter L. Cooper muistuttaa, V. on todettu tutkimuksissa niin modernismin, mccarthyismin kuin itsensäkin parodiaksi (Cooper 1983, 208), ja onhan sillä kiistämättömän parodinen suhde myös romaanikerrontaan. Vaikutelma Stencilin ja kerronnan kiinteästä ja oudosta suhteesta kuitenkin vahvistuu, kun henkilöahmon lahjat vieraiden kokemusten henkiinherättäjänä selviävät lukijalle.

¹⁰ Poikkeuksena on ehkä 11. luku, jonka kerronnallinen tilanne on jokseenkin selkeä: on hyvin todennäköistä, että Fausto Maijstral on kirjoittamansa kirjeen "kertoja". Tähänkin tulkintaan tosin sisältyy kenties kyseenalainen ennako-oletus siitä, että koska kirje on kirjallinen dokumentti, se sisältyy kirjaan "sellaisenaan". Pynchonin kohdalla tämä oletus voi olla hieman liian helppo.

V.:n juonen keskeisemmäksi ratkeamista kaipaavaksi jännitteeksi vakiintuu V.:n merkityksen epäselvyys. Siksi Stencil V.-missioineen on väistämättä lukijan eräs samaistumiskohde. Teoksen menneisyyteen sijoittuvien lukujen kohdalla käy myös ilmi, että hän on kenties luontevin ennakkosuosikki laajojen takaumien kokemuksen keskukseksi. Tarkoittaako tämä sitä, että Stencil on niiden kertoja tai fokalisaatiokeskus?

Ei varsinaisesti. Teoksen erikoispiirteenä voi ehkä pitää sitä, että se tuntuu tiedostavan narratologiset tyypittelyt ja toimivan niitä vastaan. Tämän huomaavat myös Käkelä-Puumala (1994, 48) ja Hägg (2005, alkaen 46), jonka kohdeteksti ei kylläkään ole V. vaan *Gravity's Rainbow*. Häggin väitös on tosin teoreettisesti varsin kattava – ja onpa kohdetekstikin kerronnallisesti kirjava – joten monia sen ajatuksia voi soveltaa myös V.:n kerronnan tarkasteluun.

V.:n kerronnan voi siis hyvinkin jakaa vaikkapa Genetten homo- ja heterodiegeettisen akselilla, tietyin varauksin. Tämä kuitenkin vaatii sitä, että kerronta tulkitaan joko ulkopuolisen kertojan (heterodieg.) tai Stencilin (homodieg.) tuottamaksi. Samoin voidaan puhua ekstra- ja intradiegeettisestä kerronnasta, mutta ero hämärtyy, koska Stencilin kerronnallinen toimijuus kyseenalaistaa jaon kertomuksen ulko- ja sisäpuoleen¹¹. Stencil esittelee henkilöahmona, mutta myöhemmin tulee ilmi, että hän voi olla myös hänet esittelevän kertomuksen kertoja. Samalla on yhtä lailla mahdollista tulkita kerronnan nykyaikaan sijoittuva primäärikertomus tyypillisen romaanikertojan (ekstra- ja heterodiegeettinen) tuottamaksi, ja lukea vain menneisyyteen sijoittuvat sisäiskertomukset Stencilin tuottamina (jolloin myös Stencil on suhteessa kertomaansa kertomukseen ekstra- ja heterodiegeettinen kertoja, eli todellinen romaanikertojan kopio).

On myös mahdollista rakennella kerronnan hierarkioita, joissa kertoja esimerkiksi kertoo, että henkilöahmo lukee toisen henkilöahmon kuulevan kolmannen henkilöahmon puhuvan

11 Käsitteet intra- ja ekstradiegeettinen kuvaavat Genetten mukaan kerronnan tasoa, kun taas homo- ja heterodiegeettisyys kuvaavat kertojan kuulumista tai kuulumattomuutta kertomuksen maailmaan (Genette 1988, 84–85).

neljännelle viidennen kokemuksista kaukaisessa menneisyydessä. Hierarkkiset kommunikaatioketjut muodostuvat kuitenkin naurettavan monimutkaisiksi. Teos sabotoi kerronnan kategorisoinnit tekemällä ne niin mutkikkaiksi, että tuloksena on romaania lukevan kulttuurikuluttajan näkökulmasta silkkaa kohinaa. Tämä ei siis tarkoita, että tällaisten hierarkioiden muodostaminen olisi aina mahdotonta (ks. alaluku Stencilisaatiosta). Usein se kyllä on myös sitä, joten ei ole ihme, jos askare alkaa vaikuttaa erityisen hyödyttömältä (ks. seuraava alaluku).

Tätä sisäistä monitulkintaisuutta tai ristiriitaisuutta voi lähestyä eri tavoin. Tiina Käkelä-Puumala kutsuu sitä rakenteelliseksi ratkaisemattomuudeksi. Käkelä-Puumalan mukaan romaanissa on tilanteita, joissa mikä tahansa valituista tarkastelun kohteista (esim. kertoja) on jo teoksessa niin vahvasti problematisoitu, että sen ottaminen tulkinnan lähtökohdaksi on toivotonta (1994, 5). Toisaalta epämääräisyys voi olla luova voima tutkijan työssä. Brian McHale esittää seuraavan ajatuksen:

Stencil kolmannen persoonan tietoisuuden keskuksena on päivänselvästi jonkinlainen personifioitu tai kirjaimellistettu versio tyypillisestä modernistisesta sisäisen diskurssin strategiasta – nimittäin vapaasta epäsuorasta esityksestä tai FID:stä. (McHale 1987, 22.)

McHalen ajatus on kiinnostava, ja osoittaa, että Stencilin kerronnallisesta epämääräisyydestä voi kenties saada jotain irti myös kertomustieteellisin työkaluin. McHale rinnastaa tässä Stencilin näkökulmaa ja epämääräistä kerrontaa ratkeamattomalla tavalla hyödyntävän kerrontastrategian, vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Tavallisestihan FID käsitetään jonkinlaiseksi sekoitukseksi ulkopuolisen kertojan kerrontaa ja henkilöhahmon diskurssia, ja myös tämä sekoitussuhde on usein "ratkaisematon" (ks. Banfield 1982; McHale 1983, 20; Fludernik 1993, 3–7).

Siinä missä yksi tutkija syleilee teoksen ratkaisemattomuutta, toinen iloitsee löytämästään analogiasta. Kumpaakaan lähestymistapaa voi tuskin moittia. Teoreettisesti hedelmällinen monitulkintaisuus lienee eräs Pynchonin akateemisen suosion syistä. V. saattaa kuitenkin olla aina

askeleen kirjallisuustieteilijää edellä. Sen sanotaan ennakoineen tulkintayrityksensä (Hägg 2005, 60). Lisäksi se on ennakoanut myös teoretisointiyrityksensä, jopa siinä määrin, että sen voi nähdä parodioivan kirjallisuudentutkimuksen käsitteistöä. Teos tarjoaa kaksi pseudo-narratologista käsitettä lukijan käyttöön: impersonaation ja stencilisaation. Kumpikin käsite kytkeytyy omaan lukuunsa teoksessa.

Tarkastelen seuraavassa lukuja 3 ja 9 erikseen, sillä kumpikin on kerronnaltaan erinomaisen kiinnostava. Lisäksi luvut tarjoavat lukijalle ylimmän tason kerrontaan upotettuina sisäiskertomuksina jonkinlaisen tulkinnallisen mallin koko romaanin rakenteesta ja kerronnasta. Ne toimivat siten esimerkkeinä myös neljännessä pääluvussa. Narratologisista käsitteistä V.:n kolmas luku problematisoi näkyvästi näkökulman ja kerronnan suhteen, yhdeksäs taas ainakin kerronnan hierarkian. Luvut myös havainnollistavat sitä, minkälaisiin ongelmiin "luonnollistava" lukutapa ajautuu V.:n kohdalla.

3.2 Impersonaatio

Impersonaatio ei ole kirjallisuus- tai muunkaan tieteen käsite. Se on romaanin keksimä termi henkilöahmo Herbert Stencilin tavalle representoida menneitä tapahtumia, joihin ei ole itse osallinen. Tästä kaikki alkaa:

chapter three
*In which Stencil, a
quick-change artist,
does eight
imperson-
ations*
V
(V., 50.)

"Kun lukija on lukenut noin seitsemäsosan V.:stä", Pynchon-tutkija Peter L. Cooper kirjoittaa, "hän ymmärtää, että 'totuus' V.:stä tai V.:stä on kätkeyty impersonaation impersonaation impersonaation epäluotettaviin versioihin ja rekonstruktioihin" (Cooper 1983, 141). Cooperin muotoilemana tilanne vaikuttaa monimutkaiselta, ehkä tarpeettomasti. Yhtä hyvin voisi sanoa: "Totuus V.:stä tai V.:stä saattaa olla kätkeyty impersonaatioihin." Sitten vain pitäisi vielä selvittää, mikä impersonaatio on ja mitä se tarkoittaa kerronnan kannalta.

Kolmas luku lienee yksi V.:n tutkituimmista. Pynchon-noviisille se toimii porttina kirjailijan outouteen. Luvun aluksi kertoja esittelee Stencilin V.-metsästyksen pakkomielleistä luonnetta. Stencilin kerrotaan puhuvan itsestään kolmannessa persoonassa, mutta ilmiö myös psykologisoidaan ja tulkitaan kertojan toimesta¹². Kysymys on naamioitumisesta, jonka ansiosta Stencil on ikään kuin vähemmän osallinen V.-jähdissä: "[It was] to put off some part of the pain of dilemma on various "impersonations" (V., 51). "Stencilin" sanotaan myös olevan vain yksi identiteetti muiden joukossa:

This helped "Stencil" appear as only one among a repertoire of identities. "Forcible dislocation of personality" was what he called the general technique, which is not exactly the same as "seeing the other fellow's point of view". (Mt.)

Tämän parempaa määritelmää teos ei "impersonaatiolle" tarjoa. Lukua tarkastellessamme huomaamme, ettei sen kerronnassa ole sinänsä mitään uutta, jota voisi nimittää impersonaatioksi. Ongelma on pikemminkin selvittää, mikä on Stencilin – joka on siis jonkinlainen kerronnan "agentti"¹³ – suhde tapahtumiin. Yhtä lailla avoimeksi jää, mikä on kuultavien tarinoiden suhde Stencilin isän muistiinpanoihin, jotka oletettavasti toimivat luvun lähdemateriaalina (ks. V., 51–52).

12 Tai: Stencil kertoo Stencilin puhuvan Stencilistä kolmannessa persoonassa, ja analysoi omaa pakkomielleitään. Kuten sanottu, teoksen kerrontatilanne ajautuu Stencilin persoonan takia pysyvään epäselvyyden tilaan. Tässä ja tästedes siteeratut katkelmat toivottavasti havainnollistavat, miten lukemiseen vaikuttaa se, että moni näennäisen neutraali kerrontatilanne voidaan lukea kahdella eri tavalla.

13 Sanaleikki toimii myös alkutekstissä, ja on hyvin houkuttelevaa tulkita V.:ssä esiintyvää salaisten asiamiesten ja naamioitujien joukkoa niin kerronnan kuin fiktiivisen maailman ratkaisemattomuuksien metaforana. Myös V.-idea kuvaavan fraasin "Disguise is one of her attributes" (V., 363, 435) tulkinta saattaa laajeta hallitsemattomasti.

Luvun aloittavan johdannon jälkeen luku jakautuu kahdeksaan alalukuun, joista jokainen on kerrottu eri näkökulmasta. Luvut muodostavat mosaiikin vuoden 1898 Aleksandriaan sijoittuvasta tapahtumasarjasta. Kukin fragmentti on fokalisoitu yhden henkilöahmon kautta. Modernistista näkökulmatekniikkaa taidokkaasti hyödyntävän luvun *fabula* muodostuu, kun lukija etsii tapahtumat eri henkilöahmojen ajattelun ja havaintojen takaa. Fokalisoivat henkilöt ovat ravintoloiden tarjoilijoita, rautatietyöläisiä ja taksikuskeja. Toimittuaan yhden jakson havaintokeskuksena he katoavat V.:stä palaamatta koskaan. Poikkeuksena on alaluvuista viimeinen, jossa luodaan ikään kuin objektiivisen heterodiegeettinen näkökulma siihen, "mitä tapahtuu todella". Kuten Peter L. Cooper huomauttaa, tämä on kuitenkin omiaan muistuttamaan, että objektiivinen kertojanäkökulma on sekin vain näkökulma muiden joukossa (Cooper 1983, 190; ks. myös Genetten ”ulkoinen fokalisaatio” 1980, 190).

