

TAMPEREEN YLIOPISTO

Maria Mäkelä

USKOTON MIELI JA TEKSTUAALISET PETOKSET

Fiktiivisen tajunnan kuvaus aviorikoksen kirjallisissa kehyksissä: *Madame Bovary*,
The Awakening ja *Sa Femme*

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu –tutkielma

Tampere 2005

SISÄLLYS

JOHDANTO

Tajunta teemana ja aviorikos kielenä.....	1
Klassisista luokituksista kognitiivisiin kehyksiin: fiktiivinen tajunta fokalisojjana, äänenä, projektiona – ja ongelmana.....	9
Aviorikoksen tekstuaaliset kerrostumat.....	28
I <i>MADAME BOVARY: Kielen uskottomuus</i>	
Bovary-metodi.....	38
FID kerronnallisen rakenteen murtumana.....	44
Syntiinlankeemuksen jälkeen: lukijan bovarylainen ahdistus.....	57
II <i>THE AWAKENING: Mielen metaforat</i>	
Chopinin ”Kreoli-Bovary” ja ei niin emansipatorinen herääminen..	68
Metaforinen havainto.....	74
Venus,uskoton vaimo ja kokemuksen autenttisuus.....	87
III <i>SA FEMME: Toinen nainen – toinen kertomus</i>	
Fiktio mahdolliset mielet ja mahdolliset maailmat.....	99
Kerronnalliset kynnykset mentaalsiin maailmoihin.....	107
Ihmismielen ja kertovan fiktion yhtäläisyyksistä ja eroista.....	117
LOPUKSI.....	124
LÄHTEET.....	126

Avioliitto on monessa mielessä samanlainen järjestelmä kuin kieli. Ferdinand de Saussuren lingvistiikassa merkitsijän ja merkityn liitto on sopimuksenvarainen eikä perustu mihinkään luonnolliseen yhteyteen. Avioliitto on merkki, joka saa merkityksensä eroissa – ei avioeroissa vaan suhteessa muihin pariutumisvaihtoehtoihin. Siten aviollisessa uskottomuudessa – sen mahdollisuudessa – syntyy se différence, joka lopulta määrittää merkityksiä. Merkitsijä ei koskaan löydä lopullista merkittyään, joten täyttymys ei piile itse lankeemuksessa. Merkityksen potentiaali on aviorikoksen mahdollisuudessa, uskottomassa mielessä.

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

MÄKELÄ, Maria: USKOTON MIELI JA TEKSTUAALISET PETOKSET

Fiktiivisen tajunnan kuvaus aviorikoksen kirjallisissa kehyksissä:

Madame Bovary, The Awakening ja Sa Femme

Pro gradu –tutkielma, 134 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2005

Tutkielma käsittelee tajunnankuvauksen problematiikkaa kertovassa fiktiossa. Kohdeteksteinä ovat kolme aviorikosteemaan kytkeytyvää romaania: Gustave Flaubertin *Madame Bovary*, Kate Chopinin *The Awakening* ja Emmanuèle Bernheimin *Sa Femme*. Kohdetekstien analyysi keskittyy tajunnankuvauksen kerronnallisiin tekniikoihin narratologisten käsitteiden avulla. Samalla tutkielmassa kuitenkin kyseenalaistetaan joitakin klassisen strukturalistisen narratologian sekä kognitiivisen narratologian lähtökohtia. Uutta näkökulmaa tajunnankuvauksen kerronnallisten keinojen tutkimukseen tuodaan kytkemällä tekniikat osaksi temaattisia konventioita. Aviorikos nähdään kohdeteksteissä korostetun kirjallisena ja kielellisenä skeemana, joka ehdollistaa henkilöhahmojen tajunnasta tuotettuja kuvauksia.

Strukturalistinen narratologia kytkee fiktiivisen mielen kuvauksen osaksi yleistä ”kertomuksen kielioppia” ja hahmottaa tajunnankuvauksen keinoja lingvististen kategorioiden pohjalta. Tämä lähtökohta ohjaa segmentoimaan kerrontaa jaksoihin, jotka ovat joko kertoja tai henkilöhahmon subjektiviteetin ilmauksia. Narratologian nykysuuntauksista voimakkain on kognitiivinen narratologia, joka kyseenalaistaa klassisia luokituksia ja keskittyy fiktiivisten mielten sijasta enemmänkin lukemiseen liittyviin kognitiivisiin toimintoihin. Huolimatta selvästi toisistaan eroavista tutkimuksellisista lähtökohdista sekä strukturalistinen että kognitiivinen narratologia näkevät kuitenkin fiktiivisen henkilöhahmon mielen samankaltaisena mekanismina kuin aktuaaliset ihmismielet. Tämä johtaa molempien tutkimustraditioiden piirissä kerronnan analyysiin, jonka taustalla vaikuttaa pyrkimys henkilöhahmon ”todellisten ajatusten” tai ”autenttisen kokemuksen” saavuttamiseen. Kuitenkin tajunnankuvauksen keinot ovat nimenomaan kirjallisia keinoja – jo siitäkin syystä, että kertova fiktio on ainoa keino päästä sisälle vieraisiin mieliin.

Tutkielmassa keskitytään tajunnankuvauksen kirjalliseen erityisluonteeseen ja tästä seuraavaan fiktiivisen mielen ”luonnottomuuteen” kytkemällä narratologinen analyysi kohdetekstien aviorikostematiikkaan. Kohdetekstien sankarittarien ”uskoton mieli” ei synny niinkään yksilöllisestä kokemuksesta vaan kielen ja kerronnan konventioista, jotka kytkevät yksittäisten henkilöhahmojen tajunnat osaksi kirjallista traditiota. Kukin kolmesta kohdetekstistä tekee omalla tavallaan näkyväksi tämän jännitteen kokemuksen ja siitä kertomisen välillä. Flaubertin *Madame Bovary* asettuu ratkaisevaan asemaan romaanina, joka on vaikuttanut erityisen paljon sekä tajunnankuvauksen tekniikoiden (vapaa epäsuora esitys) sekä uskottoman sankarittaren prototyypin kehittymiseen. Kahta muuta kohdetekstiä käsitellään Flaubertin perinteenjatkajina, jotka rakentuvat jossain mielessä ”luonnottomalle” ja ehdollistuneelle tajunnankuvaukselle. Fiktiivinen mieli nähdään tutkielmassa ennen kaikkea osana kerronnan keinojen ja kirjallisten teemojen kierrätystä.

Tutkielman avainsanoja: narratologia, vapaa epäsuora esitys, FID, tajunnankuvaus, fiktiivinen mieli, aviorikos, uskottomuus, Flaubert, Chopin, Bernheim, Madame Bovary, The Awakening, Sa Femme

JOHDANTO

Tajunta teemana ja aviorikos kielenä

Tämä tutkielma saattaa yhteen kaksi hyvin *kirjallista* teemaa: ihmismielen ja aviorikoksen. Fiktion ulkopuolisessa todellisuudessa näitä ilmiöitä yhdistää ainakin se, että molemmat ovat usein piilossa muiden ihmisten katseilta. Kertomakirjallisuudessa on toisin. 1800-luvun romaanitaiteessa kerronta siirtyi ulkoisten tarinamaailmojen kuvauksesta enemmän yksittäisten henkilöhahmojen sisäisten maailmojen esittämiseen, jolloin alettiin puhua psykologisesta romaanista tai tajunnankuvausromaanista. Myös aviorikos on kirjallisuudessa, jos ei yleisempää, niin näkyvämpää kuin tosimaailmassa. Käytännöllisesti katsoen koko kreikkalainen mytologia perustuu syrjähyppyihin, ja uskottomia vaimoja ja miehiä esiintyy niin kansallisissa eepoksissa kuin eri kulttuurien suullisissa tarinankertomisperinteissä. Viimeistään romaanimuodon yleistymisen myötä aviorikoskertomuksesta on tullut jonkinlainen länsimaisen kirjallisuuden arkkiteksti. Porvarillisena muotona syntynyt moderni romaani tuo yhteen sekä aviorikosta että subjektiivista ihmismieltä hallitsevan perusristiriidan sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välillä. Siten esimerkiksi Nathaniel Hawthornen romaanissa *The Scarlet Letter* päähenkilö Hester Prynne

aviorikos toimii sekä temaattisena että rakenteellisena vedenjakajana: temaattisella tasolla vastakkain asettuvat yksinäinen, langennut mutta ylväs nainen ja puritaanisen bostonilaisyhteisön moraaliset normit, ja vastaavasti kertomuksen rakenteessa tämä kahtiajako heijastuu siinä, miten autoritäärisen kertojaäänän summaama kollektiivinen näkökulma ja päähenkilön sisäisten tunteiden kuvaus vuorottelevat.

Tämä tutkielma keskittyy kuitenkin tarkastelemaan kertomuksia ja niiden luomia mieliä ikään kuin syntiinlankeemuksen jälkeen. Aviorikskertomusten tutkiminen moraalisien vastakkainasettelujen kannalta ei ole kovin ajankohtaista jo siitäkään syystä, että uskottomia vaimoja ei enää seisoteta kansan edessä punainen A-kirjain rinnassaan niin kuin Hawthornen sankaritarta; tässä tutkielmassa kuitenkin väitetään, että aviorikskertomuksen jännitteissä voidaan havaita myös muutoksia, jotka eivät heijastele tosimaailman sosiaalisia ja moraalisia olosuhteita vaan nimenomaan *uskottomuuden kirjallista traditiota*. Aviollinen uskottomuus on kulttuurisesti niin täyteen ladattu ja kerrostunut ilmiö, että uusien aviorikskertomusten kohtalona on ennemminkin asettua vastakkain edeltäjiensä kuin minkään moraalisien tuomion tai siveettömyysoikeudenkäynnin kanssa. Kun aviorikskertomus tulee tietoiseksi itsestään osana jotakin temaattista jatkumoa, siitä tulee myös kirjallisuutta kirjallisuudesta. Tässä tutkielmassa pyritään kolmen esimerkkitekstin analyysin ja tulkinnan avulla osoittamaan, miten aviorikskertomuksen itsereflektiivinen käänne tuottaa uudenlaisia identiteettikriisejä niin romaanisankaritarille kuin heidän elämäntarinoillensakin: miten asettaa yksilöllinen kokemus ja yksilöllinen tarina osaksi traditiota, jossa ”langenneen naisen” rooli ja kohtalo on jo moneen kertaan käsikirjoitettu? Tutkielman päähuomio kiinnittyy *tajunnan kuvauksen tekniikoihin* ja siten niihin *kerronnallisiin ratkaisuihin*, joilla kohdetekstit reagoivat aviorikoksen kirjalliseen kehykseen. Siten temaattiset kysymykset kuten päähenkilöiden identiteetin muodostuminen ovat tarkastelun kohteena silloin, kun ne voidaan kytkeä kertomuksen rakenteen analyysiin. Kolme kohdetekstiä, Gustave Flaubertin *Madame Bovary*, Kate Chopinin *The Awakening* ja Emmanuèle Bernheimin *Sa Femme* on valittu sillä perusteella, että ne kommentoivat sekä temaattisella että kerronnallisella tasolla subjektiivisen mielen kuvauksen ja aviorikoksen kirjallisen teeman yhteyksiä. Samalla kun romaanien päähenkilöt ovat korostetun tietoisia asemastaan ”langenneina naisina”, myös itse kertomukset heijastelevat rakenteellisissa ratkaisuisaan itsetietoisesti sijoittumistaan uskottomuustarinoiden jatkumoon. Kaikkien kolmen

teoksen sankarittaret ovat *déjà lu* –kokemuksen uhreja; heidän tarinansa on jo kerrottu ja luettu ennen kuin he itse ehtivät elää sen. Tähän valmiin skeeman toteuttamiseen ei heitä aja ainoastaan ympäristö, vaan uskottomuustarinaa kirjoitetaan ennen kaikkea näiden henkilöhahmojen omassa mielessä. Näiden fiktiivisten sankarittarien kokemusta rajaavat siten sosiaalisten normien ja kulttuuristen konventioiden lisäksi mentaaliset kehykset, jonkinlaiset oman kokemuksen ymmärtämisen reunaehdot. Kirjallisina henkilöhahmoina heidän persoonansa ja tajuntansa uloimmat kehykset määrittää kuitenkin *kieli*, jonka tuotetta kertomus on. Niinpä Flaubertin Emma, Chopinin Edna ja Bernheimin Claire kantavat kirjallisen aviorikoksen kielellistä ja kertomuksellista taakkaa, jonka paino tuntuu sekä sankarittarien kokemusmaailmassa, kerronnan tasolla että lukijan tulkinnoissa.