Seitsemässä alaluvussa vaihtuvien fokalisoijien tarkkailun kohteena ovat luvusta toiseen siirtyvät englantilaiset: Stencilin isän muistiinpanojen mainitsema Porpentine sekä tapahtumiin kytkeytyvä sekalainen joukko vakoojia, diplomaatteja ja muita imperiumin maailmankansalaisia. Joukosta erottuu tapahtumien keskustan reunamilla häilyvä hahmo: Victoria Wren, ensimmäinen teoksen V.-kandidaateista. Mikään ei suoraan viittaa Victoriaan V.:nä. Tämä oletus syntyy lukijassa monen edeltävän vihjeen perusteella, ja ennen muuta siksi, että tähän mennessä V. on ollut hyvin vajavaisesti identifioitu olio. Muistakaamme: "Not who, but what: what is she?" (V., 43). Femininiseksi muttei välttämättä inhimilliseksi tulkittu V. saa Victoriassa ensimmäisen mahdollisuutensa tulla kirjoitetuksi auki. Luvun tarina ei kuitenkaan kerro Victoriasta vaan jostakin hyvin viitteelliseen tyyliin kuvatusta diplomaattisesta tai mahdollisesti romanttisesta selkkauksesta, joka päättyy Porpentine kuolemaan.

V.:n kolmas luku havainnollistaa erinomaisesti *fabula/sjužet* -parin puutteellista kykyä kuvata

romaanin ajallista järjestystä. Jos järjestys olisi ehdottomasti saatava selville, voisi vaivalloisen todisteluketjun päätteeksi todeta, ettei luku ole ajallisuuden kannalta kovin monimutkainen. Osan episodeista yhteydet toisiin ovat tosin hyvin viitteellisiä. Lukiessa ajallista järjestystä tärkeämmäksi ongelmaksi nousee kuitenkin se, että vaihtuva näkökulma vaikeuttaa ratkaisevasti ajan hahmottamista.

Ursula K. Heisen mukaan vaihtuvan näkökulman korostuminen yli ajallisen selvärajaisuuden liittyy tiettyyn modernistiseen tendenssiin (Heise 1997, 50). Hänen mukaansa vaihtuvan näkökulman nousu etualalle voi näkyä tapahtumien simultaaniutena, jolloin sama tapahtuma kerrotaan monesta näkökulmasta (kuten Faulknerin *Sound and Furyssa*). On myös mahdollista, että menneisyys hahmottuu eri kertojien muistojen ja todistusten perusteella. (Mt.) V.:n kolmannen luvun voi lukea jopa jonkinlaisena näiden keinojen etydinä (vrt. esim. Hite 1983, 63).

Sikäli kuin V.:n kolmannen luvun järjestyksellä on merkitystä, se todellakin etenee lopulta lähes lineaarisesti, minkä voi todeta vaikkapa seuraamalla Porpentinen ihovaivan kehittymistä. Tämä iho-ongelma kuitenkin tunnistetaan välillä punakkuudeksi, välillä auringonpolttamaksi tai kuolioksi, ja loppuvaiheissaan jopa lepraksi – riippuen siitä, kuka fokalisoivista hahmoista sitä päivittelee (V., 71, 73, 74, 77, 81). Alalukujen järjestäminen siistiksi *fabulaksi* ei välttämättä onnistu sen enempää ajallisen järjestelyn keinoin kuin muutenkaan. Vaihtuva näkökulma kuitenkin haastaa lukijan yrittämään sitä, sillä se on ainoa keino hahmottaa tapahtumien kokonaisuus edes vaillinaisesti.

Syy moninäkökulmaisen kerronnan takaisen *fabulan* konstruoinnin vaikeuteen lienee se, että kertomuksen järjestys ei ole vain peräkkäisiä asioita vaan ennen muuta asioiden yhteyksiä. Yhteydet voivat toki näyttäytyä esimerkiksi peräkkäisyytenä, mutta myös kausaalisenä suhteena tai avoimempina kontingenssina (vrt. Chatman 1978, 45–47). Näkökulman vaihtuessa suoraa kausaalista yhteyttä välittömästi edellä kerrottuun ei useinkaan ole. Mahdolliset kausaliteetit ja muut

yhteydet edellä kerrottuun on konstruoitava uudelleen. Heise kuitenkin huomauttaa, että fragmentaarista moninäkökulmaisuudesta konstruoitava tarina koetaan usein tyydyttävän koherentiksi, vaikka se jäisikin aukkoiseksi ja ristiriitaiseksi (Heise 1997, 50). Tämän esimerkin kohdalla voikin huomata, että ajallisella (oikein)järjestämisellä ei sinänsä ole suurtakaan arvoa, ellei sen tuloksena synny suhteellisen eheää ajallisen kokemuksen representaatiota. Jos kuvattava kokemus on moninainen, saa myös aika monistua.

3.3 Stencilisaatio ja Mondaugenin tarina

Luvussa 9 impersonaatio näyttäytyy uudessa asussa. Tässä luvussa etualan valtaa näkökulman sijasta kerrontatilanteen problematisointi. Kysymyksen voisi tiivistää James Phelania mukaillen seuraavasti: ”kuka kertoo kenelle, missä tilanteessa ja miksi, että jotain tapahtui (mutta mitä)?” (ks. Phelan 2007, 3).

Mondaugenin tarinan kerrontatilanne on aluksi avoin ja ratkaisematon. Kertoja vain kertoo. Kahdeksannen luvun lopussa tosin on kappale, jossa viitataan Mondaugenin tarinan ”luonnolliseen” kerrontatilanteeseen.

[...]Mondaugen yarned, over an abominable imitation of Munich beer, about youthful days in South-West Africa.

Stencil listened attentively. The tale proper and the questioning after took no more than thirty minutes. Yet the next Wednesday afternoon at Eigenvalue’s office, when Stencil retold it, the yarn had undergone considerable change: had become, as Eigenvalue put it, Stencilized. (V., 211.)

Tämä preludi antaa ymmärtää, että Stencil todella kuulee tarinan Mondaugenilta ja kertoo sen ”stencilisoidun” version sitten toiselle henkilöahhmolle, eräälle Eigenvaluelle. Luku 9, *Mondaugen’s Story*, alkaa kuitenkin seuraavasti:

One may morning in 1922 (meaning nearly winter *here* in the Warmbad district) a young engineering student named Kurt Mondaugen, late of the Technical University in Munich, arrived at a white outpost near the village of Kalkfontein South. (V., 212, kursiivi lisätty).

Kerrontatilanne ei äkkiä olekaan kovin selkeä. Kuka sanoo "täällä Warmbadissa"? Ensimmäinen epäily osuisi itseensä Mondaugeniin, mutta jo seuraava lause, jossa Mondaugenia aletaan kuvailla ulkopuolelta, tekee tästä selitysmallista epäkelvon. Toinen epäilty (ellei jo ensimmäinen) on tietenkin Stencil. Jos valitsemme Stencilin kertojaksi, voimme ajatella lukevamme juuri Mondaugenin tarinan stencilisoitua versiota, kertomukseen upotettua kertomusta, jonka Stencil kertoo diegeettisen tason yleisönä toimivalle Eigenvaluelle. Tähän tulkintaan edellisen luvun loppu todella näyttää viittaavan. Tämä selitys tekisi myös 9. luvusta "impersonaation". Siis: Stencil kertojana omaksuu fokalisoivan näkökulman jos toisenkin, ja kertoo tarinan siitä tai niistä käsin. Tällöin täytyy tietysti myös kuvitella Stencilin lausuvan "täällä Warmbadissa" kertoessaan tarinaa Eigenvaluelle, mikä on hieman outo, muttei sittenkään mahdoton ajatus. 3. luku ei tehnyt tätä ongelmaa yhtä näkyväksi, sillä sen yleisö jää tarkasti määrittämättä.

Toinen vaihtoehto on ottaa luvun kerrontatilanne tarkoituksellisen epämääräisenä ja vieraannutettuna. Tällöin kahdeksannen luvun lopun kuvaus kerrontatilanteesta sopisi edelleen lukuohjeeksi, mutta skenaario ei kestä kerronnan narratologista lähitarkastelua – ainakaan kun työkalut ovat mitä ovat. Tilanne, jossa epämääräisyyden hyväksynnästä muodostuu pienimmän vastuksen tie kohti jonkinlaista koherenssia, toistuu eri variaationa ympäri romaanin.

Oikeastaan epämääräisyys saakin kaikin mokomin olla kerrontaa kantava periaate Mondaugenin tarinan alkupuolella, sillä Stencilin rooli kertojana ja Eigenvaluen kuulijan osa tehdään selväksi, kun kerronta nyrjäytetään sijoiltaan tai sijoilleen luvun keskivaiheilla. Kesken kerronnan, jossa (kertoja kertoo, että) Mondaugen kuuntelee Evan Godolphinin ja Vera Merovingin

keskustelua, seuraa häiriö, jossa kertomuksen yleisö ilmoittaa itsestään:

(Here Eigenvalue made his single interruption: "They spoke in German? English? Did Mondaugen know English then?" Forestalling a nervous outburst by Stencil: "I only think it strange that he should remember an unremarkable conversation, let alone in that much detail, thirty-four years later. A conversation meaning nothing to Mondaugen but everything to Stencil."
[...]); (V., 231.)

Sulkeisiin sijoitetut rivit vahvistavat kerronnallisen tilanteen olevan se, minkä lukija sen epäilikin olevan: Stencil kertoo versiotaan Mondaugenin tarinasta Eigenvaluelle. Tarkkaan ottaen tämä on kuitenkin ainoa tilanne tekstissä, joka upottaa yhdeksännen luvun tarinan teoksen kerrontaan.

Kertojan ja tämän yleisön ympäröivästä tekstistä sulkein erotettu kinaaminen on ainoa kiistaton merkki siitä, että Mondaugenin tarinalle voidaan yleensäkin osoittaa tietty kertoja (Stencil), tietty yleisö (Eigenvalue) ja tietty asema kerronnassa (sisäiskertomus). Nämäkin varmuudet kyseenalaistuvat jos ajatellaan, että Stencil saattaa olla kertoja myös sulkeistetussa katkelmassa, missä kertoo, että Eigenvalue keskeytti Stencilin ja kysyi, millä kielellä Mondaugen kuuli Godolphinin ja Veran puhuvan.

Epäselvyyttä lisää se, mitä Stencil sanoo hetkeä myöhemmin sulkeiden sisällä:

([...]
Stencil, silenced, puffed his pipe and watched the psychodontist, a quirk to one side of his mouth revealed now and again, enigmatic, through the white fumes. Finally: "Stencil called it serendipity, not he. Do you understand? Of course you do. But you want to hear him say it."); (Mt.)

Tämän lausahduksen voi lukea Stencilin kannanottona kertojan (kirjailijan, raportoijan) vapauksien puolesta: kuulijan ei pidä kättää sanojen absoluuttista alkuperää, jos tahtoo kuulla sujuvan tarinan jossa on puhuvia henkilöitä. Kerronnan luonteen takia tilanne on myös aidosti hämärä. Täytyy muistaa, että Stencil voi viimeisellä *him*-ilmaisulla viitata myös itseensä. Tällöin merkitys muuttuu: Stencil ajatteleekin Eigenvaluen tahtovan kuulla tunnustuksen siitä, että Stencil (väärin)käyttää valtaansa tarinan muokkaajana ja representaation luojana.

Kummastusta herättää myös "serenpidity" -ilmaisun valinta esimerkiksi siitä, että Stencil stencilisoi. Ehkäpä kyseessä on vain V.:lle tyypillinen hännäkö viihje. Tässä lähinnä trivian ominaisuudessa katkelma, jossa sana on asianyhteydessään neljä sivua aikaisemmin:

He [Mondaugen] took to roaming the house at odd hours, at loose ends. Like the "eye" in his dream of Fasching he now found he had *a gift of visual serendipity*: a sense of timing, a perverse certainty about not whether but when to play the voyeur. (V., 228, kurssiivi lisätty.)

Katkelma on tietysti houkuttelevaa tulkita merkitykselliseksi, koska Stencil palaa siihen. "Visual serendipity" (visuaalinen "kuinka ollakaan" -ilmiö tms.) on ajatuksena lukijaakin kiehtova.

Lukijahan on jo tottunut tähän "kuinka ollakaan" -logiikkaan. Mondaugenin tarinaankin päädytään kun Stencil, kuinka ollakaan, törmää sattumalta Mondaugeniin. Visuaalista varianttia ilmiöstä voisi tässä luvussa edustaa Mondaugenin tarinan mahdollisesti V-kirjaimen muotoinen veritahra ("when had he begun calling it blood?"; V., 257).

Koko sulkeiden rajaama häiriö kerronnassa on myös perin erikoinen tapa luoda kerronnallinen upotus. Kerrontatilanne, joka toimii kerronnan hierarkiassa Mondaugenin tarinan kehystyksenä, onkin fyysisesti kehystettynä Mondaugenin tarinaan. Sulkeet ikään kuin vahvistavat mielikuvaa fyysisesti rajoitetusta tilasta – kehyksestä kehystetyn kehystämänä. Kaikki edellä käsitelty on tietysti omiaan kiinnittämään lukijan huomion kerrontaan. Onko sille sitten jokin syy?

Seuraavaksi tutkielmassa tarkennetaan kerronnan ohessa lukijaan. Onko kerronnan outoudella muukin merkitys kuin lukijan vieraannuttaminen? Minkälaisen teorian avulla tätä kysymystä lähestytään? Seuraava pääluke pyrkii esittelemään joitakin vaihtoehtoja.

4. Lukemisen aika – juonesta juonitteluun

Nothing puzzles me more than time and space and yet nothing troubles me less, as I never think about them (Lamb 1892, 189).

Time is out of joint. O, cursèd spite,
That ever I was born to set it right. (Shakespeare 1994, 130.)

Kykymme lukea ajallisesti fragmentoituneita kertomuksia ei ole riippuvainen kyvystä purkaa kerronta erilaisiin aikoihin. Lukijoina asetumme usein niin Charles Lambin kuin Hamletinkin saappaisiin: ajallinen (epä)järjestys on usein täysin luonteva osa kertomusta, eikä kertomuksen ymmärtäminen vaadi täydellistä tai edes erityisen tarkkaa ajallista rekonstruktiota. Toisaalta ajallisesta epäselvyydestä ja -koherenssista itselleen teeman tekevät tarinat – vaikkapa sellaiset kuin V. – saavat toisinaan manaamaan kurjana Hamletina kertomusten nivelrikkoisuutta. Kumpikaan lukijapositio ei silti ole laisinkaan vieras länsimaisen kirjallisuuden historiassa. Genettekin muistuttaa, että länsimainen kirjallisuuden traditio on anakronioiden läpitunkema, ja että niin kutsutut nollatason tapaukset, joissa *fabula* ja *sjužet* kulkevat yhtä jalkaa ovat lähinnä hypoteettisia (Genette 1980, 36). Länsimaisen kirjallisuuden parissa kasvaneella lukijalla on käytössään kulttuurimme tekstuaalisessa kokemisessa kehittyneet tulkintakehykset, joiden läpi katsottuna kirjallisuus ei ainoastaan ole ymmärrettävää vaan usein jopa jollain erityisen sattuvalla tavalla vastaa kokemustamme maailmasta ja sen ajasta.

Kuinka lukijan aika sitten voidaan liittää formalistisiin tekstianalyysin käsitteisiin? Se ei ole

kovin yksinkertaista, sillä formalististen käsitteiden tarkoitus ei varmastikaan ole koskaan ollut kuvata maailmaa vaan ainoastaan kirjallisuutta itse luomansa käsiteavaruuden puitteissa. Kun narratologit kirjoittavat, että *fabula* konstruoidaan *sjužetin* perusteella, he samalla myöntävät, että *fabulaa* ei lueta samalla tavoin kuin *sjužetia*. Venäläisten formalistien *sjužet* tai Genetten *récit* tai Tammen *kerronta* on klassisen narratologian hierarkkisen kommunikaatiomallin¹⁴ ainoa taso, joka on yksiselitteisesti luettavissa tekstissä – siis kertojan tuottama kerronta. Kommunikaatiomallissa *fabula* paikantuu henkilöhahmojen tasolle, mutta tekstinä sitä on täysin mahdoton paikantaa, sillä se ei ole kerrontaa vaan konstruktio. Siksi sitä ei oikeastaan ole olemassa muuten kuin lukijan mielessä. Mahdollisuus *fabulan* hahmottamiseen tarjoutuukin vain kerronnan ulkopuoliselle havaittajalle. Vain lukijallehan tarinan maailma on suljettu, ja siten hahmotettavissa ajallisine alku- ja päätepisteineen (ks. esim. Tammi 1992, 92). Lisäksi *fabula* voi olla valmis vasta kun kaikki mikä voisi vielä muuttaa sitä on jo takanapäin. Peter Brooksia mukaillen: luemme nyt tapahtuvaa odottaen lopun antavan sille muodon ja merkityksen (Brooks 1992, 94).

Eräänlaisen hahmon *fabulan*, lukijan ja kerronnan suhteelle antaa kuitenkin seikka johon jo

Genette tarttuu kirjoittaessaan:

[Kirjallinen kertomus] voidaan "kuluttaa" ja siten tehdä todeksi *ajassa* joka on tietenkin lukemisen aika [...] Kirjoitettu kertomus – joka on tuotettu ajassa niin kuin kaikki muukin – on kuitenkin olemassa avaruudessa ja avaruutena, ja sen "kuluttamiseen" vaadittava aika on sama kuin vaaditaan sen *ylittämiseen* tai *läpikulkemiseen*, kuin tien tai pellon. Kertova teksti, tai mikään muu teksti, ei sisällä muuta ajallisuutta kuin minkä se lainaa metonymisesti omasta lukemisestaan. (Genette 1980, 34, kursiiivi alkup., suomennos S. B.)

Katkelma on *Narrative Discoursen* järjestystä käsittelevän luvun alusta. Tunnustuksena Genetelle painotan, että vaikka katkelma lainataan työssäni vasta typologian esittelyn jälkeen, Genetellä se edeltää sitä, ja hän suhtautuu ilmeisen avomielisesti siihen, että vasta lukeminen saa kirjoitetun

14 Ks. esim. Chatman 1978 147–151; Tammi 1992, 10–13, 23.

kertomuksen ajan todella liikkeelle. Näin hän näyttää tiedostavan, että hänen hahmottelemansa lisäksi on myös järjestys, joka on sidoksissa lukijan aikaan. Se mikä tulee ensin, tulee todellakin tiettyssä mielessä ensin. Tämä on myös Rimmon-Kenanin näkemys. Hänen mukaansa tekstiä luetaan kirjain kirjaimelta, sana sanalta ja luku luvulta (Rimmon-Kenan 1989, 45). Niinpä hän näkeekin *sjuzetin* viittaavan tarina-aineksen lineaariseen (spatiaaliseen) sijoitteluun tekstin jatkumossa (mt., 44)¹⁵. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että lukemisemme olisi yhtään vähemmän ajallista. Teksti on olemassa objektina tilassa, mutta vasta sille aikaansa lainaava lukija saa tekstin puhumaan.

Tämä epäämätön lukemisen järjestys saattaa olla jättänyt jälkensä Seymour Chatmanin ja Jonathan Cullerin kiistaan *fabulan* ja *sjuzetin* keskinäisestä hierarkiasta. Culler kirjoitti 1980-luvun alussa kiistanalaisen analyysin *Kuningas Oidipuksen* juonesta, jossa purkaa *fabula/sjuzet* -parin keskinäistä hierarkiaa. Ensin Culler myöntää, että kertomuksella on aina ei-tekstuaalinen tasonsa, jonka olemassaolo tulee voida olettaa ontologisesti erillisenä sitä esittävästä kerronasta. Tämä on *fabula*,¹⁶ ja vain tällaisen oletuksen turvin voidaan ajatella tapahtumilla olevan todellinen ja ensisijainen järjestys kerronnan järjestyksen takana (Culler 1981, 171–172). Culler kuitenkin väittää, ettei kirjallisuus toimi tällä logiikalla vaan huomattavasti sumeammalla: kertomukset kääntävät narratologian luoman hierarkian nurin esittämällä tapahtumat alistettuna kerronnallisille voimille tai vaateille (mt., 172). Culler muun muassa väittää, ettei Freudin "kompleksinen" luenta *Oidipuksesta* olisi mahdollinen, jos näytelmän *fabula* omassa järjestyksessään käsitettäisiin sen *sjuzetia* loogisesti edeltäväksi (mt., 175). Cullerin mukaan kertomuksessa vallitseekin kaksi ristiriitaista logiikkaa, jotka purkavat toinen toisensa (mt.). Chatman laati artikkelille vastineen, jossa kimpaantuneeseen

15 Rimmon-Kenan käyttää *sjuzetin* sijasta käsitettä *text-time*, eivätkä termit vastaa toisiaan täysin. Rimmon-Kenan nimittäin suosii venäläisen käsitekaksikon sijasta Genetteläistä kolmijakoa *histoire/récit/narration*, englanniksi *story/narrative/narrating*, jonka on omassa tutkimuksessaan mukaillut muotoon *story/text/narration* (ks. Genette 1980, 27; Rimmon-Kenan 1989, 3)). Jonathan Culler kritisoi kyseistä kolmijakoa, mielestäni ymmärrettävästi. Hänen mukaansa siinä on oikeastaan vain kaksi tunnistettavaa osapuolta, ja ne vastaavat *fabulaa* ja *sjuzetia* (Culler 1981, 170).

16 Cullerilla esiintyvät termit *nontexual given* ja *nontextual substratum* (Culler 1981, 172).

sävyyn muistutti, että juuri loogisesti *fabula* väistämättä edeltää *sjuzetia*. Henkilöhahmon uusi tieto ei esimerkiksi "saa aikaan" menneitä tapahtumia, kuten Chatman lukee Cullerin kirjoittaneen (Chatman 1988, 13; vrt. Culler 1981, 174–175).

Kiista saattaa liittyä muun muassa lukemiseen ja tulkintaan. Cullerin luenta *Oidipuksesta*, jota pidän hienona, on nähdäkseni jotenkin herkistynyt lukemisen kokemukselle, ja kuvaa mielestäni onnistuneesti erästä tapaa kokea näytelmä kohtalonvoimiseen kaikkineen. Chatman on puolestaan mitä ilmeisimmin oikeassa siinä, että *fabulan* ja *sjuzetin* suhteen voi ymmärtää nimenomaan loogisena. Jos *fabula* määritellään siksi, mikä konstruoidaan *sjuzetin* pohjalta, samalla määritellään minimaalinen *sjuzet* siksi, mikä vaaditaan *fabulan* konstruointiin. Tällöin niin *fabula* kuin sen konstruoinniseksi vaadittava minimi-*sjuzet* voidaan nähdä kokonaisuudessaan vasta, kun kertomus on kulutettu tai ylitetty – vasta kun loppu on täyttänyt tai jättänyt täyttämättä lupauksen kokonaisuuden merkityksellisyydestä (ks. Genette ja Brooks yllä). Kuten jo Genette huomauttaa, kertomuksen kuluttaminen tai ylittäminen vie aikaa – lukijan aikaa. On kuitenkin esitettävä kysymys: jos *sjuzet* on vain *fabulan* välttämätön tautologia, ja kummatkin voidaan siten nähdä vasta lopuksi, mihin lukija oikeastaan kuluttaa aikansa?

Edellinen on kärjistetyn formaalia pohdintaa. Sen tarkoituksena on väittää, että *fabula* ja *sjuzet* ovat chatmanlaisessa käytössään käsitteinä staattisia, eivätkä ne sinänsä kuvaa lukuprosessia lainkaan¹⁷. Lisäksi voisi väittää, että juoni on kliseisesti enemmän kuin osiensa summa¹⁸.

Näin tekee Peter Brooks teoksessaan *Reading for the Plot* (1992). Nyt juoni ei toisin ole mikä tahansa juoni vaan Brooksille *plot*. Juoni on Brooksille ”jotain kertovan diskurssin logiikalle

17 Tämä moite on tietysti täysin kohtuuton esimerkiksi Šklovskia kohtaan, jonka lennokas *Tristram Shandy* -essee ei juuri logiikan jäykkyydelle kumartele. Toisaalta Tomaševskin mukaan *sjuzet* luodaan juuri purkamalla *fabula* pienimpiin osiinsa, siis motiiveihin, ja järjestämällä ne uudestaan (Tomaševski 2001, 172–173). Tämäkin ajatus kieltämättä lähestyy jonkinlaisen yhtälön mallia, mutta Tomaševski ei tunnu itsekään ottavan muotoiluun kovin ehdottomasti (mt. 173, erit. alaviite 6).

18 Mielekkäämmiin voisi tosin puhua vaikkapa tietystä ylijäämästä kerronnassa. Tätä ajatusta käsitellään luvussa 4.2.

luonteenomaista”, ja ”tiettyä inhimillisen ymmärryksen tapaa järjestävä dynamiikka” (Brooks 1992, 7). Suorapuheisimmillaan hän sanoo uskovansa, että kertomus liittyy itsensä ihmisen ongelmalliseen ajallisuuteen, ja että kertomus muotona on kiinteästi yhteydessä tähän ongelmaan. Juoni on siis karuimmillaan ”kuolevaisuuden diskurssin sisäinen logiikka”. (Mt., 22.) Teoksessaan Brooks siteeraa moderneja filosofi ja Walter Benjaminista Kierkegaardiin ja Sartreen. Näitä ajattelijoin yhdistää tapa hahmottaa elämän ajallisuutta suhteessa kuolemaan, tai nähdä merkityksenanto prosessina, jossa voi saavuttaa lopullisia varmuuksia vasta kaiken loputtua. Sartrea mukaillen elämäntarinan on aina oltava muistokirjoitus (ks. mt., 22, 95).

Brooksin oma, jo tässäkin työssä vajavaisesti siteerattu muunnelma teemasta on, että luemme nyt tapahtuvaa odottaen lopun antavan sille muodon ja merkityksen, joka voidaan ymmärtää juonena (mt., 94). Tämä odottaminen ei ole Brooksin mukaan passiivista odottelua vaan aktiivista halua (*desire*). Halun freudilaisittain ymmärretty käsite onkin juonen lisäksi toinen Brooksin teorian kulmakivistä. (Brooks 1992, 37–38, 47). Juonen muodostuminen vaatii lukemista, ja lukemista motivoi kertomuksen juonellistamiseen kohdistuva halumme (mt., 48). Brooksia tutkinut Teemu Ikonen sanoo tämän halun läpäisevän koko kirjallisen kommunikaatorakenteet: "Halu välittyy kertojalta yleisölle, tekstistä lukijaan kuin tartunta" (Ikonen 1995, 32).