Teoreettisen pohjan tälle tutkielmalle tarjoaa narratologia, jolle pyritään jatkossa olemaan tarpeen mukaan sekä uskollisia että uskottomia. Koska tutkielman aiheena on fiktiivisen mielen rakentuminen, myös narratologiasta tulee väistämättä tutkimuksen kohde; kysymys tajunnan esittämisestä kertovassa fiktiossa koskettaa monia keskeisiä kertomusteoreettisia keskusteluja (kiistoja), jotka jatkuvat edelleen tänä päivänä ja jotka liittyvät narratologian paradigmanmuutoksiin. Merkittävin näistä paradigmanmuutoksista on viime vuosikymmenellä tapahtunut siirtymä strukturalistisesta kertomusteoriasta kohti kognitiotieteellisiä sovelluksia. Tätä siirtymää ja sen vaikutusta tajunnankuvauksen tekniikoiden määrittelyyn ja analyysiin tarkastellaan lähemmin seuraavassa alaluvussa. Vaikka tajunnankuvaukseen liittyvät kysymykset ovat keskeisiä narratologiassa, laajoja tutkimuksia, jotka keskittyisivät erityisesti kertovan fiktion tapoihin kuvata henkilöhahmojen tajunnanliikkeitä, on kuitenkin vähän. Kaksi laajamittaista tutkimusta, jotka ilmoittavat aiheekseen nimenomaan fiktiivisten mielten kuvauksen, Dorrit Cohnin *Transparent Minds* (1978) ja Alan Palmerin *Fictional Minds* (2004), edustavat molemmat sekä ilmestymisajankohdaltaan että teoreettiselta otteeltaan jonkinlaisia narratologisia aallonhuippuja. Cohnin teos luokittelee ja määrittelee henkilöhahmon ajattelun esittämisen moodeja tarkastelemalla tekstilähtöisesti kerronnan lingvistisiä ja rakenteellisia konventioita ja on siten merkittävä kontribuutio strukturalistisen narratologian pyrkimykseen luoda yleispätevä ”kertomuksen kielioppi”. Vaikka jälkistrukturalistinen kritiikki on syönyt uskottavuutta klassisen narratologian tieteelliseltä apparaatilta sekä yrityksiltä kertomusmuodon kokonaisvaltaiseksi

selittämiseksi, Cohnin tutkimus tajunnankuvauksen moodeista tuntuu edelleen selitysvoimaiselta. Tämä johtuu osittain siitä, että huolimatta pyrkimyksistään tarkkoihin määrittelyihin Cohn kiinnittää erityisen paljon huomiota kerronnan tekniikoiden hämäriin raja-alueisiin, joilla kirjallisuuden konventiot enemmänkin haastavat lukijaa tulkintaan kuin tarjoavat valmiita lukuohjeita. Neljännesvuosisata myöhemmin ilmestyneessä teoksessaan Palmer kritisoi Cohnia kuitenkin liiallisesta keskittymisestä kerronnan lingvistiseen kategoriointiin; onkin totta, että klassisen narratologian kultakaudella keskustelut tajunnankuvauksen kerronnallisista keinoista typistyivät usein väittelyihin siitä, millä perusteella jonkin kertomuksen jokin tekstuaalinen segmentti voidaan jakaa epäsuoraan, suoraan ja vapaaseen epäsuoraan esitykseen fiktiivisen henkilöhahmon puheesta tai tajunnan liikkeistä. Palmerin mukaan tutkimuksen kiinnittyminen näihin ”puhekategorioiden” johtaa fiktiivisten mielten tutkimuksen keskittymään liiaksi henkilöhahmon mielenliikkeiden verbaaliseen puoleen ja rajoittaa fiktiivisen tajunnan kuvauksen siten vain erilaisiin keinoihin lainata henkilön ”mentaalista kieltä” (Palmer 2004, 12-13 ja 53). Palmerin oma tutkimus tukee narratologian ”kognitiivista käännettä” ja soveltaa fiktiivisten mielten tutkimukseen aktuaalisen ihmismielen tutkimukseen kehitettyjä malleja. Kognitiotiede on eräänlainen supertiede, joka perustuu alun perin tekoälytutkimusta varten kehitettyihin sovelluksiin ja jonka sateenvarjon alle mahtuu lukuisia eri tieteenaloja. Narratologian anti tälle tiedesulautumalle on kertomusmuodon analyysiin kehitetyissä välineissä, joita sovelletaan narratologian postklassisella kaudella kirjallisten tekstien lisäksi myös aktuaalisen ihmismielen toiminnan tutkimiseen (ks. esim. Herman 1999 ja 2003).

Cohnin ja Palmerin lähestymistavat – ja laajemmin myös niiden edustamat narratologiset paradigmat – rakentuvat toisistaan poikkeaville käsityksille fiktion ja todellisuuden suhteesta. Klassinen, strukturalistinen narratologia venäläisen formalismin perinnön jatkajana on monessa mielessä kirjallisuuden *kirjallisuudellisuuden* tutkimusta; myös kertovan fiktion tavat tuottaa subjektiivisia mieliä näyttäytyvät siten nimenomaan kirjallisina *keinoina*, joita lukija ymmärtää suhteessa aiemman kirjallisuuden tuottamiin konventioihin. Cohnille tajunnankuvaus on ratkaiseva tunnusmerkki, joka erottaa fiktion tosimaailman kokemisesta ja ei-fiktiivisistä tekstityypeistä (Cohn 1978, 5-7 ja 1999, 117-123; ks. Myös Hamburger 1993 [1957]). Kertovan fiktion omalaatuinen paradoksi piilee siinä, miten kaikkein

suurin todenkaltaisuus (*vraisemblance*) saavutetaan kerrontatekniikoilla, jotka ovat täysin luonnonvastaisia suhteessa aktuaaliseen kokemukseen: siten kuvatessaan fiktiivisten mielten toimintaa kirjailija, samalla kuin saavuttaa suurimman illuusion autenttisesta kokemuksesta, on Cohnin sanoin ”truly a fabricator” (Cohn 1978, 6). Kognitiivinen narratologia sitä vastoin pyrkii tuomaan fiktiivisten mielten käsittelyn lähemmäksi muita tieteenaloja, joiden piirissä on tutkittu ihmismielen rakentumista. Palmer haluaa omassa tutkimuksessaan tuoda narratologiaan tajunnan kuvauksen teoretisointia, joka ei ole fiktiospesifiä; hänen mukaansa strukturalistinen narratologia on jättänyt huomiotta sen seikan, että fiktiivisten mielten lukemisessa käytetään myös niitä toimintaan ja sosiaaliseen vuorovaikutukseen perustuvia merkkejä, joita ihmiset käyttävät tosielämässä tulkitessaan toinen toisiaan (Palmer 2004, 10-12). Siirtymä strukturalistisesta kognitiiviseen narratologiaan on siten asettanut fiktiivisen mielen uuteen valoon: kirjallisesta anomaliasta on tullut aktuaalisen ihmiskognition heijastuma. Uri Margolin kiteyttää kognitiivis-narratologisen käsityksen fiktiivisten mielten merkityksestä:

[...] we are operating within the confines of a make-believe world, pretending that narrators and storyworld participants exist independently of the text which actually creates them via semiotic means, and that they are sufficiently human-like so that concepts developed in cognitive science to model the activities of actual human minds are applicable to them, even if only through analogical transfer. (Margolin 2003, 273)

Yksinkertaistaen voisi todeta, että siinä missä klassinen narratologia pyrki systematisoimaan niitä semioottisia keinoja, joilla jonkinlainen kognitiivinen *vraisemblance* on mahdollista fiktion sisäisessä systeemissä, kognitiivinen narratologia on kiinnostunut fiktiivisten representaatioiden kuvausvoimasta nimenomaan oman systeemin ulkopuolella.

Huolimatta selvistä eroavaisuuksistaan klassinen ja kognitiivinen narratologia jakavat kuitenkin uskon fiktion *referentiaalisuuteen* – oletukseen siitä, että kirjallisen representaation kohteena on jokin tietty fiktiivinen todellisuus ja tietty fiktiivinen mieli, joka on luonnollinen osa fiktion maailmaa. Tästä johtuen narratologia onkin omaksunut pysyviksi peruskäsitteikseen *mimesiksen* (’näyttäminen’) ja *diegesiksen* (’kertominen’), jotka Platon määrittelee teoksessaan *Valtio*. Tajunnankuvauksesta puhuttaessa *mimesis* viittaa henkilöahmon välittämättömään ”mentaaliseen materiaaliin” ja *diegesis* kertojaäänänen tuottamaan välitteisyyteen, jota tajunnankuvaus väistämättä kantaa mukanaan. Strukturalistiset luokitukset tajunnankuvauksen

keinoista perustuvat muutamaan kysymykseen, joita tekstille kuin tekstille voidaan esittää: kuka näkee? kuka puhuu? kuka havainnoi? (vrt. Genette 1980, 186 ja 1988, 64). Klassisen, venäläisiltä formalisteilta periytyvän kahtiajaon mukaisesti lukija pystyy näiden kysymysten tuella johtamaan kerronnasta (*sjuzhet*) sen kohteen, tarinan (*fabula*). Kognitiivinen narratologia ei etäänny kovinkaan kauas näistä kertomusteoreettisista peruskysymyksistä, vaan näkee kertovan tekstin tulkinnan perustuvan luonnollisille kielen ja kokemuksen parametreille: joku havaitsee, joku kertoo, joku kokee (vrt. Fludernik 1996, 43-50). Voidaan kuitenkin kysyä, kuinka todennäköistä on, että fiktiivinen kertomus tarjoaa luotettavat vastaukset näihin ”luonnollisiin” kysymyksiin, kun fiktiiviset tajunnan esittämisen keinot ovat pohjimmiltaan ”luonnottomia”. Missä määrin mimeettisestä illuusiosta on pidettävä kiinni, että tulkinta olisi mahdollista? Entä missä määrin siitä olisi hyvä luopua?