Omalta kannaltani merkittäväntä Brooksissa on alustavasti se, että hänelle juoni on jotain muuta kuin *sjuzet*, ja että sen juonimiseen vaaditaan lukemista ja aikaa. Brooks näkee juonen aktiivisena prosessina, jossa *sjuzet* järjestää *fabulaa* sitä samalla tulkiten (Brooks 1992, 25). Teemu Ikonen mukaan mallista tekee dynaamisen se, että siinä kertomuksen rakenteet jäsentyvät lukemisen ajallisuuden kautta (Ikonen 1995, 31). Tämä on myös oma käsitykseni Brooksin juonesta, ja kirjoitan sitä auki seuraavassa luvussa Emma Kafalenosin teorioiden kautta.

V.:n kohdalla *fabulan* konstruointi on paitsi eräs lukemisprosessin tavoite, myös tarinan

keskeinen teema. Teoksen rakenne on lukijalle fragmentaarinen ja ajallisen epäjatkuvuuden leimaama. Lukiessa joutuu ensin kohtaamaan tapahtumat *sjuzetin* tarjoamassa järjestyksessä. Vasta sitten voi pyrkiä tämän *sjuzetin* avulla sen itsensä taakse, kohti ehjää *fabulaa*. Sama kuitenkin toistuu kertomuksen sisällä. Stencilin konstruoiman V.-fabulaation lähdemateriaali koostuu fragmentaarista tekstikatkelmista ja kuulopuheista, joiden lukemis- tai kuulemisjärjestys on mikä on (emmekä me lukijat pääse siitä koskaan selville). Olisi virhe samaistaa V.:n *fabula* Stencilin V.-fabulaan, mutta ei niiden rinnakkaisuus ja korostunut samankaltaisuus sattumaakaan ole.

Jatkan alaluvuissa *fabulan* ja *sjuzetin* parissa, joskin tarkoitus on suhteuttaa näitä kahta käsitettä Brooksia avaamaan lukemisen aikaan. Aihetta on kuitenkin tässä yhteydessä syytä käsitellä rajatusti, enkä siksi yritä esittää kattavaa selvitystä siitä, miksi lukemisen aikaa pitäisi. Teoriat ja kirjallisuus saavat kuljettaa keskustelua. Brooksia kautta päästään uusiin, kiinnostaviin teoreettisiin sfääreihin. V.:llä on tosin keinonsa laittaa kapuloita dynaamisempienkin selitysmallien rattaisiin.

4.1 Aika repäistä rikki ja aika ommella yhteen – juonen epäjatkuvuus muuttuvan tulkinnan ja halun eheyttävänä

Työn kolmannessa pääluvussa puitiin kahta V.:n menneisyyteen sijoittuvista luvuista. Kummassakin kohdattiin yllättävässä ympäristössä eräs teoksen (tai Stencilin) V.-kandidaateista. Yhteistä luvuille oli myös se, että kerronnallisesti ajatellen ne sijoittuivat primäärikertomukseen upotetun sisäiskertomuksen asemaan, ja että kummankin kohdalla kerrontatilanne näyttäytyi korostuneen kyseenalaisena. Viides luku (*In which Stencil nearly goes West with an alligator*) on monessa mielessä erilainen, sillä sen alku sijoittuu kerronnan nykyaikaan, vaikkakin *in medias res*. Koska luku ei ala siitä, mihin edellinen päättyy, on sitä helppo lukea ikään kuin uutena kertomuksen fragmenttina. Itse asiassa viidennen luvun alku kuitenkin linkittyy ensimmäisen luvun loppuun, jossa

New Yorkiin saapuneelle Benny Profanelle tarjottiin töitä. Luku alkaa kuvauksena yöllisestä alligaattorijahdistista viemärissä, mutta pian palataan analeptisesti taaksepäin saman päivän iltaan, jolloin selviää, että kyse on Profanen työkomennuksesta, ja että ensimmäisen luvun lopusta on kulunut kaksi viikkoa (V., 99–100).

Kuten jo toisessa pääluvussa todettiin, ei tällaisessa ellipsin ja analepsiksen keinoin purettavassa ajallisessa liikkeessä ole mitään erikoista. Luvun edetessä ajallisuus saa kuitenkin erikoisempia piirteitä. Kuten kolmannessa pääluvussa nähtiin, vaihtuvalla tai epämääräisellä fokalisaatiolla on vaikutuksensa ajallisuuden hahmottamiseen, ja V.:n viidennessä luvussa tapahtuukin jotain hyvin hämärää alhaalla viemäreissä.

Profane saapuu Fairingin seurakuntana tunnettuun tunneliston osaan, jolloin kerronnassa siirrytään pastori Fairingin tarinaan. Se esitetään muistoina, joita Profanella on tarinan kuulemisesta. Tätä kerrontaa katkovat sitaatit isä Fairingin päiväkirjasta, jonka sanotaan löytyneen kuukausia pastorin kuoleman jälkeen. (V., 105–107.) Vaikka kerronta yhdistää kahta näinkin erilaista kerronnan muotoa, ei tällainenkaan ole lainkaan ennenkuulumatonta modernissa romaanitaitteessa. Kun Fairingin päiväkirjojen sivuilta putkahtaa esiin romaanin uusin V.-tarjokas, alkaa tunnelma tihetä. Profanen muistojen ja päiväkirjan sivujen ristivalotuksessa selviää, että Fairing vietti viimeiset aikansa viemärissä odottaen Harmageddonia ja kastaen kristinuskoon tulevaisuuden hallitsijarotua, rottia. Fairingilla oli oletettavasti suhde rottaan, jonka oli kastanut Veronicaksi, ja joka mainitaan päiväkirjoissa usein merkitsevästi vain nimellä ”V.” (V., 108–109.)

On outoa, että uusi V. ilmaantuu kerrontaan Profanen muistojen kautta, sillä onhan romaanin epämääräiseksi kertojakandidaatiksi ilmoittautunut Stencil henkilöahmoista se, jonka uskoisi tällaisia pohtivan. Tässä kohtaa aktivoituu jo aiemmin käsitelty tulkinta, jonka mukaan ei ole mahdotonta, että koko teoksen kerronta on kolmannessa persoonassa itseensä viittaavan Stencilin

tuottamaa. Tämä vain on ensimmäinen kerta, kun Stencilin impersonaatioiden voidaan tulkita muokkaavan kertomuksen ns. nykyaikaa. Periaatteessa nykyajan ja menneisyyden kertomisessa ei kuitenkaan ole suurta eroa, sillä usein voidaan ajatella kaiken kerronnan olevan retrospektiivistä – siis tietyn ajallisen etäisyyden merkitsemää jo tapahtuneen toistoa (Kafalenos 1999, 36, 39–40; Miller 1998, 47)¹⁹.

Onkin helppoa refleksinomaisesti kysyä ”Missä Stencil?”, aina kun V.:n kerronnassa esiintyy tietty kapiteeli. Voisi jopa väittää, että kun V. ilmaantuu kerrontaan, tulee näkökulman kysymyksistä osa kertomuksen juonta. Näiden kysymysten käsittely on välttämätöntä, jos kerronnan tapahtumat halutaan järjestää juoneksi tai – kuten Brooksien hengessä voimme tästedes olettaa – *kun* ne halutaan järjestää juoneksi. Halu juonellistaa tai tulkintakehyksen aktivoituminen ei kuitenkaan ole nyt käsiteltävässä esimerkissä ainoa selitys Stencilin epämääräiselle tunkeutumiselle tarinaan, joka näytti aluksi kuuluvan Profanelle.

Emma Kafalenos kirjoittaa kertomusten informaatorakenteen perustuvan peräkkäisyydelle. Lukijat saavat siten tietoa yksistä tapahtumista ennen toisia, ja lukuprosessin aikana osa informaatiosta puuttuu. Tästä syystä lukemisen aikainen syiden ja seurausten tulkinta tapahtuu aina kontekstissa, jossa moni tapahtuma – edeltävä tai myöhempi – ei ole vielä tiedossa (Kafalenos 1999, 35; 2006, 126). Kafalenoksen mukaan voimme lisäksi olettaa tiedon riippuvan kokijan ajallis-paikallisesta asemasta (näkökulmasta) (1999, 35). Hän uskoo näiden kahden tietoa rajaavan ja järjestävän mekanismin (järjestys ja näkökulma) toimivan niin kertomuksen sisä- kuin ulkopuolellakin (mt.; vrt. Kafalenos 2006, 3)²⁰.

Lukiessamme tulkitsemme tapahtumia, jotka ovat jo tapahtuneet, ja etsimme toisiaan jo

19 Tähän yleistyksen voi tehdä merkittävän poikkeuksen esimerkiksi Cohnin käsittelemä ensimmäisen persoonan *fiktiivinen preesens*, jossa korostuu pyrkimys häivyttää usein annettuna pidetty kertovan minän ajallinen ero kokevaan minään. Keino on Cohnin mukaan korostuneen fiktiivinen ja ei-mimeettinen. (Cohn 2006, 126–129.)

20 Samantapaiseen muotoiluun päättyy Jonas Grethlein, joskin eri reittiä – Husserlin, Heideggerin ja Ricoeurin kautta (Grethlein 2010, 315–316). Tähän kiintoisaan seikkaan palataan luvussa 4.3.

seuranneiden tapahtumien välisiä yhteyksiä (Kafalenos 1999, 39). Sama peräkkäisyys koskee henkilöhahmojen tietoa, vaikka kulloinkin puuttuva informaatio voi hyvinkin olla jotain muuta kuin mikä lukijalta puuttuu (Kafalenos 1999, 35). Juuri tällaisissa tapauksissahan huomaamme, että henkilöhahmo *ei tiedä* jotain. Myös näkökulmamme tapahtumiin on rinnasteinen kertomuksen sisäisille näkökulmille. Kerronnan ajallinen järjestys rajaa omaa tietoaamme kertomuksen maailmasta ja näkökulmaamme siihen. Tämä antaa genetteläisille anakronioille erityisen merkityksen Kafalenoksen mallissa.

Myös *fabula* ja *sjuzet* saavat dynaamisemman muodon, kun ajatellaan tulkitsemisen ja konstruoinnin tapahtuvan lukemisen ajassa. Kulloinkin puuttuva tieto, oli se sitten lukijan tai henkilöhahmon, liittyy paitsi ajallis-paikallisen näkökulman rajoittuneisuuteen myös *fabulan* ja *sjuzetin* käsitteisiin. Puuttuva informaatio on Kafalenoksen mukaan aukko *sjuzetissa*, eli lukijan tai lukevan henkilöhahmon tekstimateriaalissa. Jos aukkoa ei paikata myöhemmin *sjuzetissa*, se jää myös lopullisesti *fabulan* aukoksi. (Kafalenos 1999, 36–37.) Tämänkin havainto soveltuu paitsi lukijan, myös lukevan henkilöhahmon konstruoimaan *fabulaan*.

Kaikki ei kuitenkaan käy yksiin lukijan ja henkilöhahmon maailmoissa. Lukija kohtaa teoksen *sjuzetin* sana sanalta, siis lineaarisena suhteessa omaan aikaansa, ja konstruoi sen hetkisen tietonsa pohjalta *fabulaa*. Toisaalta on ajateltava, että fiktion maailmassa henkilöhahmot kohtaavat omasta ajallis-paikallisesta näkökulmastaan lineaarisena oman aikansa etenemisen, jota voidaan edelleen esittää lukijalle *sjuzetina*, vaikka sitten epäkronologisesti ja henkilöhahmon näkökulmasta poiketen²¹. Lukijan ja kertomuksen maailman epistemologisten positioiden analogisuus ja toisaalta radikaali eroavaisuus korostuu *V.:*n kaltaista romaania tarkasteltaessa. Samalla epistemologiset rajoitteet niin kertomuksen maailmassa kuin lukemisessakin saavat olennaisen osan romaanin juonen

21 Erona se, että kohtaamamme *sjuzet* on tekstiä, ja henkilöhahmojen "kokema" aika fiktiivisen maailman ontologiselle tasolle kuuluva asia, joka on ehkä olemassa vain siksi, että tuotamme tekstiä lukiessamme fiktiivisen maailman. On vielä asia erikseen, koemmeko oman aikamme lineaarisesti. Tähän pyrin palaamaan luvussa 4.3.

dynamiikassa.

Jäimme viemäreihin. Alligaattorijahdin määräävään näkökulmaan alkoi kohdistua epäily, kun puhe kääntyi V.:hen. Missä Stencil on? Tarina päättyy pian tämän jälkeen laukaukseen, kun Profane yhyttää kalpean alligaattorin merkitsevästi Fairingin seurakunnan katakombien suuren kupolin alla.

Seuraavassa alaluvussa *The Whole Sick Crew'n* jäsenet jaarittelevat aiheellisen kysymyksen ympärillä, ja myös vastaavat siihen:

”Roony, have you seen my roommate. The young one.”
He had not.
”Or Stencil.”
”Stencil has not been here all week”, Winsome said. “He is tracking down leads, he says. All quite mysterious and Dashiell Hammetlike.”
[...]
”Where is Stencil,” said Winsome.
“He sent a note yesterday, by a vagrant in an old Army campaign hat, circa 1898. Something about he would be in the sewers, tracing down a lead, indefinitely.” (V., 114–115.)

Stencil on tämän perusteella ollut viemäreissä Profanen alligaattorijahdin aikaan (kuinka ollakaan).