Tässä tutkielmassa halutaan kyseenalaistaa jossain määrin sekä strukturalistinen että kognitiivinen käsitys fiktiivisen mielen rakentumisesta. Käytännössä tutkielma etenee siten, että jokaisen kolmen kohdetekstin käsittelyssä sovelletaan joitakin klassisen narratologian luokituksia sekä kognitiivisen narratologian piirissä esitettyjä ajatuksia. Tutkimuksen kohteena olevia kolme romaania käsitellään teksteinä, jotka sisällöllisesti ja rakenteellisesti *tematisoivat fiktiivisen mielen rakentumista*; erityisesti huomiota kiinnitetään kerronnallisiin keinoihin, jotka *vaikeuttavat* kertomusten lukemista ”luotettavina” ja ”luonnollisina” (mimeettisinä) kuvauksina päähenkilön sisäisestä ja ulkoisesta todellisuudesta. Siten pohditaan myös kerronnan tapoja käsitellä rajaa fiktion mentaalisen maailman ja tarinamaailman välillä. Kognitiivisen narratologian lähtökodista käsin fiktiivisten mielten konstruoinnissa tärkein analoginen suhde johtaa todellisten ihmismielien toimintaan (vrt. Margolinin *analogical transfer*); jos lähtökohtana kuitenkin pidetään itse kertovan fiktion erityislaatua ja sen käyttämiä taiteellisia keinoja, kiinnostavampia analogisuuksia voidaankin löytää juuri *fiktiivisen kertomuksen mekanismien ja fiktiivisen mielen toiminnan välillä*. Tämän tutkielman kohdetekstit kommentoivat kukin omalla tavallaan mentaalisen maailman ja fiktiivisen maailman rakentumisen ehtoja ja niiden yhtäläisyyksiä, usein siten, että romaanin sankarittaren mentaalinen maailma joutuu ulkopuolisen kertojaäänän ja edelleen kertomuksen kerronnallisen kokonaisuuden ehdollistamaksi. Henkilöt pyrkivät kerrotussa fiktiivisessä maailmassa elämään omaa subjektiivista ”uskottomuustarinaansa” ja tavoittamaan autenttisen kokemuksen;

kerronnan tasolla sankarittarien sisäisistä maailmoista tuotetuissa kuvauksissa heidän kokemuksensa joutuu kuitenkin alisteiseksi toisenlaisille ”uskottomuustarinoille” – joissa katalinta uskottomuutta osoitetaan juuri henkilöhahmojen yksilöllisille kokemuksille. Siten myös klassisen narratologian kysymykset havainnon, kielen ja kokemuksen subjekteista joutuvat uuteen valoon: subjektius fiktiivisen maailman tasolla ei takaa sitä, että romaanin sankaritar pääsisi määrittelemään kokemuksensa ehtoja ja merkityksiä kerronnan tasolla. Aviorikoksen temaattinen kehys ehdollistaa päähenkilöiden mentaalista toimintaa ja asettaa heidän yksilölliset kokemuksensa korostetusti osaksi fiktiivisiä representaatioita.

Kohdetekstien sankarittarien tragedia ei siis perustu niinkään ristiriitaan sisäisen ja ulkoisen maailman välillä kuin *kokemuksen ja siitä kertomisen välillä*; tässä tutkielmassa Emman, Ednan ja Clairen tragediat ovat *tekstuaalisia*. Leo Tolstoin *Anna Karenina* ei esimerkiksi täysin lankea samaan kategoriaan, sillä romaanin keskeisenä ristiriitana esitetään murtuma, jonka aviorikos tuottaa päähenkilön ja hänen sosiaalisen ja moraalisen ympäristönsä välille. Kuitenkin myös Annan sisäisen maailman kuvauksissa on hetkiä, jolloin hänen ”sijoittumattomuutensa” ei liity pietarilaisiin seurapiireihin vaan niihin tapoihin, joilla hän merkityksellistää suhdettaan kreivi Vronskiin.

Anna tunsi itsensä sinä hetkenä kykenemättömäksi sanoilla ilmaisemaan sitä häpeän, ilon ja kauhun tunnetta, joka täytti hänet uuden elämän kynnyksellä, eikä tahtonut puhua siitä, jottei halventaisi tätä tunnetta epätäsmällisin sanoin. (*Anna Karenina*, 172)

Yksilöllisen kokemuksen kuvaamisessa sanat ovat väistämättä ”epätäsmällisiä” – kertovan fiktion paradoksi toteutuu, kun Annan kokemus vastoin hänen omaa tahtoaan kuitenkin puetaan sanoiksi. Tässä tutkielmassa ei väitetä, että tajunnan kuvaus ja siten henkilöhahmojen kokemuksen sitominen aviorikoksen kerronnalliseen ja kielelliseen skeemaan ”halventaisi” heidän tuntemuksiaan, niin kuin Anna pelkää omalle intohimolleen käyvän; ”epätäsmällisyydestä” voidaan kuitenkin puhua. Ensimmäisenä käsiteltävä Gustave Flaubertin romaani *Madame Bovary* nousee tutkielman kokonaisuudessa erikoisasemaan: teos vieraannuttaa sekä päähenkilönsä, lukijansa että koko aviorikoksen kirjallisen tradition siitä kielestä, jolla ”langenneen naisen” kokemusta kuvataan. Siten juuri *Bovary* edustaa edellä mainittua itsereflektiivistä ja kielikeskeistä käännettä aviorikoksen kirjallisessa traditiossa, jolloin se myös toimii uskottomuuden diskursiivisena ”syntiinlankeemuksena”, jonka

jälkeen ei ole enää paluuta viattomaan aviorikoksen huuman kuvaamiseen. *Madame Bovaryn* tajunnankuvaukselle omistetussa luvussa (I) keskitytään siten luomaan pohjaa kahden muun kohdetekstin sekä temaattiselle että rakenteelliselle analyysille. Emma Bovaryn tuohon tuomittua projektia kohota romanttisen kirjallisuuden aviorikkojen tarunhoitoiseen joukkoon analysoidaan kerronnallisen tason ristiriitoina: romaanin kuvaukset Emman tajunnasta eivät välitä hänen autenttista kokemustaan, vaan asettavat hänet romanttisen kirjallisuuden diskursiivisten kehysten uhriksi. Flaubertin romaanin käsittely nostaa esiin kysymykset ulkopuolisen kertojajäänen ja romaanin koko kerronnallisen komposition määrittelyvallasta, joka asettaa henkilöhahmon subjektiivisen kokemuksen ja koko hänen mentaalisen maailmansa temaattisiin ja kerronnallisiin kehyksiin, joita henkilö itse ei saa määrittellä ja jotka ovat hänen ulottumattomissaan. Siten tajunnankuvauksen kerronnallisilla tekniikoilla, kuten *Madame Bovaryn* kannalta ratkaisevaksi muodostuvalla vapaalla epäsuoralla esityksellä, voidaan ajatella olevan myös temaattista merkitystä fiktiivisten mielen konstruoinnin ja tulkinnan kannalta.

Kahden muun kohdetekstin analysointi luvuissa II ja III jatkaa ajatusta fiktiivisen mielen tematisoinnista sekä subjektiivisen kokemuksen ja kerronnan välisistä ristiriidoista. Kate Chopinin usein ”Kreoli-Bovaryksi” kutsuttu *The Awakening* esittää aviorikoskertomuksen kautta Edna Pontellierin aistillisen heräämisen, jonka autenttisuus kuitenkin kyseenalaistuu kerronnan kokonaisuudessa. Chopinin romaanin kohdalla pohditaan erityisesti fyysisen havainnon ja kokemuksen sekä sen kielellistämisen suhdetta sekä pyritään osoittamaan, miten henkilöhahmon tajunnan kuvaus kytkeytyy osaksi mytologisoivaa kerrontaa ja irtautuu siten referentiaalisesta funktiostaan. Emmanuèle Bernheimin *Sa Femme* rakentuu jokseenkin päinvastaisesti kuin *The Awakening*, sillä koko uskottomuuskertomus luodaan henkilöhahmon tajunnassa. Clairen pakkomielteinen malli itsestään toisena naisena hallitsee kerrontaa siinä määrin, että kertomuksesta muodostuu fiktio fiktion sisällä. Mentaaliset mallit ja fiktion luominen asettuvat analogiseen suhteeseen ja siten myös purkavat toisiaan, ja fiktiivinen mieli näyttäytyy ”luonnottomasti” yhtä aikaa sekä kertomuksen kehyksenä että sen tuotteena.

Seuraavassa esitellään tajunnankuvauksen keinoista käytyä narratologista keskustelua, minkä jälkeen luonnostellaan aviorikoksen kirjallista kehystä; varsinaisten kohdetekstien analyysien on tarkoitus sitoa yhteen nämä kaksi lähtökohtaa.

Klassisista luokituksista kognitiivisiin kehyksiin: fiktiivinen tajunta fokalisoijana, äänenä, projektiona – ja ongelmana

Tässä tutkielmassa on ajatuksena sitoa yhteen metateoreettinen keskustelu narratologiasta kohdetekstien analyysiin, joten tutkimustraditiota puretaan näkyville sitä mukaa kuin se tulee ajankohtaiseksi kohdetekstien kerronnan analyysissa. Narratologisen tutkimuksen kenttä koostuu enemmän erimielisyyksistä kuin konsensuksista, ja luonnollisimmin sitä voi lähestyä jonkinlaisella keskustelevuuden metodilla. Joitakin kertomuksen analyysin lähtökohtia sekä tajunnan kuvauksen tutkimuksen peruskäsitteitä on kuitenkin syytä esitellä ennen kuin uppoutuu fiktiivisiin ja mentaalisiin maailmoihin. Tämän tutkielman kolme kohdetekstiä perustuvat kaikki *henkilökeskeiseen kerrontatilanteeseen*, jossa ulkopuolinen kertoja keskittyy kuvaamaan fiktiivisen henkilöahmon tajuntaa; vastakohtana olisi *kertojakeskeinen kerrontatilanne*, joka on tyypillinen Flaubertia edeltävälle kirjallisuudelle ja jossa merkitykset muodostuvat paljolti autoritäärisen kertojan äänen kautta (*figural / authorial narrative situation*, Stanzel 1984 [1979], 4-5; Bal 1981, 45). Kohdeteksteissä on myös *ekstradiegeettis-heterodiegeettinen kertoja*, joka on kerronnallisessa hierarkiassa kerrotun maailman eli *diegeettisen tason* yläpuolella (ekstradiegeettinen; Genette 1980, 228) ja tarinamaailman suhteen ulkopuolinen (heterodiegeettinen; emt., 244-245).