Hetkeä myöhemmin Stencil soittaa ystävilleen ja ilmoittaa, että häntä on ammuttu viemäriässä. Miten tämä vaikuttaa jo muodostuneeseen juoneen?

Oma tulkintani on, että jo kun puhe kääntyy ensimmäisen kerran luvussa V.:hen, muistamme Stencilin. Tällöin se, että viemäriässä puhuisivat todella Profanen muistot, asettuu kyseenalaiseksi. Teoksen itsensä tarjoama *impersonaation* tulkintamalli alkaa vaikuttaa houkuttelevalta. Kun Stencil vielä materialisoituu kerronnassa ja paljastaa tullessaan ammutuksi viemäriässä, kerronnan epistemologiset esteet lieventyvät: saamme edes jonkinlaisen tekosyyn olettaa, että Stencilillä on jotain materiaalia, jonka pohjalta voi impersonoida Profanen viemäriäseikkailun. Ei niin, että V.:n kaltaisissa romaaneissa epistemologisia esteitä kovin orjallisesti kunnioitettaisiin. Tässä niiden myötäilyllä on kuitenkin tulkintaa tiettyyn suuntaan ohjaava vaikutus.

Tulkintaa olisi tässä yhteydessä ehkä turha esittää, ellei se havainnollistaisi erinomaisesti eräitä Brooksian juoneen liittämiä mekanismeja ja Kafalenoksen ajatuksia ajallis-paikallisen tulkintakontekstin vaikutuksesta tulkintaan. Kafalenosta ja Brooksia vapaasti mukaillen voisi ajatella että V.-ilmiöön liittyvä kerronnallistava ja juonellistava halu liittyy kertomuksen sisällä juuri Stenciliin. Tämä halu on analoginen brookslaisen lukijan halulle pyrkiä kohti juonta. Kun V. putkahtaa papin päiväkirjojen sivuilta kerrontaan, tulkintakonteksti on kuitenkin yhä se, että kerronnan keskus on Profanen muistoissa. Juuri siksi V.:n ilmestyminen yllättää. Emme tunnista Profanessa samaa V.:n juonellistamiseen liittyvää halua, jonka ottaisimme itsestään selvänä Stencilin kohdalla. Tässä kohdassa ei oikeastaan paljastu uutta tietoa, ja on syytä kysyä, voiko V.-merkin ilmaantumista pitää tarinan tapahtumana. Väitin kuitenkin, että V.:ssä epistemologisesta problematiikasta tulee osa juonta. Brooksian mukaanhan juoni on *fabulan* tulkitsevaa järjestämistä *sjuzetin* ehdoilla, ja juuri sitä nähdäkseni teemme, kun arvioimme uudelleen jo kerrotun tapahtuman kerrontatilannetta. Myös Kafalenos on myöhemmissä teksteissään määritellyt alun perin formalistisen *funktion* käsitteen hyvin laveasti: se on työkalu, jolla voi jäljittää tulkinnan muutosta ajan edetessä ja tulkitsijan vaihtuessa, ja se merkitsee (ajallis-paikallisen) position kausaalisuudelle perustuvassa tapahtumasarjassa (Kafalenos 2006, 3).

Konkreettisempi tulkintakontekstin muutos tapahtuu, kun Stencil ilmaantuu viemäreistä kerronnan pinnalle hauleja kankussaan. Tällöin *The Whole Sick Crew'n* jäsenet eivät ole ainoita, jotka saavat uutta tietoa. Koska etsimme lukiessamme kerrottujen asioiden yhteyksiä, ei ole mielestäni tarpeen spekuloida sillä sinänsä mahdollisella tulkinnalla, että Stencilä ampua haulikolla viemäriin joku muu kuin Profane. Stencil on V.:hen kohdistuvan halun keskipisteenä se tekijä, jonka avulla Veronica-rotan tarina on mahdollista juonellistaa osaksi jotakin suurempaa kokonaisuutta, joka hakeutuu kohti loppuaan. Kerronnan logiikka saa väistyä halun logiikan edessä.

Arkilogiikasta on turha tässä yhteydessä puhuakaan.

Brooks ja Kafalenos auttavat hahmottelemaan, miten juoni rakentuu lukemisen ajassa juonellistavan halun ja muuttuvan tulkintakontekstin ristivedossa. V.:ssä tilannetta monimutkaistaa se, että henkilöhahmoilla on pyrkimyksiä, jotka näyttäytyvät analogisina lukijan pyrkimyksille. Toisaalta tämä saattaa auttaa lukijaa tiedostamaan oman juonen rakentumiseen liittyvän aktiivisen halunsa.

4.2 Kertomusten hermeneutikot ja *mise-en-abyme* – tulkintaa teoksen sisällä ja ulkopuolella

V.:ssä henkilöhahmoilla voi sanoa olevan lukijan ongelmia muistuttavia ongelmia, mutta miten lukijan ongelmat oikeastaan muodostuvat – tai miten henkilöhahmojen ongelmista muodostuu myös lukijan ongelmia? Eräs Pynchonin proosaan usein liitetty ajatus onkin, että se ohjaa lukijan tulkintoja.

Samuli Hägg löytää *Gravity's Rainbow'sta* (tästäedes *GR*) kolme tapaa, joilla teos tarjoaa osia itsestään oman lukemisensa ja tulkintansa metaforina. Kaikkia kolmea voi nähdäkseni soveltaa myös V.:hen. Ensiksikin, on henkilöhahmoja, joissa tulee fiktiiviseksi lihaksi jokin tulkinnan strategia. Näistä hahmoista tulee lukijan kuvia, sijaisia tai analogioita fiktion maailmassa (Hägg 2005, 75; ks. myös Käkelä-Puumala 1994, 55–56; Hite 1983, 13–14). V.:ssä tällainen "hermeneutikko" (Hite 1983, 13) on tietenkin Stencil, jossa ruumiillistuu vuorollaan yksi jos toinenkin tulkinnan ja ymmärtämisen, ja toisaalta myös representaation strategia.

Toinen tapa, jolla V. esittää omassa kerronnassaan metaforan teoksen tulkinnalle liittyy Stencilin diegeettisen maailman ja siinä esiintyvien tekstien tulkitsijana. Tämän metaforisen tulkinnan voi nähdä toimivan myös rinnakkaisuuksissa primäärikertomuksen ja sisäiskertomusten

välillä. Toinen Häggin tulkinnan metafora on nimittäin se, että henkilöahmot kohtaavat tulkinnallisia ongelmia, jotka voi käsittää metaforina romaanin lukemisen ongelmille (Hägg 2005, 75).

Stenciliä on siis helppo tarjota tämänkin kohdan täyttäjäksi, mutta myös tämän arkkihermeneutikon impersonaatioissa tai stencilisoiduissa sisäiskertomuksissa esiintyy usein hahmo, joka lukee ja tulkitsee jotain fragmentoitunutta informaatiota. Tällainen hahmo on Mondaugen luvussa 9, jossa tämä haravoi eetteriä selvittäen radioaalloilla esiintyvien mystisten sähköhäiriöiden alkuperää. Mondaugen on myös ulkopuolinen tarkkailija dekadentti-imperialisti Fopplin isännöimässä "partyssa", jossa kerää hajanaista informaatiota vakoilemalla, salakuuntelemalla ja tirkistelemällä. Toinen hermeneutikko on useassa menneisyyteen sijoittuvassa luvussa kohdattava Hugh Godolphin, joka tutkii kerran löytämänsä ja sitten kadottamaansa mystistä Vheissun kaupunkia. Hugh Godolphin ja tämän poika Evan rinnastuvat myös isänä ja poikana Stencil vanhempaan ja nuorempaan. Godolphin siis kytkeytyy Stenciliin muussakin kuin kadotetun paratiisinsa nimen aloittavassa kirjaimessa. Myös Stencil vanhemmalla on oma hermeneuttinen projektinsa, jonka kohde on pysyvää merkitystä tutun oloisesti pakeneva "The Situation". Viimeisenä voisi vielä mainita 11. luvun kirjoittajan/kertojan Fausto Maijstralin, joka hänkin on eräänlainen informaation tulkitsija. Hän uudelleentulkitsee tai uudelleenkirjoittaa omaa historiaansa yksikön kolmannessa persoonassa. Nämä tapaukset muodostavat levottomuutta herättävän tiiviin perheyhtäläisyyksien kimpun. Lukija ei voi missään vaiheessa välttyä havainnolta, jonka Stencil saa verbalisoitua vasta romaanin lähestyessä loppuaan: "Events seem to be ordered into an ominous logic" (V., 423).

Edellä lueteltujen henkilöahmojen suhde Stenciliin rinnastuu lukijan ja Stencilin suhteeseen. Lukijan *sjuzetin* järjestyksen tulkintaongelmat rinnastuvat ehkä helpostikin Stencilin V.-missioon,

mutta sisäiskertomusten hermeneutikkojen tulkintaongelmien voidaan ajatella korostavan ja vahvistavan tätä asetelmaa ja auttavan lukijaa päätyämään tiettyyn tulkintaan.

Henkilöhahmojen tulkinnallisiin ongelmiin teoksen maailmassa on *V.*:ssä kenties helpointa tarttua juuri primäärikertomuksen ja sisäiskertomusten rajapinnalla. Sisäiskertomusten henkilöhahmot kohtaavat tulkinnallisia ongelmia, jotka muistuttavat Stencilin ongelmia, jotka muistuttavat lukijan ongelmia. Olisi toki väärä väittää, ettei tämän samankaltaisuuden huomaaminen vaadi lukijan osallistumista tämän pahaenteisen logiikan konstruointiin. Jos brookslainen lukija on vaarassa kadottaa juonen langanpäät, kelpaavat kaikki vihjeet, tulivat ne miltä kerronnan tasolta hyvänsä.

Tähän liittyy Häggin kolmas tulkintakategoria – varsinainen *mise-en-abyme*. Brian McHale määrittelee *mise-en-abymen* kertomuksen osaksi, jonka tulee täyttää kaksi kriteeriä: se on voitava lukea jonkinlaisena miniatyyriversiona koko teoksesta; ja se on voitava paikantaa kerronnassa yhtä tai useampaa tasoa "alemmas" tai "sisemmäs" kuin ensisijainen diegeettinen maailma (McHale 2006, 176–177). Molly Hite löytää *V.*:stä jotain, mikä muistuttaa erehdyttävästi McHalen määritelmää.

Henkilöhahmot etsivät kokemuksensa kätettyjä rakenteita, jotka paljastavat asioiden yhteydet, kokonaisuudet, merkitykset; ja nämä rakenteet kahdentuvat, vastustavat tai muodostavat jonkin muun suhteen koko kertomuksen rakenteeseen. (Hite 1983, 4.)

Asioiden yhteydet ja kokonaisuus, kahdentuvat rakenteet ja niiden suhteet koko kertomukseen: *mise-en-abymen* määritelmää tässä lähestytään, joskin hieman epämääräisin käsittein. *V.*:n kohdalla tämä kiintoisa kategoria vaatii muutenkin ottamaan huomioon muutaman asianhaaran.

Ensinnäkin, kuten kerrontaa analysoiva huomaa, kerronnan tasot ovat epäselviä, ratkaisemattomia (Hägg 2005, 76; Käckelä-Puumala 1994, 41, 43). Esimerkiksi edellä analysoiduista *V.*:n luvuista 3 ja 9 voisi etsiä *mise-en-abyme* -rakenteita, jos ne vain olisivat yksiselitteisesti

Stencilin tuottamia. Vasta siinä tapauksessahan ne sijoittuisivat selvästi kerronnan "alemmalle" tasolle. Tämä kuitenkin jääköön ongelmana sivummalle, sillä kiinnostavampi epäily kohdistuu siihen, voiko teoksen yhden luvun perustellusti nähdä kuvana koko V.:stä. Se onko tässä tai tuossa sisäiskertomuksessa ainesta "aidoksi"²² *mise-en-abymeiksi*, on aiheellinen kysymys, mutta eikö siihen vastaaminen vaadi ensin teoksen lukemista kokonaan? Voisiko aidon *mise-en-abymen* sijasta puhua väliaikaisesta tai sulkeistetusta *mise-en-abymesta*.

Mise-en-abymen tunnistaminen koko teoksen pienoismalliksi muistuttaa siis eräässä mielessä koko teoksen *fabulan* konstruointia. Jotta jokin voisi toimia koko teoksen kuvana, täytyisi koko teoksesta myös olla jo jokin kuva. Näin on kuitenkin vasta lopuksi, ja pitäytyisin siksi mieluummin Kafalenoksen näkemyksessä, että tulkinnat tapahtuvat lukemisen ajan rajaamassa kontekstissa. Ajatuksen tasolla väliaikainen *mise-en-abyme* tuntuisi sijoittuvan saman prosessuaalisen juonikäsitelmän piiriin, josta nousee ajatus lukemisen reaaliajassa tapahtuvasta *fabulan* konstruoinnista (ks. myös alaviite 19).