Narratologisen analyysin lähtökohta niin klassisissa kuin jälkiklassisissakin sovellutuksissa on kertomuksen hierarkkisen rakenteen tunnistaminen. Mieke Bal kiteyttää tämän lähtökohdan: ”the narrator speaks the text whose content is the narrative; the focalizer presents the narrative, whose content is the history; the history is acted out by the actors” (Bal 1981, 45). *Fokalisaation* käsitteen Bal lainaa Genetteltä (1980 [1972], 189) viittaamaan ilmiöön, jota narratologiaa edeltävässä kirjallisuudentutkimuksessa nimitetään usein ”näkökulmaksi” (*point of view*, ks. esim. James 1935; *centre of vision*, ks. esim. Lubbock 1921). Balin klassisessa mallissa

tarina-kerronta –kahtiajaon mukaisesti kertoja on vastuussa kerronnasta (*narrative*), josta muodostuu tarina (*history*) joko kertojan itsensä tai tarinamaailman henkilön ”suodattamana” – eli fokalisoimana; kerronnallisessa tilanteessa *fokalisoiija* on ”the character whose point of view orients the narrative perspective” (Genette 1980, 186). Genetten ajatus fokalisaatiosta sekä narratologisen yhteisön sille antama hyväksyntä perustuu

- (i) käsitteelliseen eroon sen välillä, kuka puhuu (*who speaks?*) ja kuka näkee/havaitsee (*who sees/perceives?*) kertomuksessa (Genette 1980, 186 ja 1988, 64) sekä
- (ii) käsitteen irtautumiseen pelkästä visuaalisesta merkityksestä (Genette 1980, 189); sen lisäksi että käsite viittaa *näkökulmaan*, sillä voidaan viitata myös muunlaiseen valikoitumiseen, jota suodattimena toimiva fiktiivinen tajunta kerrontaan tuottaa: muutkin aistit rakentavat subjektiivista fokalisaatioasemaa, ja representaatio tarinamaailmasta ja sen muista henkilöistä voi olla suodattanut myös henkilöihahmon tietojen, tunteiden ja ideologian kautta (Rimmon-Kenan 1983, 71; Bal 1997, 142).

Fokalisaatio sen laajassa merkityksessä, jolloin koko henkilöihahmon tajunta toimii ”filterinä” (vrt. Chatman 1990, 143) on monessa tapauksessa enemmän tajunnan kuin fiktiivisen maailman kuvausta; kuten Manfred Jahn (1996, 243) toteaa, ”[p]erception, thought, recollection, and knowledge are often considered to be criterial features of focalization, and all these mental processes are closely related to *seeing*, albeit only metonymically or metaphorically”. Aviorikoksen kirjallisessa traditiossa katsomisella on paljon muitakin funktioita kuin fiktiivisen maailman havaitseminen. Omiksi konventioikseen ovat muodostuneet tulevan rakastajattaren ulkonäön tarkastelu ihailevin silmin, tylsistyneen vaimon kriittinen katse kohdistettuna proosalliseen aviomieheen sekä flirttailevat silmäykset tanssilattioiden poikki.

Vaikka fokalisaatio *terminä* edelleen elää ja voi hyvin narratologisessa keskustelussa, *käsitteenä* se on kuitenkin ollut kiistanalainen niin klassisen kuin postklassisenkin narratologian piirissä (ks. esim. Nelles 1990; Jahn 1996; Fludernik 1996, 344-346; Prince 2001; Nieragden 2002; Palmer 2004, 48-52). Tässä tutkielmassa fokalisaation käsite nousee toistuvasti esiin nimenomaan suhteessa kysymykseen *kuka puhuu?* josta Genette haluaa ilmiön alun perin erottaa. Henkilökeskeistä kerrontatilannetta

tulkittaessa havaintoa ja sen verbalisointia voi olla mahdoton erottaa toisistaan. Laajasti on keskusteltu myös fiktiivisestä maailmasta kertomisen ja fokalisaation suhteesta ja siitä, voidaanko kertojaa pitää fokalisoijana (ks. esim. Chatman 1990, 144-145; Jahn 1996, 258-262; Phelan 2001). Tämäkin kysymys uhkaa klassista kahtiajakoa havainnon ja kielen välillä: täytyykö kertojan nähdä, jotta hän voi kertoa, vai täytyykö hänen ensin kertoa fiktiivinen maailma ennen kuin hän voi havainnoida sitä?

Kerronnallisten tilanteiden ja kertomuksen hierarkian yhteydessä joudutaan aina uudelleen pohtimaan myös käsitteen *kertoja* merkitystä – tai ylipäätään sellaisen kategorian olemassaoloa. Richard Bradford huomauttaa ulkopuolisen kertojaäänän epävakaasta episteemis-ontologisesta asemasta:

Epistemological questions such as how Jane Austen's narrator can know so much about the events described without apparently witnessing them, or whether Stephen Dedalus's story is told by a third-person version of himself or by someone else are valid only if we follow the interpretive thread from language to the terms and conditions of the real world. In fiction they become invalid when we recognize that the narrator, the organizing presence of the novel, is actually one element of the self-referring fabric of the text. [...] The narrator, paradoxically but irrevocably, is an element of his/her own narrative. (Bradford 1997, 70-72)

Kertoja oman olemassaolonsa ehtojen luojana on paradoksi genetteläisessä diegesiksen tasoihin perustuvassa hierarkiassa, jossa representaatio on aina hierarkiassa ylemmällä tasolla kuin representaation kohde (ks. Genette 1980, 228). Ehkä ainoa keino ”luonnollistaa” ulkopuolisen kertojaäänän asema on nähdä hänet jumalankaltaisena maailman luojana, jonka ”havainto” tuotetusta fiktiivisestä maailmasta on osa tätä ”luomisprosessia”, kerrotun maailman olemassaolon jatkuvaa määrittelyä. Kuten Pekka Tammi (1992, 9) huomauttaa, ulkopuolinen kertojaääni on, jos mahdollista, vielä enemmän tekstuaalinen konstruktio kuin vaikkapa kerrottu fiktiivinen maailma ja sen henkilöahmot; usein kerronnan takaa ei voida konstruoida mitään henkilön kaltaista instanssia, vaan kertoja on yksinkertaisesti tarinan kertomiseen käytettyjen kirjallisten keinojen summa. Esimerkiksi Richard Walsh (1997) esittää, että tarinamaailman ulkopuolisen kertojaäänän konstruoinnista pitäisi luopua kokonaan: hänen mukaansa kertova ääni on aina palautettavissa joko henkilöahmoon (tarinamaailmaan kuuluva homodiegeettinen ”minäkertoja”) tai todelliseen kirjailijaan. Noudatteleeko tämä kuitenkin lukijan todellista lukukokemusta? Jahn huomauttaa lingvistikaisesti suuntautuneiden teoreetikoiden kuten Ann Banfieldin (1982) halusta päästä kokonaan eroon heterodiegeettisestä kertojasta.

This tendency is most clearly exemplified by terms such as narrative function, persona, instance, agency, it, voice, and so forth [...] however, [...] the strict depersonification of narrative instances may be as naïve and counterproductive as was the habit of investing them with a life of their own. Even though the narrator is obviously the insubstantial invention of the author, pragmatic meaning construction remains very firmly predicated on the assumption of an addresser observing the maxims of cooperation in human communication. (Jahn 1996, 260)

Kertojan konstruoimisen tekstistä voi ajatella myös *metodina*, joka helpottaa kerronnallisten tasojen välisen dynamiikan hahmottamista (vrt. Aczel 1998, 493). Tässä tutkielmassa kertoja rakentuu kohdetekstien käsittelyssä nimenomaan oppositiossa henkilöhahmojen subjektiiviseen kokemukseen, ja tajunnankuvauksen jaksoissa kertoja voi muodostua merkittäväksi juuri *poissaolonsa* kautta (emt., 479). Huolimatta joistakin eriävistä mielipiteistä narratologiien keskuudessa (ks. esim. McHale 1983, 22) tässä tutkielmassa kertoja nähdään myös koko kerronnallisen tason kompositiosta vastaavana organisoijana, joka tekee itsensä näkyväksi *järjestelyllä* ja *valinnoilla* (vrt. Aczel 1998, 491-495); tajunnankuvauksen jaksot asettavat diegeettisen tason henkilöhahmon keskiöön, mutta ekstradiegeettisen kertojan ehdoin. Henkilöhahmon havainnon tai mielenliikkeen esittäminen on siten aina kaksinkertaisesti motivoitu: subjektiivisen mielen lisäksi se rakentaa kerronnan kokonaisuutta. Samaan aikaan ”kertojuus” ilmiönä on kuitenkin jatkuvasti vaakalaudalla, sillä kohdetekstien analyyseissa kertojan ja henkilöhahmon subjektiviteettien välinen suhde nähdään ongelmallisena – *Madame Bovary*, *The Awakening* ja *Sa Femme* tematisoivat kertomisen ja kokemisen välistä dynamiikkaa tavoilla, jotka tekevät näkyväksi ekstradiegeettis-heterodiegeettisen kertojan ”luonnottoman” aseman suhteessa kerrottuun fiktiiviseen maailmaan ja fiktiivisiin henkilöhahmoihin.

Jahnin mainitsemaa epävarmuutta kertojaan viittaamisessa voidaan varmasti havaita myös tässä tutkielmassa. Kun analyysin kohteena on *The Awakening* ja romaanin itsetietoinen ja paikoin autoritäärinen kertoja, käytetään surutta *kertoja*-termiä. Sen sijaan *Sa Femme* –romaanin ekstradiegeettinen kertoja on enemmän *instanssi*, joka näkyy enimmäkseen kerronnan kolmannen persoonan viittauksessa ja *passé simple* ja *imparfait* –aikamuotojen käytössä; paikoin ainoastaan nämä epäsuoran esityksen konventionaaliset merkit muistuttavat, että kerrontaa hallitseva Clairen mieli ei ole yksin kaiken verbalisoinnin takana. *Madame Bovaryn* kertojaan puolestaan viitataan

usein *äänenä*, mikä osaltaan implikoi nimenomaan kielenkäytön, verbalisoinnin ja ”kaksiäänisyyden” merkitystä koko romaanissa.

Kun puhutaan kertomuksen kokonaisvaltaisesta kommunikaatiomallista, tekstinsisäisten agenttien lisäksi on otettava huomioon myös todellinen kirjailija ja todellinen lukija; klassinen narratologia perustuu kuitenkin strukturalismin hengessä tekstilähtöisyyteen, ja siksi nämä tosimaailman agentit on pyritty korvaamaan *sisäistekijän* (*implied author*; Booth 1961) ja *sisäislukijan* (*implied reader*; Iser 1974) käsitteillä. (Kertomuksen kommunikaatiomalli ks. Tammi 1992, 23-26.) Kaikki narratologit eivät suinkaan ole omaksuneet näitä ”tekstuaalistettuja” toimijoita osaksi omaa käsiteapparaattiaan, eikä niitä tässäkään tutkielmassa kytketä aktiivisesti osaksi käsittelyä. Sisäistekijä ja sisäislukija ovat kuitenkin nimensä mukaisesti implisiittisesti läsnä oletusarvoina siitä, *mihin teksti pyrkii* (mitä tekijä haluaa välittää lukijalle); jossain mielessä ne ovat yhtä kuin tekstin *kokonaistulkinta*. Tämän tutkielman sivuilla seikkailee usein henkilöhahmo nimeltä *lukija* (”lukija konstruoi/tulkitsee/hämmästelee...”), ja tämä hahmo voidaan tulkita yhtä lailla joko sisäislukijaksi tai tämän tutkielman (sisäis)tekijäksi. Tulevissa analyyseissä lukijuus saa myös merkityksiä kertomuksen hierarkian eri tasoilla: esimerkiksi Emma Bovaryn tapa lukea turhan eläytyvästi romanttista kirjallisuutta heijastelee monin tavoin aktuaalisen (tai sisäis-?) lukijan lukuprosessia, ja edelleen kahden muun kohdetekstin sankarittarien Ednan ja Clairen tapauksessa esitetään hypoteesi, että he ovat lukeneet puolestaan ”väärin” *Madame Bovaryta*. Siten voidaan ajatella, että myös fiktiivisen maailman sisäinen lukija on osaltaan rakentamassa jonkinlaista sisäislukijuutta. Tämä tutkielma keskittyy kuitenkin ennen kaikkea kerronnan analyysiin ja siten niihin kerronnallisiin tilanteisiin, jotka perustuvat ekstrapadieettis-heterodiegeettisen kertojan ja tarinamaailman sisäisen henkilöhahmon väliseen dynamiikkaan.