Hägg on ehkä saman ilmiön jäljillä huomauttaessaan, että kun *GR:n mise-en-abyme* -jaksoja luetaan tulkinnan metaforina, ne eivät suinkaan aina näyttäyty *saman* tulkinnan metaforana (2005, 76). Tämä muotoilu soveltuu erinomaisesti V.:n *mise-en-abyme* -rakenteiden kuvaamiseen. Myös yllä lainattu Hite kuvaa V.:n tilannetta aitoa *mise-en-abymea* laveampana. Voisiko ajatella, että lukija saattaa lukuprosessin määrättyssä vaiheessa olla taipuvainen tulkitsemaan tietyn upotusrakenteessa kiteytyvän kuvan lukuohjeena tai häggiläisittäin tulkinnan metaforana? Näin kävisi etenkin silloin, kun käsiteltävänä on V. tai jokin muu omaa kerrontaansa kyseenalaistava, tulkintaansa voimakkaasti tematisoiva tai muuten haastava teos.

Tämän ongelman käsittelyyn sopiva esimerkki löytyy jo aiemmin käsitellystä romaanin alusta. Romaani alkaa luvulla, joka on fokalisoitu Benny Profanen kautta. Siihen itseensä sisältyy

22 McHale huomauttaa, että käsitteen liian väljällä käytöllä voi olla haittansa (2006, 176–177).

lukuisia ajallisia hyppäyksiä menneisyyteen. Sen aikana myös upotaan diegeettisen maailman kerronnallisiin syvänteisiin, kun Benny esimerkiksi näkee New Yorkin metrossa unen, joka laskeutuu ja nousee kerronnan tasoissa ikään kuin V:n muodossa. Toisessa luvussa Profanen fiktiivisenä tietoisuuden keskuksena korvaa ensin Rachel Owlglass, sitten Stencil. Kerrontaan jää kuitenkin paljon jo tuttua, kuten koko teoksen läpikäyvä elollisen ja elottoman vastakkainasettelu sekä kertojan matemaattisen pedantti tapa kuvata maisemia ja tilanteiden asetelmia.

Kun lukija pääsee V:n kolmanteen lukuun, myös Stencilin pronominieksentrinen luonne paljastuu. Tilanne alkaa vaikuttaa todella sekavalta. Apua tarjoutuu otsikon muodossa, jossa luvataan "kahdeksan impersonaatiota". Väitän, että tässä kohtaa lukijalle avautuu mahdollisuus tulkita Stencil taitavaksi kertojaksi, joka toimii tässä roolissa myös edeltävissä luvuissa. Lisäksi juuri otsikkoa seuraava kolmas luku näyttää tukevan tätä tulkintaa: näkökulmat vaihtuvat kuten edeltävissä luvuissa, henkilöhahmojen muistoihin ja mieliin on edelleen vapaa pääsy – ja mikä tärkeintä, palapelin puuttuvan keskuksen reunamilla odottaa V. – Victoria Wren. V.:tähän tässä kaivattiinkin, niin Stencilin kuin lukijankin taholla.

Teoksen kolmanteen lukuun mennessä luettu osa V.:stä saa kolmannen luvun lukemisen *mise-en-abymena* tuntumaan houkuttelevalta vaihtoehdolta. Jatkossa vaadittaisiin, että teoksen neljännessä luvussa tapaisimme taas uuden keskushenkilön, mikä myös tapahtuu, ja että V. hahmottuisi kirjan kuluessa vähän kerrallaan eri näkökulmista nähtynä mysteerinä.

Tämä *mise-en-abyme* jää kuitenkin puolitiehen. Siitä ei koskaan tule todellista, McHalen määrittämää mallitapausta. Tärkeää on kuitenkin se, että lukijalle tarjoutuu hetkellisesti mahdollisuus tällaisen *abymen* aavisteluun, eikä viimeistä kertaa.

Toisena, pidemmälle vietyä esimerkkinä voi toimia vuoden 1899 Firenzeen sijoittuva luku 7 (*She hangs on the western wall*). Teoksen tässä vaiheessa V.-problematiikka on jo syventynyt

kadonneen naisen etsimisestä joksikin aivan muuksi, eikä vähiten 5. luvun tapahtumien ansiosta. Kuolleen viemäripastorin päiväkirjoissa seikkailleen rotta Veronican jälkeen on vaikea kuvitella V.:n arvoituksen liittyvän vaikkapa Stencilin äitiin tai näyttäytyvän jonkinlaisena allegoriana – itse asiassa kummastakin tulkinnasta tehdään näkyvästi pilaa teoksessa (V., 43, 263).

Seitsemännessä luvussa primäärikertomuksen Stencil ja V.:n etsintä rinnastuvat sisäiskertomuksen Hugh Godolphiniin ja tämän Vheissu-fiksaatioon. Firenzessä on käynnissä jotain outoa (Stencil vanhemman sanoin "The Situation"). Pian sana Vheissu on kuin itsestään kiirinyt kaikkien Firenzessä parveilevien vakoojien ja asiamiesten tietoon. Lopulta lähes jokaisella luvussa esiintyvällä henkilöahmolla on jokin Vheissuun liittyvä salaliittoteoria. Tämän voi lukea teoksen seitsemänten lukuun mennessä monimutkaistuneen V.-tulkinnan parodisena käsittelynä. Saadaanko V.:lle lopultakaan yhtä selitystä? Lisäksi luvun eräs hermeneutikkohahmo, Stencil vanhempi, heittäytyy relativistiksi:

Stencil gritted his teeth. Oh, The Situation. The bloody Situation. In his more philosophical moments he would wonder about this abstract entity The Situation, its idea, the details of its mechanisms. He remembered times when whole embassiesful of personnel had simply run amok and gibbering in the streets when confronted with a Situation which refused to make sense no matter who looked at it, or from what angle. [...]

He had decided long ago that no Situation had any objective reality: it only existed in the minds of those who happened to be in on it at any specific moment. (V., 173–174.)

Sidney Stencilin teoria objektiivisen todellisuuden olemattomuudesta on lukijan näkökulmasta eräs houkuttelevimmista tulkinnallisista metaforista koko teoksessa. Ei oikeastaan ole väliä, kuuluuko katkelma varsinaisen *mise-en-abymen* piiriin vai Häggin toiseen kategoriaan, jossa henkilöahmot kohtaavat lukijan ongelmiin rinnastuvia tulkintavaikeuksia. Tässä lukijalle kuitenkin tarjoutuu eräs V.:n tai V.:n tulkinta pienoiskoossa. Saman tulkinnan voi nähdä tarjoutuvan samanaikaisesti nuoremmalle, sisäiskertomusta mahdollisesti impersonoivalle tai ”kertovalle” Stencilille ja impersonaation henkilöahmona toimivalle Stencilin isälle.

Tämä *abyme* edustaa kuitenkin vain yhtä tulkintaa, niin lukijalle kuin eri tasojen henkilöhahmoillekin. Jos tätä lukua ei olisi kirjassa, lukijallekin saattaisi jäädä tulkintavaihtoehdon sijasta vain himmeä jälki mielen reunamilla hetkellisesti häivähtäneestä ideasta. Toisaalta, kuten Kafalenoksen ajatus kuuluu, jos luku sijoittuisi myöhäisempään kohtaan *sjuzetissa* ja lukemisen ajassa, sen tulkintakonteksti olisi toinen, mikä vaikuttaisi myös sen tulkintaan.

Tulkintakontekstin merkityksen puolesta puhuu sekin, että myös edellä käsitellyn kolmannen luvun voi nähdä tulkintastrategiana, joka tarjoutuu lukijan lisäksi henkilöahmolle – impersonaatiota tuottavalle Stencilille. Vielä tuon luvun kohdalla lukijalle ei välttämättä ole ilmeistä, että luvun kerronta voidaan tulkita Stencilin tulkinnalliseksi tai kerronnalliseksi strategiaksi. Tämä tulkinta vahvistuu jälkeensä, kun havaitaan, että näitä strategioita on kenties useita (esim. romaanin 7. ja 9. luvun jälkeen), ja että niistä jokainen tarjoutuu lukijan tulkinnan metaforaksi vuorollaan.

Mise-en-abyme siis on ajallinen lukemisen ajassa, mutta kertomuksen sisällä tilanne on toinen. Kuten Liisa Saariluoma toteaa Pynchonin *The Crying of Lot 49* -romaanin analysoidessaan, lukija tulkitsee paitsi samoja merkkejä kuin henkilöahmo, myös merkkejä, jotka ovat olemassa lukijalle mutta eivät henkilöahmolle (Saariluoma 1992, 250). Samaa voi sanoa V.:n kohdalla (ks. Käkälä-Puumala 1994, 52). Kokonaisuuteen upotettu kokonaisuuden pienoismalli on tällainen merkki tai merkkien mikrokosmos. Lukijan *mise-en-abymeksi* tulkitsema kerronnan jakso voi tosin olla merkityksellinen myös jollekulle henkilöahmoista, mutta näiden kahden tulkitsijan kohdalla ei puhuta samasta ilmiöstä. Tulkinnallisena ja tiedollisena rakenteena *abyme* liittyy lukemiseen ja siihen, miten lukija saa otteen tekstistä (McHale 2006, 178).

Tästä syystä *abyme* saa omanlaisensa luonteen suhteessa ajallisuuteen. Lukija kohtaa upotuksen tietyssä vaiheessa lukemisen aikaa, ja se minkä tulkinnallisen painoarvon upotus saa, riippuu ehkä enemmän ajallis-paikallisesta kontekstista kuin siitä, miten upotus voidaan hahmottaa

fabulan ja *sjuzetin* keinoin. Muutoinkin *mise-en-abyme*a – etenkin tässä hahmotellussa "väliaikaisessa" muodossaan – voinee pitää jopa täysin *fabulan* ulottumattomiin asettuvana kerronnan elementtinä. Se on rakenne, joka on olemassa lukijan tekstissä, muttei henkilöhahmon maailmassa. Lisäksi se on tulkinta, joka aktivoituu tietyistä lukijan ajallis-paikallisesta positioista käsin, eikä se siksi hahmotu osaksi pohjimmiltaan ei-tekstuaalista *fabulaa*. Sen hahmottaminen osaksi *sjuzetia* riippuu nähdäkseni siitä, pidämmekö Chatmanin ja Cullerin tavoin *sjuzetia fabulan* loogisena vastakappaleena vai liberaalimmin koko kerronnan synonyymina. Mikäli looginen vaihtoehto voittaa, voidaan *mise-en-abyme*a ehkä pitää esimerkkinä tietynlaisesta kerronnallisesta ylijäämästä – siitä, mikä jää jäljelle, kun pitkin sivuja rönsyillyt *sjuzet* on keritty takaisin mahdollisimman siistiksi *fabulaksi*. Lukijalle havaittavissa tällainen väliaikainen *mise-en-abyme* joka tapauksessa on. Eikä siinä kaikki, sillä ainakin V.:ssä se toimii eräänlaisena jo kerrotun toistona, joka vahvistaa tämän jo kerrotun tiettyä tulkintavaihtoehtoa.

4.3 Lukijan joustava nykyaika

Sjužetin ja *fabulan* käsitteiden ei ole varmastikaan tarkoitus selittää jokaista kerronnassa havaittavaa liikahdusta. En tahdo koota Tomaševskin tai Chatmanin kaltaisista kertomuksen systematisoijista taantumuksellista olkinukkehallitusta, jonka tehtävänä on kaatua kun dynaamisemmat, uskottavammin kirjallisuuden kokemista kaavoittavat tutkijat puhaltavat. En myöskään väitä, että on välttämätöntä erottaa "lukemisen aika" *sjuzetista*, joka kuitenkin tavallaan yhtyy lukemisen aikaan sen tekstuaalisena metonymiana (vrt. Genette 1980, 34). Se on kuitenkin hyödyllistä sikäli kuin se pakottaa formalistisen dikotomian perustelemaan itsensä ja laajenemaan yli alkujaan jyrkkien rajojensa.

Tämä ajatus mielessäni käsittelen seuraavassa vielä lyhyesti *toistoa*. Pidän sitä *mise-en-abyme*a yleisempänä kerronnan elementtinä, joka ei välttämättä hahmotu ajallisena suhteessa *fabulaan* ja *sjuzetiin*, mutta jonka tulkintaan lukemisen ajallisuus ei käytännöllisesti katsoen voi olla vaikuttamatta. Toisto tarjoaa myös tavan sivuta uudelleen edellä mainittua kerronnan ylijäämää.

Kuten edellisen alaluvun lopussa väitin, myös väliaikainen *mise-en-abyme* toimii eräänlaisena jo kerrotun toistona. V.:ssä juuri tällaisen toiston voi nähdä purkavan *fabulan* ja *sjuzetin* riippuvuutta toisistaan – samoin kuin juonellistavan halumme riippuvuutta juonen konventioista. On kuitenkin myös muunlaista toistoa, ja eräässä mielessä toistoa voidaan pitää kaiken kerronnan ontologisena osatekijänä. Näin väittää esimerkiksi J. Hillis Miller kirjoittaessaan kertomisen olevan ”jo tapahtuneiden tapahtumien jäljen seuraamista, tai tapahtumien, joiden kerrotaan fiktiivisesti jo tapahtuneen” (Miller 1998, 47). Tätä ”jäljen seuraamista” voi hyvällä syyllä pitää kerronnan, *sjuzetin* ilmaisuna. Tämän ajatuksen äärelle pääsee helposti vaikkapa tutkielman alkupuolella siteeratun rakastumiskatkelman avulla:

Soon enough what he was afraid would happen happened – he finagled himself into love for Rachel and was only surprised it had taken so long. He lay in the bunkhouse nights smoking in the dark and apostrophizing the glowing end of his cigarette butt. (V., 18.)

Genetteläisen mikrotason analyysin päätteeksi luvussa 2.1.1 todettiin, että kokemuksen representaationa katkelma on mitä tyypillisin. Profanen punkasta katsottuna kyse on kokemuksen kertomuksellistamisesta, jonka alkuehtona voi pitää mahdollisuutta katsoa taaksepäin. Tässä tapauksessa lukija seuraa tekstissä tuon kertomuksellistamisen jälkeä, kunnes kohtaa Profanen. Tämän asemasta (ajallis-paikallisesta asemasta tekstin jatkumolla tai kognitiivisen samaistumisen kautta hahmottuvasta psykologisesta asemasta) voi katsoa taaksepäin tekstissä ja konstruoida kerronnan kokemuksen esityksenä. Miller laajentaakin jälki- tai jäljittämismetaforansa koko kerronnallisen kommunikaatorakenteen ylle:

Kertominen on gnosis, jo tietävän suorittama uudelleenkerronta. Se on myös diagnoosi: tunnistaminen ja tulkinta merkkien valikoivan lukemisen keinoin. Kertoja on tietäjä, mutta puhuu tai kirjoittaa usein arvoituksin, kiertoilmaisuin, jotka lukijan on kierrettävä auki jopa silloin, kun ne näyttävät selkeimmin viittaavan siihen, mistä kertovat ja minkä nimeävät. Tämä auki kiertäminen on toinen kertominen, tarina, jonka jokainen lukija kertoo itselleen lukiessaan[...]. (Mt.)

Miller tunnistaa lukijan kuvan kertojan hahmossa, joka yhtäältä ”jo tietää”, toisaalta alati tulkitsee ja lukee valikoiden. Lukijakin ”jo tietää”, mitä juuri luki, mutta joutuu kertomaan tarinan itselleen uudelleen ja uudelleen muuttuvan tulkintakontekstinsa valossa.

Tällaisen toiston voidaan jo nähdä liittyvän laajempiin ajan filosofian kysymyksiin. Tätä problematiikkaa voi lähestyä mutkan kautta, kirkkoisä Augustinuksen aporisen aikakäsityksen avulla. Hermeneutikko Paul Ricoeurin erittelemä ja ”psykologiseksi” kutsuma augustinolainen aikakäsitys selittää menneisyyden ja tulevaisuuden nykyhetken subjektiivisen kokemuksen kautta: menneet on muistoa ja tulevaa odotetaan. Lisäksi Augustinus näkee odotuksen analogisena muistolle, sillä molemmat pohjaavat jo olemassa olevaan kuvaan – edellinen menneiden tapahtumien mieleen painamaan kuvaan, jälkimmäinen tulevaisuuden kangastukseen, joka edeltää odotuksena tapahtumaa, jota ei vielä ole. Tämä kuva on ”merkki” tai ”syy” tuleville asioille, jotka näin ennakoidaan, nähdään edeltä, ennustetaan tai julistetaan etukäteen. (Ricoeur 1984, 10–11.)

Proustilaisessa romaanissa ainakin muistot ja toiveet tai odotukset on helppoa, jos ei aina ongelmatonta, liittää päähenkilö-kertojan mieleen. V.:n kohdalla on puolestaan niin kuin usein on V.:n kohdalla: teemojen ajallinen hajonta ja toisto eivät kiteydy psykologisen subjektin kuvaksi vaan pikemminkin herättävät epäilyn tuota subjektiviteettia kohtaan. Kirjallinen toisto voi nimittäin myös hajottaa kertomuksen ajallisen rakenteen logiikan – katsottiin sitä sitten genetteläisin tai augustinolaisin lasein. Jos ajatella toiston koostuvan tapahtumasta ja sen kertomisesta, voimme käyttää *fabulan* ja *sjužetin* käsitteitä kuvaamaan tätä suhdetta. Jos toisto muodostuu kertomisesta ja kertomisen toistumisesta tai uudelleenkertomisesta, voi *sjužetissa* jälkimmäinen – eli varsinainen

toisto – myös kuuluu *fabulassa* aikaan ennen edellistä – siis toistettavaa tapahtumaa. Genettekin osaisi selittää tämän²³, ja samasta ilmiöstä voi tulkita myös Cullerin puhuneen (1981; ks. luku 4.1).

Tällaisissa tapauksissa lukijan ajassa taakse jäänyt ja jo luettu saa uuden merkityksen myöhemmässä lukemisen ajassa, kuitenkin niin, että merkityksen antaa tapahtuma kerrotun menneisyydestä, jonka kertoja kertoo (muistaa, saa tietoonsa) vasta myöhemmin. Juuri tällaisia tapauksia proustilaisessa kerronnassa Genette erittelee ansiokkaasti, joten ilmiö on hyvin tunnettu kirjallisuudentutkimuksessa. Tällöin näkökulman liittyminen ajalliseen liikehdintään saa aikaan kirjallisen illuusion psykologisen subjektin läsnäolosta. Brookslaisittain toistolla voidaan katsoa olevan myös henkilöhaamon psykologiasta osin irrallinen tarkoitus. Se voidaan nähdä keinona ohjata lukijaa jäsentämään ja tulkitsemaan lukemaansa uudelleen: toisto luo halun merkityksellistää ja juonellistaa toisto. Toisto haastaa lukijan muistamaan ja palaamaan aiemmin luettuun. V.:n kerronnan epämääräisyys antaa kuitenkin toistolle oman, okkulttisen sävynsä.

V.:ssä tapahtumat järjestyvät pahaenteisen logiikan mukaan, mutta miksi? Toisto on paitsi osa kerronnan ontologiaa myös osa sen muodostamaa tekstuaalista pintaa. Yksinkertaisimmillaan ja tunnistettavimmillaan, mutta myös suggestiivisimmillaan se on konkreettista sanojen ja motiivien – tai tulkinnanvaraisemmin kielen kuvien ja figuurien toistoa. V.:ssä erityisellä voimalla käyvät päälle tapaukset, joissa toistuva sana, kuva, temaattinen elementti tai motiivi toistuu odottamattomassa kontekstissa ja ajallisesti hämärässä tilanteessa, jossa *fabulan* tasolla toisto edeltääkin toistettavaa. Tällöin toiston voi tulkita psykologisesti siten, että *fabulan* tasolla ensimmäinen tapaus motivoi toiston myöhemmin *fabulassa*, vaikka *sjuzetissa* järjestys onkin käänteinen. V.:n kohdalla psykologinen motivointi onnistuu usein vain postuloimalla salaliitto tai kokeva subjekti: ”Missä Stencil?” Epäselvissä tilanteissa näin muodostuva subjekti jää kuitenkin usein itsekin epäselväksi.

Lukijalla on kuitenkin omakin aikansa, jossa toisto luo edestakaista assosiativista liikettä.

23 Ks. täydentävä analepsis ja *paralipsis* (Genette 1980, 51–52).

Augustinuksen termein tekstin toisto loisi muiston lukijan ajan tasolla, vaikka *fabulan* tasolla se vasta loisi odotuksen, johon ensimmäinen, *fabulan* ajassa jälkimmäinen toistettava olisi jo tavallaan vastannut. Siten tällä tasolla juuri toistettu, ensimmäinen tapaus olisi toisto, joka luo muistoon vaadittavan kuvan. Tämä tuntuu ajatuksena järjettömältä, ja on vaikeaa löytää tapaa, jolla *fabulan* ja *sjužetin* suhteen voisi liittää siihen vaikutukseen, joka toistolla on lukemisen ajallisuuteen.

Tähän pulmaan vastaa tavallaan Peter Brooks, joka löytää käsitteensä jälleen Freudin psykoanalyttisistä teorioista. Brooksin eklektinen teoriakehys laajenee formalismista Kierkegaardin kautta freudilaisen kielen keinoin ilmaistuun näkemykseen lukemisesta²⁴. Tanskalaisfilosofin pseudonyymillä Constantin Constantinuksen nimiin kirjattu teos *Repetition* pohtii, olisivatko toisto ja muisto sama liike vastakkaisiin suuntiin: ”for what is recollected has been, is repeated backwards, whereas repetition properly is repeated forwards” (sit. Brooks 1992, 124). Freud puolestaan pitää toistoa eräänlaisena muistamisena, ja tähän näkemykseen myös Brooks päätyy: ”Toisto tekstissä on paluu, kutsu palata tai takaisin kääntyminen” (mt., 125; ks. myös 100). Toisto on Brooksille samanaikaisesti paluu johonkin eli *return to* (tekstissä paluu aiemmin luettuun) ja jonkin paluu eli *return of* (aiemmin luetun lukeminen uudelleen nyt luettavassa).

Tämän paluun, jolla ei ole selvää suuntaa, voi katsoa tapahtuvan liikkuvasta ajallis-paikallisesta asemasta käsin, mutta nyt aseman liikettä ei tarvitse nähdä vain lineaarisena vaan esimerkiksi juuri toistossa hahmottuvan rinnakkaisen, *fabulasta* ja *sjužetista* riippumattoman liikkeen vaikutuspiiriin kuuluvaksi. Tässä kohtaa voidaan Kafalenoksen rinnalle nostaa näytille myös Jonas Grethleinin viittaus Reinhart Koselleckin Heidegger-luentaan (Grethlein 2010, 316).

24 Brooks huomauttaa, ettei Freudin psykologisen mallin ja kirjallisen kertomuksen vastaavuus ole ”todistettavissa”, mutta teorian soveltaminen on perusteltua niin kauan kuin se tuottaa toimivaa analyysiä (Brooks 1992, 123). Brooksian sanavalinnat ovat paljastavia: psyykkistä toimintaa kuvaava malli voi käsitellä tekstin dynamiikkaa ”by possible extension” (mt., 90).

Aiempien kokemustemme ohjaamana luomme odotuksia tulevaisuudelle: uudet kokemukset joko täyttävät tai pettävät ne. Uudet kokemukset eivät vain luo taustaa uusille odotuksille, vaan myös jäljестäpäin muovaavat muistoamme aiemmista odotuksista ja kokemuksista. (Grethlein 2010, 316.)

Niin kuin Kafalenoksen juonen funktiot muuttuvat lukemisen ajassa, myös hermeneutiikkaan kallistuvan Grethleinin mukaan kokemuksen (vrt. muisto) ja odotuksen muuttuva horisontti määrittelee uudelleen jo mennyttä kokemusta ja luo uusia odotuksia muuttuvan menneisyyden muovaamana.

Täytynee vielä todeta, että vaikka ”lukemisen ajaksi” tässä luvussa nimitetty aika voidaan näin liittää sekä tekstin dynamiikkaan että fenomenologiseen, koettuun aikaan, en tahdo väittää murtaneeni kirjallisuuden ja todellisuuden välistä muuria. Peter Brooksian tavoin koen ajan filosofian liittyvän kertomuksen ajalliseen järjestykseen ”by possible extension”. Freudilaisen viettimallin tavoin mielen ja kirjallisuuden toiminnan rinnastusta voi pitää toimivana kunnes toisin osoitetaan. Koetusta ajasta ja kertomuksen ajasta voi löytää vakuuttavia yhteneväisyyksiä, mutta niiden perusteella ei vielä voi väittää selvittäneensä miten kirjallisuus toimii.

5. Lopuksi: syytöksiä ja seuraamuksia

[...] aika heitellä kiviä ja aika ne kerätä [...] (Saarn. 3:5).

What then is time? If no one asks me, I know: if I wish to explain it to one that asketh, I know not [...]. (Augustinus 1999, 253.)

POZZO: (*suddenly furious*) Have you not done tormenting me with your accursed time! (Beckett 1965, 89.)

Kirjallisuudentutkimuksen kentällä voi törmätä argumentteihin, joiden mukaan aika kertomusta jäsentävänä periaatteena kuuluu tiettyyn aikakauteen modernin romaanin historiassa, ja että postmodernin kulttuurin piirissä se on korvaantunut tilallisilla muodoilla tai kategorioilla. Tämä näkemys leimaa erityisesti kirjallisuuden käsittelyä muun postmodernin (postindividualistisen, posthistoriallisen) kulttuurin kontekstissa. (Ks. esim. Heise 1997, 1; Saariluoma 1992, 50–53; Salmela 2006, 32 – 33, 38–40; sekä tietenkin...²⁵.) Toisaalla taas on oletettu, että aika on väistämätön osa kertomusta, ja formalistiset teoriat vain ovat jähmettäneet kirjallisuuden sisäisen ajallisuuden spatiaaliseksi tai strukturaaliseksi elementtien järjestelyksi (ks. Currie 1998, 76–77;

25 ... Italo Calvino: ”On ehkä ristiriitaista kirjoittaa nykyään pitkiä kirjoja: kun ajan ulottuvuus on mennyt pirstaleiksi, me emme voi elää tai ajatella kuin ajan sirpaleita joista jokainen etäänny lentoradallaan ja katoaa heti. Me voimme löytää ajan jatkumon vain sen aikakauden romaaneista jolloin aika ei enää tuntunut pysähtyneeltä mutta ei vielä räjähtäneeltä, aikakaudelta joka kesti suunnilleen sata vuotta, ja siinä kaikki.” (2000, 10–11.)