Narratologinen kerronnan analyysi perustuu siis suurelta osin kertojan ja henkilöhahmon ”subjektiviteettien” väliselle jännitteelle. Franz K. Stanzel hahmottaa kertovan fiktion historiallista kehitystä juuri kerronnallisten tilanteiden muutoksen kautta: 1800-luvun romaanikerronta (esimerkiksi Flaubert) edustaa historiallista taitekohtaa, jolloin siirryttiin lopullisesti autoritääristen, kommentoivien kertojaäänien käytöstä henkilökeskeiseen kerrontaan (Stanzel 1984, 187). Stanzelin teoria kerronnallisista tilanteista perustuu *välitteisyyden* (*mediacy*) käsitteeseen, jolla hän

kuvaa kertovan fiktion erityisluonnetta ja sen suhdetta mimesikseen ja diegesikseen: kerronta on aina diegeettistä eli jollain tavoin välittynyttä ”tietoa” fiktiivisestä maailmasta, ja todellisesta mimesiksestä voidaan puhua korkeintaan kerronnallisissa tilanteissa, jotka koostuvat pelkästä henkilöhahmojen puheen lainaamisesta¹ (emt., 65). Ongelmallista Stanzelin mallissa on, että välitteisyyden tuottajana nähdään ainoastaan kertoja; edellä esitelty fokalisaation käsite perustuu kuitenkin juuri kerronnan *kohteena* olevan fiktiivisen tajunnan tuottamaan välitteisyyteen. Välitteisyys – sekä kertojan että henkilöhahmon persoonan mukanaan tuoma – tuo väistämättä yhteen kysymykset *kuka puhuu?* ja *kuka näkee?* Fiktiivinen ”tosimaailma” on mimeettinen illuusio, joka täytyy konstruoida kertovasta diskurssista, jolloin lopullinen, kertojan ja henkilön yhteen tuova välittävä elementti on *kieli*. Tästä johtuen klassisen narratologian piirissä on tutkittu laajalti *puhekatgorioita* (vrt. Palmer 2004, 13) ja niiden käytön tuomaa vaihtelua kertojan ja henkilön diskurssien esittämiseen. Ongelmallisin kategoria on vapaa epäsuora esitys eli FID (*free indirect discourse*; jatkossa käytetään tätä lyhennettä), joka kuitenkin toimii juuri kertovalle fiktiolle tyypillisimmällä tavalla: hämärtää havainnon ja kielen eroa sekä kertojan ja fiktiivisen henkilön rooleja kerronnan välitteisyyden taustalla (vrt. Fludernik 1993, 3).

Klassisessa narratologiassa vakiintunut luokitus jakaa kolmeen moodit, joilla kolmannen persoonan kerrontatilanteessa voidaan esittää henkilöhahmon ajattelua: 1) kertojajäsenen epäsuora kuvaus henkilöhahmon sisäisestä maailmasta (*indirect discourse*, ID); 2) henkilöhahmon mentaalisen kielen suora lainaaminen (*direct discourse*, DD); ja 3) henkilöhahmon ajatusten suora esittäminen ”kätkeytyneenä” osaksi kertojan epäsuoraa esitystä (*free indirect discourse*, FID) (McHale 1978, 250-252). Dorrit Cohnilla, jonka tutkimus puhekatgorioista on kiistatta merkittävin klassisen narratologian piirissä mutta jonka termistöä narratologinen jälkipolvi ei ole kuitenkaan laajalti omaksunut, vastaavat moodit ovat nimeltään *psykonarraatio* (*psychonarration*; epäsuora esitys), *lainattu monologi* (*quoted monologue*; suora

¹ Näin väittäessään Stanzel ei kuitenkaan huomioi välitteisyyttä, jota kertoja voi tuottaa valikoinnilla ja yhdistelemisellä: mitä lainataan ja mihin kontekstiin lainaus asettuu. Esimerkki kertojan ironisesta dialogin lainaamisesta on *Madame Bovaryssa* esiintyvä kuuluisa jakso, jossa limittyvät Rodolphen sentimentaalinen, Emman viettelyyn tähtäävä puhe ja Yonvillen maanviljelysjuhliissa pidetyt mahtipontiset puheet. Ironia syntyy yhtäaikaaisesti toisaalta kontrastista puheenaiheiden välillä (rakkaus vs. lannanhoito) ja toisaalta liioittelevien diskurssien samankaltaisuudesta. Ks. tästä Mäkelä (2002, 89-90).

esitys) ja *kerrottu monologi* (*narrated monologue*; vapaa epäsuora esitys) (Cohn 1978, 11-14). Cohn kuvaa kolmijakoa malliksi, jossa henkilön tajunnanliikkeiden kuvaaminen liikkuu kahdella asteikolla, toisaalta kertojan diskurssin ja henkilön diskurssin hallitsevuuden välillä, toisaalta henkilöhahmon ajatusten ja tuntemusten verbaalisuuden asteiden mukaan. Lainattu monologi on suurin ja siten ”mimeettisin” tapa esittää henkilön omaa mentaalista diskurssia, mutta jää vajaaksi kuvauksen ”syvyydessä”, koska lähtökohtaisena oletuksena tulee olla, että henkilöhahmo verbalisoi itse mielenliikkeensä. Psykonarraatio on tekniikoista epäsuorin, ja sen avulla pystytään Cohnin mukaan esittämään kaikkein syvimpiä ja verbalisoimattomimpia tunteita. Kerrottu monologi (eli FID) edustaa tekniikkaa, jossa epäsuoruus ja suoruus, kertojan ja henkilön diskurssit sekä verbalisoitu ja verbalisoimaton tajunta sulautuvat ja sekoittuvat keskenään. (emt., 135.)

Ford Madox Fordin romaanissa *The Good Soldier* esiintyy pitkä tajunnankuvauksen jakso, joka kuvaa miten Edward Ashburnhamin vaimon Leonoran sukulaistyttö Nancy havahtuu huomaamaan, että hänen tätinsä mies on ”kuolemaisillaan rakkaudesta” häntä kohtaan – ja että kielletty rakkaus on kaiken lisäksi molemminpuolista. Jaksossa vaihtelevat kertojan epäsuora kuvaus Nancyn sentimentaalisen hysteerisestä suhtautumisesta kolmiodraamaan sekä Nancyn oma mentaalinen diskurssi.

- (1) She began **thinking** about love [...] She **had a vague recollection that** love was said to render a hopeless lover’s eyes hopeless [...] she **remembered that** lovers’ existences were said to be punctuated with heavy sighs. [...] she **felt like** a person who is burning up with an inward flame, dessicating at the soul with thirst [...] (*The Good Soldier*, 256-258; lihavointi lisätty)
- (2) **Unhappiness; unhappiness; unhappiness** was all around her. [...] It **must** then be right that she should go. Edward was always right in his determinations. [...] **Well**, she was prepared to tell him that she was ready to witness his amours with another young girl. She **would stay there** – to comfort Leonora. [...] **Leonora, Leonora** with her hunger, with her cruelty, had driven Edward to madness. He **must** be sheltered by his love for her [...] (*The Good Soldier*, 258-263; lihavointi lisätty)
- (3) It seemed to her that for one short moment **her spirit could say**: “Domine, nunc dimittis... Lord, now lettest thou thy servant depart in peace.” (*The Good Soldier*, 261; lihavointi lisätty)

Narratologisten kategorioiden perusteella tajunnankuvaus voidaan jakaa kertojaäänepäsuoraan esitykseen Nancyn tajunnanliikkeistä (1), suoraan lainaukseen Nancyn mentaaliseen kieleen (3) ja FID:hen, jossa Nancyn diskurssia esitetään muunnettuna osaksi kertojan epäsuoraa esitystä (2). Esimerkissä (1) näkyvät kognitiiviseen toimintaan viittaavat verbit (*thinking, remembered, felt*), jotka osoittavat lauseiden

olevan kertojan raportointia. Esimerkissä (2) kerronta ei ilmene kertojan epäsuorana esityksenä, vaan myötäilee Nancyn emotionaalista turbulenssia ja hänen naiivin epäloogisten päätelmiensä kulkua ilman johtolauseen tuomaa epäsuoruuden kehystä. Lingvistisinä merkkeinä henkilöahmon subjektiivisista merkityksellistämisen tavoista ja siten FID:stä ovat syntaktiset toistorakenteet, puhekielisyys (*Well...*) ja modaalisuus (*must*). Aikamuodot kuitenkin noudattavat epäsuoraa esitystä: kerronta on imperfektissä, ja *would* viittaa futuuriin (vrt. suoraksi esitykseksi muutettuna ”I will stay here”; lauseen ”She would stay there” deiktinen ilmaus *there* olisi myös täysin oikeaoppisessa FID:ssä suoran esityksen muodossa *here* ja kytkisi diskurssin siten täysin henkilöahmon spatiaaliseen asemaan). Esimerkki (3) esittää suoran lainauksen henkilöahmon mentaaliseen kielestä, tosin ongelmallisesti hypoteesin kautta (*It seemed to her that [...] her spirit could say*). Esimerkki havainnollistaa sitä, miten suora lainaus olettaa lainatun mentaalisen tapahtuman olevan puheen tavoin verbalisoitu ja miten siihen johdatetaan usein johtolauseella kuten ”hän *sanoi* itselleen”. Tällaisen luokittelun mahdollisuudesta huolimatta kertova diskurssi muodostaa kuitenkin, kuten myös Dorrit Cohn (1978, 126-140) osoittaa, hämäriä raja-alueita ja siirtymiä lingvististen moodien, kertojan ja henkilön subjektiviteettien sekä verbaalisten ja verbalisoimattomien tajunnanliikkeiden välillä.

Kategoriat ovat siis alun perin lingvistisiä ja perustuvat ennemminkin puheen kuin ajattelun esittämiseen; niiden omaksuminen kertovan fiktion analyysiin ja fiktiivisen tajunnan kuvaukseen on jo lähtökohtana problemaattinen ja siksi on aiheuttanut myös paljon erimielisyyttä narratologian piirissä². Kuitenkin jo ensimmäisenä FID-tutkijana pidetty ranskalainen lingvisti Charles Bally totesi, että *style indirect libre* on *puhe*kategorian sijasta ”figure de pensée”, ajatuksen muoto, joka motivoituu

² Tätä erimielisyyttä kuvaa hyvin se terminologian kirjo, joka moodiin on vuosikymmenien saatossa liitetty: *style indirect libre* (Bally 1912; Lips 1926), *erlebte Rede* (Lorck 1921), *verkappte Rede* (Kalepky 1913), *Rede als Tatsache* (Lerch 1914), *pseudo-objektive Rede* (Spitzer 1928), *quasi-direct discourse* (Uspensky 1973), *free indirect speech* (myös tajunnankuvauksen merkityksessä; Ullmann 1964 [1957]; Pascal 1977), *narrated monologue* (Cohn 1966), *nonreportive style* (Kuroda 1976), *represented speech and thought* (Banfield 1973, Jahn 1992), *substitutionary narration* (Hernadi 1972), *free indirect mode* (Ramazani 1988), *KHD* (”kertojan ja henkilön diskurssi”; Tammi 1992) – eikä tässä vielä ole listattuna kaikkia variantteja. Tässä tutkielmassa käytetään lyhennettä FID (free indirect discourse) yksinkertaisesti siitä syystä, että se on kansainvälisesti tunnettu ja yleisesti käytetty lyhenne, joka esiintyy viimeisimmissä aihetta käsittelevissä tutkimuksissa (vrt. Gunn 2004, Hägg 2005, Tammi & Tommola (toim.) 2004). Esimerkiksi termin *verkappte Rede* käyttö vaatisi huomattavasti enemmän rohkeutta.

nimenomaan kaunokirjallisen esityksen figuurina (Bally 1914, 407)³. Kategorioista juuri FID on nostattanut useita metateoreettisen keskustelun ryöppyjä, joissa kiinnostavinta ei ole sinänsä puhekategoriain soveltuvuus kertovan fiktion analyysiin vaan argumenttien sisältämät oletukset fiktiivisen mielen luonteesta ja sen suhteesta kieleen ja kertomiseen. Narratologisten kiistojen perusteella FID:n ongelmakohdat voidaan jakaa seuraavasti:

- (i) *Formaalinen toteutuminen.* Lingvistiksi suuntautunut FID-tutkimus (Bally 1912 ja 1914; Lips 1926; Kuroda 1976; Bronzwaer 1970; Dillon & Kirchhoff 1976; Banfield 1982; Sanders & Redeker 1996; Thieroff 2003) suhtautuu moodiin lingvistisenä kategoriana, jossa yhdistyvät epäsuoran esityksen (muutokset aikamuodoissa, kolmannen persoonan viittaus, lainausmerkkien puuttuminen) ja suoran esityksen (deiktiset ilmaukset kuten *nyt, täällä*; muut ”subjektiivisen” syntaksi merkit kuten modaalisuus, huudahdukset, retoriset kysymykset, toisto) tunnusmerkit. Lingvististä lähestymistapaa on kuitenkin kritisoitu osoittamalla monien kaunokirjallisten esimerkkien avulla, miten FID määritetty kuitenkin ensisijaisesti *ekstralingvististen* merkkien perusteella (McHale 1978, 268-269 ja 1983, *passim*); tällöin puhutaan myös *kontekstuaalisesta* lähestymistavasta (Ginsburg 1982; Jahn 1992). Vaikka esimerkiksi Cohnin käyttämät kategoriat pohjautuvat lingvistisiin erotteluihin, hänkin julistaa perustavansa niiden käsittelyn lingvistiikan sijasta stilistiikkaan, kerronnalliseen kontekstiin sekä moodien psykologisiin implikaatioihin (Cohn 1978, 11). Kontekstin huomioimista vaatii esimerkiksi lauseen ”Edward was always right in his determinations” (esimerkki 2) tulkitseminen FID:ksi: irrallisena lause näyttäytyy kertojan objektiivisena raporttina eikä sisällä minkäänlaisia merkkejä toisesta subjektiviteetista lausuman taustalla, mutta koko tajunnankuvausjakson kontekstissa se kytkeytyy osaksi Nancyn emotionaalisesti värittyä päättelyketjua. Jossakin toisessa kontekstissa lauseen voisi tulkita esimerkiksi Edwardin itsensä arviona itsestään. Kuten Tammi postklassisen kritiikin hengessä toteaa, lingvistinen määritelmä sulkee ulkopuolelensa ”merkitsemättömät” FID-

³ ”il ne s’agit plus d’une forme grammaticale, mais d’une figure, et d’une figure de pensée; j’entends par figure une manière de concevoir et d’exprimer une représentation qui n’est pas conforme à la réalité objective ou à la ”logique linguistique” (Bally 1914, 407).

jaksot, mutta ekstralingvistisiä merkityksiä ja kontekstia painottava tulkinta puolestaan johtaa tilanteeseen, jossa mitä tahansa kerronnallista katkelmaa voidaan pitää FID:nä (Tammi 2003, 43-45).

- (ii) *Suhde kerronnan hierarkiaan.* FID voidaan nähdä joko henkilöahmon mahdollisuutena ”saada äänensä kuuluviin” (Pascal 1977, Mezei 1996) tai ekstradiegeettisen kertojan valikoinnista ja diskurssien yhdistelystä muodostuvana strategiana, jossa kertojalla on ylin määrittelyvalta – myös suhteessa henkilöahmon diskurssiin (Fludernik 1993, Gunn 2004). Varhaisista tutkijoista monien muiden ohessa Bally (1912 ja 1914) peräänkuuluttaa kertojan neutraalia asemaa FID-jaksoissa ja näkee kertojan subjektiviteetin ”korvautuvan” henkilöahmon subjektiviteetilla (*figure par substitution de sujet*; Bally 1914, 407). Kysymys siitä, onko FID moodina lähempänä kertojan vai henkilön diskurssia liittyy tiiviisti kysymykseen siitä, missä määrin henkilöahmon ajattelu nähdään verbalisoituna ”mentaalisenä kielenä”. Dorrit Cohnin paljon siteeratun määritelmän mukaan FID on moodi ”on the threshold of verbalization” (Cohn 1978, 103) – henkilöahmon mentaaliset prosessit näyttävät ikään kuin hänen omilla ehdoillaan, mutta lopullisesta kielellisestä formuloinnista vastaa ekstradiegeettinen kertoja. Laajalti on hyväksytty niin kutsuttu *dual voice hypothesis*, alun perin Roy Pascalin (1977) formuloima ajatus FID:n perimmäisestä kaksiaanisyydestä, jota ei voida purkaa henkilön ja kertojan erillisiin diskursseihin. Valta verbalisoida subjektiivinen kokemus antaa kertojalle kuitenkin valtaa myös *määritellä* se; koska tajunnankuvaus on useimmiten ikään kuin upotettuna muuhun kerrontaan, kertoja voi valikoimalla ja yhdistelemällä kontrolloida henkilöahmon mentaalisen kielen merkityksiä suhteessa kerronnan kokonaisuuteen. FID:tä onkin usein tarkasteltu keinona, joka implikoi kertojan ironiaa tai sympatiaa henkilöahmoa kohtaan (Cohn 1978, 116-126; McHale 275-276; Ramazani 1988; Gunn 2004). Kertojan kontrollia painottavaa tulkintaa on yritetty luokitella edelleen jonkinlaisiksi objektiivisen kerronnan ja FID:n välimuodoiksi, joissa kertojan diskurssi on vain ”värittynyt” henkilöahmon idiomilla eikä implikoi kaksiaänistä tulkintaa (Cohn 1978, 32-33; Fludernik 1993, 332-338), mutta kuten Gunn (2004, 37) toteaa, mitään perusteltavaa eroa näiden ilmiöiden välillä ei ole – kyse on yksittäisten

tekstien vaihtelevista tavoista käyttää FID:tä. Lopulta verbalisoinnin ongelmassa on myös kyse siitä, miten ihmisen kognitiivinen toiminta nähdään ylipäätään: voidaanko mentaalisen toiminnan yhteydessä puhua ”äänestä”, joka on kuitenkin metaforinen ilmaus ja yhdistää puheen ja ajattelun turhan ongelmattomasti (vrt. Cohn 1978, 76-78, 89)? Entä missä määrin ja millä perusteilla ekstradiegeettis-heterodiegeettistä kertojaa voi pitää ”äänenä” (vrt. Aczel 1998, 476-477)?

- (iii) *Suhde havainnon esittämiseen ja fokalisaatioon.* Fiktiivisen tajunnan tuottamista subjektiivisuuden muodoista keskustellaan myös silloin, kun pyritään tekemään eroa mentaalisen kielen ja havainnon (fokalisaation) välille. Fludernik (1993, 326-327) huomauttaa, että klassisen narratologian merkittävimmät tutkimukset kuten Genette (1980) ja Bal (1997 [1985]) eivät tee tarpeeksi selkeäksi FID:n ja fokalisaation eroa. Samaan ongelmaan puuttuvat myös esimerkiksi Jahn (1992) ja Tammi (2003, 46). Ann Banfield esittää ratkaisua ongelmaan omassa lingvistisessä lähestymistavassaan jakamalla henkilöhahmon mentaalisen toiminnan *refleктоivaan* ja *ei-refleктоivaan* tajuntaan: tietoista, verbaalista ajattelua kuvataan kerronnassa henkilöhahmon omalla diskurssilla, ja pelkkä fiktiivisen maailman havainnoiminen kuuluu ei-refleктоivan eli verbalisoimattoman mentaalisen toiminnan piiriin. Havainnon esittäminen on FID:tä ainoastaan silloin, jos havainto fiktiivisestä maailmasta kytkeytyy osaksi henkilöhahmon tietoista reflektointia. (Banfield 1982, 196-214.) Kuitenkin esimerkiksi Palmer vastustaa Banfieldin yksinkertaistavaa kahtiajakoa: kerronnasta konstruoitava fiktiivinen mieli koostuu dynaamisesta skaalasta, joka ulottuu automaattisimmista mentaalisisista reflekseistä aina tarkasti muotoiltuihin ajatusrakennelmiin, “a wide spectrum of attention along which mental events move, and this movement to and from along the scale is very fluid” (Palmer 2004, 105-106). Joitakin käsitteitä kuten *välitetty havainto* (Cohn 1978, 134: *narrated perception*; Brinton 1980: *represented consciousness*) on jälleen kehitetty kattamaan FID:n ja havainnon ongelmallista välitilaa, mutta ne eivät tee luokituksista juurikaan selvempiä. Jahn (1992, 360) on tiukasti sitä mieltä, että havainto sinänsä ei kuulu FID:n piiriin, paitsi jos henkilöhahmon voidaan olettaa ”lausuvan mielessään” havaintonsa; Jahnin eronteko on kuitenkin

ristiriidassa jopa hänen itsensä esittämän määritelmän kanssa: "[t]hought, as opposed to speech, is non-discursive, private, non-communicative, non-pragmatic and semi-verbal, to list just a few differential properties" (Jahn 1992, 349). Verbalisoinnin ja subjektiivisen havainnon ongelmallista suhdetta kuvastavat esimerkiksi monet Nancyn kautta motivoituvat havainnot edellä mainitussa *The Good Soldierin* tajunnankuvausjaksossa: "And it was dusk; the heavy, hewn, dark pillars that supported the gallery were like mourning presences; the fire had sunk to nothing – a mere glow amongst white ashes... It was a sentimental sort of place and light and hour..." (*The Good Soldier*, 258). On vaikea kuvitella, että Nancy todella lausuisi nämä kuvaukset mielessään tai edes refleктоisi havaintoaan erityisemmin; kuvaus välittää paremminkin subjektiivisen *impression*, jota värittää sama sentimentaalinen diskurssi, joka on saanut vallan henkilöahmon koko mentaalisisessa maailmassa (vrt. esimerkin 1 epäsuora kuvaus). Fokalisaatio ja henkilöahmon subjektiviteetin herättelevä diskurssi linkittyvät erottamattomasti toisiinsa ja syntyvät vuorovaikutuksessa.