Spanos 1987, 7). Tätä tuomiota on julistettu erityisesti jälkistrukturalistisen ja dekonstruktiiivisen kirjallisuudentutkimuksen puhujanpöntöistä.

Jälkimmäisessä hankkeessa tukeudutaan usein kriittisiin perusteisiin, jotka esitti pääpiirteissään jo Jacques Derrida vuonna 1963 ilmestyneessä esseessään ”Force et signification” (Derrida 1978, 3–30). Esseen nimi viittaa Derridalle tyypillisen leikillisen *différencen* hengessä ranskalaisen strukturalistin Jean Roussetin *Forme et signification* -teokseen, ja sen keskeinen strukturalismin kritiikki on, että strukturalismille struktuurista itsestään tulee tutkimuksen kohde, joka asettuu kirjallisuuden asemaan (Derrida 1978, 15). Toisaalta (tai tällöin) struktuuri aletaan käsittää kirjaimellisesti, vaikka aiemmin sen tilallisen hahmottuva topologia oli metafora teoksen muodostavan konstruktion sisäiselle ykseydelle (mt., 15–16). Dynaamisen *forcen* voi yksinkertaistaen hahmottaa staattisen *formen* dekonstruoivana käsitteenä, joka palauttaa metaforalle ominaisen liikkeen struktuurin jähmeyteen.

Vähintäänkin analogian tasolla tahtoisin rinnastaa tämän liikkeen siihen dynaamiseen uudelleentulkintaan, jonka ”lukemisen ajan” kohti maailmallisuutta ja kokemuksellisuutta horjahtava käsite tuo *fabulan* ja *sjuzetin* usein loogisen pysähtyneenä nähtävään suhteeseen. Innovaatio ei ole omani, vaan se nähdään jo toiminnassa Brooksien ja Kafalenoksen kaltaisten teoreetikkojen analyyseissa, joissa muoto näyttäytyykin muodostamisena ja muodostumisena.

Lukemisen aika voisi helposti redusoitua jälleen yhdeksi ”ulottuvuudeksi”, joka auttaisi vain piirtämään uudenlaisia käyriä uudenlaiseen koordinaatistoon (vrt. Derrida 1978, 16). Mielestäni lukemisen ajan voi kuitenkin käsittää laajemmin fenomenologisena, ei-lineaarisenä, kokemuksellisenä aikana. Tätä toivon lyhyesti käsitelleeni *mise-en-abymen* ja toiston kautta avautuvan problematiikan avulla.

Inhimillinen aika voi siis yhä olla keskeinen horisontti kertomukselle, silloinkin kun emme

tunnista aikaa entisekseen. Paul Ricoeurin mukaan on liioittelua väittää, että kertomusten aika olisi menettänyt merkityksensä vain siksi, että kertomuksissamme se on ”kumoutunut, irronnut liitoksistaan, kääntänyt kulkuaan, painunut kokoon ja kahdentunut” (Ricoeur 1985, 25). Hän lisää, että vaikka lukija tunnista kirjallisen teoksen paradigmoja murtavan luonteen, ei tämä lopultakaan voi hahmottaa uutta paradigmaa muuten kuin jollain tavalla ajallisena (mt.). Ricoeur varoittaa olettamasta ajallisen fragmentoitumisen ja epäjatkuvuuden vievän kirjallisuudelta mielekkyyden ajallisena taiteena. Samalla nimittäin saatamme vihjata, että ainoa käsitettävissä oleva aika on kronologinen ja jatkuva. Tällöin myös epäilimme kirjallisuuden kykyä luoda itselleen mielekkäät keinot ajan jäsentämiseen sekä lukijan valmiutta odottaa kirjallisuudelta muutakin kuin suoraviivaista etenemistä. (Mt.) Mark Currie täydentää ajatuksen sanomalla, että kun ajattelemme, että jokin kertomus ei käsittele aikaa, hyväksymme kertomusten konventionalisoiman ajallisuuden jo lähtökohtaisesti osaksi kokemaamme maailmaa (Currie 2007, 4).

On vaikea sanoa, minkälaisena puheenvuorona työtäni voi pitää Pynchon-tutkimuksen laajalla ja hajanaisella kentällä. Kirjailijan sijasta työssäni onkin painottunut teos. Tarkoitukseni on ollut antaa pynchonilaisen romaanin havainnollistaa ongelmia, joihin formalistisen kirjallisuustieteen kysymykset ajautuvat tietynlaisen kirjallisuuden kohdalla. Paikantaisin tämän ”tietynlaisuuden” modernismin ja postmodernismin rajakohtaan: epistemologisena *questina* sekä ajallisuuden ja näkökulman ongelmista teemojaan etsivänä tutkielmana V. keikkuu kärjistäen modernismin huippukauden murtuvalla harjalla²⁶. Ratkaisemattomuutta näennäisesti ratkova romaanin epilogikin on pelkkää ilvehdintää: lukijan hännäämistä, klosuurin parodiaa. Siinä implisiittinen lukija kutsutaan vielä kerran todistamaan kerronnan ratkaisemattomuutta – ja sen kautta kyseenalaistamaan temaattisen yhteenvedon ja juonen jo hukattujen lankojen solmimisen mielekkyys.

26 Tässä kuljen McHalen jalanjäljissä (vrt. McHale 1987, 21–22).

Pynchon-tutkimuksena tämä työ lankeaa tietysti mielessä V.- tutkimusten perisyntiin. Se keskittyy menneisyyteen kaivautuviin sisäiskertomuksiin ja jättää kerronnan kaoottisen ja burleskin nykyajan lähes huomiotta. V.:ssä myös ajan käsittelyssä on vähemmän ilmeiset aspektinsa, joita voisi hyvinkin tutkia sen kerronnallista nykyaikaa lukien. Tätä ulottuvuutta saatoinkin sivuta työn loppupuolella. Tokihan romaanin kerronnallisesti haastavat ja epämääräiset ajalliset upotukset ovat hirvittävän kiinnostavia. Ei muutenkaan pidä ihmetellä, jos lukijaa manipuloiva romaani ohjaa monet myös tutkimaan samoja piirteitään. Pynchonilaisen proosanhan on tässäkin tutkielmassa väitetty ennakoivan luku-, tulkinta- ja tutkimisstrategiansa. Kuten Tzvetan Todorov aikoinaan kirjoitti, tietysti mielessä kirjallinen teos muodostaa itse parhaan kuvauksen itsestään. V.:ssä on kuitenkin kysymys jostain pahaenteisemmästä ja kiehtovammasta: teos tuntuu myös muodostavan itse parhaan kritiikin kaikkia muita kuvausyrityksiä kohtaan.

KIRJALLISUUSLUETTELO

Kohdeteos

[V.] = PYNCHON, THOMAS 1964: *V. A Novel*. [1963] Bantam Books. New York.

Tutkimus ja muut lähteet

ARISTOTELES 2009: Runousoppi. *Poetica* (n. 340–320 eKr.), luvut 1–17 ja 22–24. Teoksessa *Estetiikan klassikot. Platonista Tolstoihin* (Ilona Reiners, Anita Seppä ja Jyri Vuorinen, toim.). Gaudeamus. Helsinki, 40–59.

AUGUSTINUS 1999: *The Confessions of Saint Augustine* (Edward B. Pusey, käänt.). Modern Library. New York.

BANFIELD, ANN 1982: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Routledge & Kegan Paul. Lontoo.

BECKETT, SAMUEL 1965: *Waiting for Godot. A Tragicomedy in Two Acts*. Faber and Faber. Lontoo.

-----2006, *Watt* (Caj Westerberg, suom.). Basam Books. Helsinki.

BROOKS, PETER 1992: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative* [1982]. Harvard UP. Cambridge.

CALVINO, ITALO 2000: *Jos talviyönä matkamies* (Jorma Kapari, suom.). Tammi. Helsinki.

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

-----1988: On Deconstructing Narratology. *Style* 22:1, 9–17.

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli* [1999] (Paula Korhonen et al., suom.). Gaudeamus. Helsinki.

COOPER, PETER L. 1983: *Signs and Symptoms. Thomas Pynchon and the Contemporary World*. University of California Press. Berkeley.

CULLER, JONATHAN 1981: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell UP. Ithaca.

CURRIE, MARK 1998: *Postmodern Narrative Theory*. St. Martin's Press. New York.

-----2007: *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh UP. Edinburgh.

DERRIDA, JACQUES 1978: *Writing and Difference*. Routledge & Kegan Paul. Lontoo.

FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Routledge. Lontoo.

-----1996: *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge. Lontoo.

GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method* [1972] (Jane E. Lewin, käänt.). Cornell UP. Ithaca.

-----1988: *Narrative Discourse Revisited* [1983] (Jane E. Lewin, käänt.). Cornell UP. Ithaca.

GRETHLEIN, JONAS 2010: The Narrative Reconfiguration of Time beyond Ricoeur. *Poetics Today* 31:2, 313–329.

HALLILA, MIKA 2008: Kertomus, aika ja ihminen. Paul Ricoeurin *Temps et récit* ja jälkiklassinen narratologia. *Avain* 2008/3, 22–37.

HEISE, URSULA K. 1997: *Chronoschisms. Time, Narrative, and Postmodernism*. Cambridge UP. Cambridge.

HERMAN, DAVID 1998: Limits of Order. Toward a Theory of Polychronic Narration. *Narrative* 6:1, 72–95.

HITE, MOLLY 1983: *Ideas of Order in the Novels of Thomas Pynchon*. Ohio State UP. Columbus.

HÄGG, SAMULI 2005: *Narratologies of Gravity's Rainbow*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 37. Joensuun yliopisto. Joensuu.

IKONEN, TEEMU 1995: Referenssin liikkeestä. Peter Brooks narratologian "tuolla puolen", teoksessa *Karnevaali ja autiomaa. Kirjallisuustieteellisiä tutkielmia* (Anna Makkonen ja Teemu Ikonen, toim.). Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitoksen julkaisuja n:o 1. Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos. Helsinki, 22–43.

KAFALLENOS, EMMA 1997: Functions after Propp. Words to Talk about How We Read Narrative. *Poetics Today* 18:4, 469–494.

-----1999: Not (Yet) Knowing. Epistemological Effects of Deferred and Suppressed Information in Narrative. Teoksessa *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis* (David Herman, toim.), 33–65. Ohio State UP. Columbus.

-----2006: *Narrative Causalities*. Ohio State UP. Columbus.

KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 1994: *Merkki, leikki ja nainen. Tulkinnallisesta ratkaisemattomuudesta Thomas Pynchonin V.:ssä*. Pro-gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto. Helsinki.

LAMB, CHARLES 1892: To Manning. January 2, 1810. Teoksessa *The Best Letters of Charles Lamb* (Edward Gilpin Johnson, toim.). A. C. McClurg and Company. Chicago, 187–191.

LESSING, GOTTHOLD EPHRAIM 1853: *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry* [1766] (E. C. Beasley, käänt.). Longman, Brown, Green, and Longmans. Lontoo.

McHALE, BRIAN 1983: Unspeakable Sentences, Unnatural Acts. *Linguistics and Poetics Revisited. Poetics Today* 4:1, 17–45.

-----1987: *Postmodernist Fiction*. Routledge. Lontoo.

-----2006: Cognition *En Abyme*. Models, Manuals, Maps. *Partial Answers* 6:2, 175–189.

MENDILOW, A. A. 1952: *Time and the Novel*. Peter Nevill. New York.

PESONEN, PEKKA & SUNI, TIMO (toim.; Timo Suni, suom.) 2001: *Venäläinen formalismi. Antologia*. SKS. Helsinki.

PHELAN, JAMES 2007: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions and the Rhetorical Theory of Narrative*. Ohio State UP. Columbus.

RAAMATTU (1992) Kirjapaja. Helsinki.

RICOEUR, PAUL 1984: *Time and Narrative. Vol 1* [1983] (Kathleen McLaughlin ja David Pellauer, käänt.). The University of Chicago Press. Chicago.

-----1985: *Time and Narrative. Vol. 2* [1984] (Kathleen McLaughlin ja David Pellauer, käänt.). The University of Chicago Press. Chicago.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1989: *Narrative Fiction. Contemporary Poetics* [1983]. Routledge. London.

SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. SKS. Helsinki.

SALMELA, MARKKU 2006: *Paul Auster's Spatial Imagination*. Acta Universitatis Tamperensis. Tampere UP. Tampere.

SHAKESPEARE, WILLIAM 1994: *Hamlet* [1980]. Teoksessa *Four Tragedies*. Penguin Books. Lontoo, 1–300.

ŠKLOVSKI, VIKTOR 2001: Parodinen romaani: *Sternen Tristram Shandy* [1921]. Teoksessa *Venäläinen formalismi. Antologia* (Pekka Pesonen ja Timo Suni, toim.). SKS. Helsinki, 132–165.

SPANOS, WILLIAM V. 1987: *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Louisiana State UP. Baton Rouge.

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

TOMAŠEVSKI, BORIS 2001: Juonen rakenne (teoksesta *Poetiikka*) [1925 (1931)]. Teoksessa *Venäläinen formalismi. Antologia* (Pekka Pesonen ja Timo Suni, toim.). SKS. Helsinki, 166–200.