- (iv) *Temaattiset implikaatiot*. FID on kerronnallinen keino, jonka on nähty olevan tiiviissä yhteydessä modernin romaanin syntyyn (esim. Pascal 1977, 34). Siten siihen on myös liitetty joitakin ideologioita implikaatioita, jotka liittyvät romaaniin porvarillisena muotona. Bender (1987 ja 1995), Seltzer (1984 ja 1995) ja Miller (1988) ovat esittäneet, että henkilökeskeinen kerrontatilanne ja FID sen osana olisivat kirjallinen vastine Foucault'n *panopticon*-ajatukselle: ekstradiegeettinen kertoja on valvova auktoriteetti, jonka kaikkinäkevälle vallalle henkilöahmot yksityisine ajatuksineen ja tunteineen ovat alisteisia (foucaultlaisen tulkinnan kritiikki ks. Cohn 1995; McHale 1994, 60-62; Fludernik 1996, 367-371). Moodin monitulkintaisuudesta kielii se, miten FID:tä on tulkittu myös esimerkiksi muuten usein alistettujen henkilöahmojen, naisten (Mezei 1996) ja lasten (Wall 1991), *emansipation* mahdollisuutena. Koko moodia kuvaavan temaattisen latauksen, jos sellainen on johdettavissa, voisi kuitenkin ajatella liittyvän kielen, kerronnan ja ajattelun suhteeseen, jota se jatkuvasti problematisoi. Ginsburg (1982, 140 ja 145) esittääkin, että FID tematisoi kokonaisuudessaan kertovan fiktion luonnetta mimesistä luovana ja sitä purkavana järjestelmänä.

- (v) *Aktualisoituminen lukemisprosessissa.* Klassisen narratologian lähestymistavoista lingvistiksi painottunut sekä kaksiaänisyystulkintaan vetoava traditio näkevät molemmat FID:n nimenomaan *kertovan tekstin ominaisuutena*. Banfield (1982) pohjaa oman teoriansa transformatiiviseen kielioppiin, ja pyrkii sen avulla osoittamaan, että kolmannen persoonan kerronta ei ole luonnollisen kielen tavoin kommunikatioon tähtäävää ja on siten *kertojatonta*; kieliopillisesti lausuman takana voi olla vain yksi subjektiviteetti (”puhujaa”), ja tajuntaa kuvaavassa FID:ssä se on kokeva henkilöahmo. McHale (1983) kritisoi Banfieldin ajatusta liian lingvistiseksi malliksi, joka ei ota huomioon lukijan intuitiivista kokemusta kertovasta äänestä eikä kertovaa tekstiä tulkinnallisena kokonaisuutena. McHale itse kuvaa FID:n olemusta tulkinnallisena kategoriana, jonka lukija johtaa kerronnan syntaktisista ja semanttisista elementeistä.

FID is not so much the syntactical frame which "permits" the appearance of otherwise inadmissible mimetic material, as it is formal or, more problematically, semantic materials which evoke a 'voice' or presence other than the narrator's, and conduce to the recognition of free indirect syntax. (McHale 1978, 269)

McHalen ajatus ennakoii myöhemmin kognitiivisen narratologian piirissä esitettyä käsitystä FID:stä lukijan aktiivisen ”kehystämisen” seurauksena. Myöhemmässä FID-keskustelussa keskeisimpiä kognitiivisia toimintoja ei liitetä henkilöahmoon eikä kertojaan vaan *lukijaan*: [f]ree indirect discourse will always have to rely on a reader's active interpretative strategy [...] whether in establishing a 'voice' or even a figural perspective in which the character's consciousness is foregrounded [...]” (Fludernik 1993, 80-81). Fludernikin lingvistis-kognitiotieteellinen teoria FID:stä (*the theory of schematic language representation*) pitäytyy Banfieldin ajatuksessa yhdestä subjektiviteetista kielen tasolla; kuitenkin tämä itseoikeutettu ”puhujan” asema kuuluu, toisin kuin Banfieldin teoriassa, ainoastaan diskurssin *raportioijalle* eli ekstradiegeettisen tason kertojalle. Siten Fludernikin mukaan *dual voice* on efekti, joka voi aktualisoitua ainoastaan lukijan tulkinnassa. (emt., 356.) Hänen teoriansa mukaan fiktiivisen henkilön mieli kertovassa diskurssissa on ainoastaan ”lingvistinen hallusinaatio” (emt., 453), jonka lukija *projisoi* siihen omien tulkinnallisten kehystensä perusteella (emt., 398-408, 463).

FID:stä käydyn teoreettisen keskustelun tekevät lopulta kiinnostavaksi kirjalliset esimerkit, joiden joukosta löytyy aina jokin katkelma, jonka avulla voi tähdätä opponentin argumentoinnin heikkoon kohtaan. Jos yhdestä kerronnallisesta moodista ei saavuteta yksimielisyyttä, eikö sen soveltamisesta voisi luopua kokonaan? Jos noudatetaan Tammen (2003, 51-52) ehdotusta postklassisen narratologian uusiksi haasteiksi, käsitteestä ei tarvitse luopua kokonaan, vaan enemminkin tulisi keskittyä niihin ongelmallisiin rajatapauksiin, hybrideihin ja uusiin muotoihin, joita kertova fiktio tuottaa jatkuvasti narratologien iloksi ja päänvaivaksi. Tällaisesta kohdetekstin ehdoilla etenevästä narratologisesta analyysistä on hyvänä esimerkkinä Häggin (2005) Pynchon-tutkimus, joka tarkastelee keinoja, joilla *Gravity's Rainbow* luo oman lukemisensa ja tulkintansa kehykset ja taktisesti vaikeuttaa esimerkiksi lukijan yrityksiä yhdistää kerronnassa esiintyviä ”ääniä” fiktiivisiin subjektiviteetteihin (ks. emt., 93-121).

Tässäkin tutkielmassa keskitytään niihin ehtoihin, joita kohdetekstit itse asettavat sekä käyttämiensä kerronnallisten keinojen merkityksille että lukijan mahdollisuuksille konstruoida henkilöhahmojen mentaalisia maailmoja. Erityisen itsereflektiivisen elementin kerronnan keinojen analyysiin tuovat mukanaan romaanien sankarittaret, jotka ovat myös kukin omalla tavallaan tarinoidensa kerronnallisten kehysten ehdollistamia. Fordin *The Good Soldier*, jota edellä käytettiin esimerkkinä puhekategorioiden käytöstä, lukeutuu tässä mielessä samaan joukkoon tutkielman pääasiallisten kohdetekstien kanssa. Myös uskottomuuskuvauksena Fordin romaani asettuu samaan linjaan kohdetekstien kanssa, sillä se on tietoinen ”aviorikostarinan” arkkityyppisyydestä sekä rakenteellisella että temaattisella tasolla. Edellä esimerkeissä (1)-(3) romaanin kerrontaa tarkasteltiin lyhyiden fragmenttien perusteella, mutta viimeistään tässä vaiheessa, kun strukturalistisen täsmälliset luokitukset on käyty läpi, on aiheellista pohtia kerronnallisia tilanteita koko romaanin kontekstissa. Kertomus on kokonaisuudessaan yhden tarinamaailman henkilöistä, John Dowellin, kertoma; kertoja on siis *homodiegeettinen* eikä heterodiegeettinen niin kuin tajunnankuvauksen keinojen käytöstä voisi päätellä. Dowell kertoo kuvitteelliselle yleisölle versionsa petettynä aviomiehenä, mutta sen sijaan että hän keskittyisi oman kokemuksensa kuvaamiseen, hän hahmottaa menneisyyden tapahtumia muiden henkilöiden kautta. Kertomuksen keskipisteessä ovat hänen

vaimonsa Florence, tämän rakastaja Edward Ashburnham ja edellisen vaimo Leonora – ja lopulta myös Edwardin viimeinen rakkaus, Nancy. Dowell väittää tietävänsä tytön ajatukset ja esittää ne yleisölleen ikään kuin kykenisi saavuttamaan ulkopuolisen ja kaikkietävän aseman; ”[...] I know that she pictured herself as some personage with a depressed, earnest face and tightly closed lips” (*The Good Soldier*, 259) – mutta lukijan tulkinnassa juuri Dowell itse on se, joka asettaa tytön kirjallisen henkilöahmon (*personage*) kehyksiin ja maalaa hänestä naiivin ja sentimentaalisen muotokuvan. Cohnin (1978, 132) mukaan kerrotussa monologissa (FID:ssä) esiintyvä toistorakenne heijastelee usein henkilöahmon joustamattomuutta sekä ajatusta etenemisestä kohti jotakin ”vääjäämätöntä kohtaloa”. Cohnin ajatus näyttäytyy ironisessa valossa esimerkin (2) yhteydessä, jossa Nancyn teatraalista ja naiivia päättelyä kuvaavat toistorakenteet (*Unhappiness; unhappiness; unhappiness*) ovat lopulta sellaisen kertojan tuotosta, joka tuntee Nancyn ”vääjäämättömän kohtalon” ja jonka kerronta motivoituu muiden henkilöiden traagisten kohtaloiden kautta. Henkilöahmon subjektiivisen diskurssin oletetaan usein paljastuvan myös henkilölle ominaisen *idiomin* tai *tyylin* perusteella (ks. esim. Tammi 1992, 49-53; McHale 1978, 269-272). Edellä kuvatussa tajunnankuvauksen jaksossa tyyli on kuitenkin jotain, joka kehittyy eri moodien välisestä dynamiikasta, siitä miten kertoja kuvaa ironisesti, miten sentimentaalinen, uskonnollisuutta ja romanttista kirjallisuutta sekoittava diskursiivinen kehys ottaa vallan Nancyn mentaalisisessa maailmassa. Siten näytetään miten Nancyn idiomi, subjektiivinen kieli, rakentuu ulkoapäin tulevien tyyllisten kehysten varaan. Klassisten moodien käytöstä huolimatta tajunnankuvaus menettää siten mimeettisen otteen kuvauskohteestaan ja näyttäytyy koko romaanin hallitsevassa kerronnallisessa tilanteessa ja temaattisessa kehyksessä kertojan ironisen poeettisena rakenteena – joka kuvaa lopulta Nancyn tajunnan sijasta Dowellin estoista ja katkeroitunutta mieltä.

The Good Soldierin ja monen muunkin modernistisen romaanin kohdalla myös *välitteisyyden* käsite tulee määritellä yhä uudelleen; kun maailma ja kokemus ovat myös henkilöahmolle vain konstruktioita, välitteisyys tematisoituu ylipäätään minkä tahansa diskurssin – maailman ja kokemuksen selittämisen – ominaisuutena, eikä siten toimi erontekijänä ekstradiegeettisen ja diegeettisen tason välillä. Siten myös Dowellin poeettiset ratkaisut ovat aivan yhtä ”oikeutettuja” kuin jos samoja soveltaisi heterodiegeettinen kertoja; kertomuksen fiktiivisyys ei kertojan positiosta riippuen

lisäännä tai vähene, ja tämän osoittaa myös Dowellin kyky omaksua rooli, joka rikkoo fiktion ”luonnollisuuden lakeja”. Lukijan asema fiktiivisten mielten konstruoijana on kuitenkin ambivalentti: kertoja John Dowell on yhtä lailla kielellinen konstruktio kuin hänen kauttaan välittyvä Nancy, eikä henkilöhahmojen subjektiviteettien projisoiminen tekstiin käy ongelmitta, kun Dowellin kerronta paljastaa toistuvasti ”kaavan” fiktiivisen mielen konstruoimiseksi.

Tässä tutkielmassa klassisen narratologian käsitteitä kuten FID ja fokalisaatio käytetään metodisina välineinä, jotka joutuvat kuitenkin jatkuvasti kyseenalaisiksi, tuottavat päällekkäisyyksiä ja osoittautuvat riittämättömäksi yksittäisten tekstien analyysissa. FID näyttäytyy problemaattisena kategoriana jo siitäkin syystä, että sen lisäksi että kohdetekstit käyttävät sitä tavoilla, jotka eivät ole helposti käsiteltävissä klassisten määritelmien avulla, jokainen niistä käyttää moodia lisäksi toisistaan poikkeaviin tarkoituksiin. FID:tä käsitellään erityisesti *Madame Bovaryn* yhteydessä, mikä on vähintäänkin odotuksenmukaista, sillä Flaubertin romaania pidetään ratkaisevana koko moodin kehityksen kannalta. Koska *Madame Bovary* luo tulkinnallista kehystä kahdelle muulle kohdetekstille, voidaan FID:nkin ajatella hallitsevan koko tutkielmaa: moodina se edustaa niitä kielen ja kokemuksen, havainnon ja reflektion, henkilöhahmon ja kertojan sekä yksityisen mielen ja kertomisen konventioiden välisiä jännitteitä, joille kaikkien kohdetekstien käsittely perustuu. *The Awakening* nostaa esiin erityisesti havainnon ja kokemuksen esittämisen ongelmat ja johtaa siten narratologisen keskustelunkin lähemmäksi fokalisaatioon liittyviä ongelmia. Viimeisenä käsiteltävän *Sa Femmen* analyysissa keskitytään erityisesti pohtimaan henkilöhahmon mentaalisen maailman suhdetta kerrontaan ja representaatioon yleensä sekä diegeettisen ja ekstradiegeettisen tason välistä ”valtakamppailua” fiktiivisen mielen sekä fiktiivisen todellisuuden määrittelyssä. Viimeisessä analyysissa irtaudutaan kaikkein kauimmaksi klassisen narratologian kategorioista, koska koko kertomuksen hierarkia on uhattuna. Vaihtoehtoiseksi malliksi analyysiin tuodaan mukaan kognitiivisen narratologian piiriin kuuluva *mahdollisten maailmojen teoria* (ks. Pavel 1986, Ryan 1991, Ronen 1994, Doležel 1998), jonka avulla voidaan paremmin hahmottaa fiktiivisen mielen toiminnan ja kerronnan strategioiden välisiä analogioita.

Jo edellä lainatut esimerkit (1)-(3) osoittavat, että klassisen narratologian kategoriat ovat sidottuja illuusion mimesiksestä, todellisesta pääsystä vieraan tajunnan sisään. Kognitiivinen narratologia pyrkii eroon klassisten luokitusten formalismista lähestymällä todellista lukukokemusta - ja siten fiktiivisten mielten sijasta paremminkin lukijan mieltä (vrt. Fludernik 1996, xi). Fludernikin ”luonnollisen narratologian” (1996, 2003) mukaan kerrontatilanteet hahmottuvat kokemuksellisten kehysten kautta, jotka perustuvat aktuaalisten tilanteiden ymmärtämiseen sekä suulliseen tarinankerrontaan: kerronta aktivoi lukijan kognitiossa joko KERTOMISEN (TELLING), KOKEMISEN (EXPERIENCING), KATSOMISEN (VIEWING), TOIMINNAN (ACTION) tai REFLEKTION (REFLECTION) kehysten, jonka kautta lukija pystyy ”tekemään luonnolliseksi” enemmän tai vähemmän kompleksiset kielelliset representaatiot (Fludernik 1996, 43-50 ja 275-278; 2003, 246-247). Myös Fludernikin FID-tutkimus perustuu käsitykseen fiktiivisestä mielestä *luonnolliseen mentaaliseen toimintaan perustuvien mallien projektiona*: ”[...] reflectoral narration, for example in its reliance on the figural psyche as the evoked transmissive medium of the story, structures narration around the script of *experiencing* or *viewing*, rather than *telling* events” (Fludernik 1993, 449). KERTOMISEN kehys vastaa klassisen narratologian kertojakeskeistä kerrontatilannetta ja KOKEMISEN kehys henkilökeskeistä; Fludernik haluaa purkaa tätä kahtiajakoa lisäämällä kolme muuta kognitiivista mallia kerrontatilanteiden selittämiseksi. Siten katsominen ei viittaa fokalisaatioon eikä henkilökeskeiseen havaitsemiseen vaan behavioristiseen, ”kameramaiseen” kerrontaan (Fludernik 1996, 48-50). Samoin REFLEKTIO on kehys, joka ei luonnollistu henkilöhahmon kautta vaan viittaa postmodernistiselle kerronnalle tyypilliseen itsereflektioon, jota ei voi luonnollistaa muuten kuin tekstin metakommentaarina itsestään (emt., 275-278).

Kyseenalaista kuitenkin on, missä määrin Fludernikin vetoaminen lukijan ”luonnollistamisen” prosessiin selittää sellaisten kertomusten kuten *The Good Soldierin* – tai tämän tutkielman pääasiallisten kohdetekstien – lukemista. John Dowellin strategioiden ymmärtäminen vaatii kehysten asettamista sisäkkäin, mikä johtaa lopulta niiden heikkenemiseen yksittäisinä selitysmalleina: Dowellin tarve käsitellä vaimonsa uskottomuutta (KOKEMINEN) purkautuu hänen luomanaan versiona tapahtumista (KERTOMINEN), joka koostuu kuitenkin enemmän muiden osallisten kokemusten kuvaamisesta (KOKEMINEN). Myöskään *Madame Bovaryn*, *The*

Awakeningin tai *Sa Femmen* kerronnallinen dynamiikka ei asetu siististi Fludernikin esittämiin luonnollisiin parametreihin, vaan kehykset liukuvat ongelmallisesti päällekkäin ja sisäkkäin. Tulevissa analyyseissa onkin tarkoitus purkaa Fludernikin fiktion lukemiselle määrittämiä luonnollisia kehyksiä ja keskittyä kertomusten ”luonnottomaan” potentiaaliin.

Kehys kognitiotieteellisenä käsitteenä esiintyy ensimmäisen kerran Schank & Abelsonilla (1977) kuvaamassa dynamiikkaa ihmisen kokemuksen sekä kognitiivisen datan välillä: ”a process by which people match what they see and hear to pre-stored groupings of actions that they have already experienced” (Schank & Abelson 1977, 67). Käsite viittaa siis *prototyypiseen* tietoon, jota ihmiskognitio kerää ympäröivästä maailmasta ja soveltaa kohtaamisissaan uusissa tilanteissa. Samanlaisen tietorakenteeseen viitataan myös *skeeman* käsitteellä: ihmiskognitio rakentuu *skemaattisesta* tiedosta, kun yksittäiset havainnot rakentavat ja muokkaavat ihmisen käsitystä jonkin ilmiön ”tyypillisistä” piirteistä. Samaan käsiteperheeseen kuuluu vielä *skripti*, jolla viitataan prototyypiseen käyttäytymismalliin tietyssä kehyksessä. (Fludernik 1996, 17-19; Herman 2002, 85-89.) Edellä käsiteltyä katkelmaa Fordin romaanista voidaan käyttää jälleen esimerkkinä: Dowellin konstruktio Nancyn kokemuksesta ja tajunnanliikkeistä perustuu prototyypiseen käsitykseen naiivista ja kokemattomasta työstä (*I know that she pictured herself as some personage...*), ja tässä kehyksessä Dowell kuvittelee Nancyille tyypillisen toimintamallin eli skriptin (*She began thinking about love...*); edelleen, Dowellin kuvitelmissa, Nancy tukeutuu kaunokirjallisen romanssin kehykseen ja skriptiin, koska hänellä ei ole kokemusta tosimaailman suhteista: ”She remembered chance passages in chance books [...] she remembered a character in a book who [...]” (*The Good Soldier*, 256-257).

Kognitiivinen narratologia ei kuitenkaan keskity tarkastelemaan henkilöahmojen tajuntaa jäsentäviä kehyksiä ja skriptejä vaan lukijan tekstiin kohdistamia prototyypisyyden odotuksia. Esimerkiksi Jahn (1997) tutkii kehysten valikoimisen ja sovittamisen dynamiikkaa lukijan ja tekstin kohtaamisessa ja pyrkii osoittamaan, miten kerronnalliset tilanteet toimivat vuorovaikutuksessa sen prototyypisen tiedon kanssa, jota lukijalla on kerronnan konventioista. Jahnin huomio kohdistuu ainoastaan siihen, miten kertojakeskeisen ja henkilökeskeisen kerrontatilanteiden kehykset aktivoituvat, jolloin diegeettisen tason kognitiivinen toiminnalla eli henkilöahmon

havainnon, reflektion tai mentaalisen diskurssin esittämisellä on funktionsa vain tietynlaisen kerrontatilanteen aktivoijana. Esimerkki John Dowellin pakkomielteisestä kerronnasta kuitenkin osoittaa, että kerrontatilanteiden ymmärtäminen vaatii myös kompleksisen fiktiivisen mielen toiminnan ymmärtämistä: ei riitä, että todetaan henkilöahmon subjektiviteetin hallitsevan kerrontaa – tulkinnan kannalta on olennaista selvittää, *miten*, millä kehyksillä ja minkä skriptien mukaan, se hallitsee. Henkilöahmon käyttämät merkityksellistämisen strategiat voivat myös olla sekä rakenteellisessa että temaattisessa vuorovaikutuksessa lukemisen strategioiden kanssa. *The Good Soldierissa* Dowellin keinot muiden mielten konstruoinniseksi heijastelevat lukijan yrityksiä konstruoida fiktiivisiä mieliä kerronnasta – tässä tapauksessa erityisesti Dowellin itsensä sulkeutunutta ja estoista mentaalista prosessia. Nancyn esittäminen kirjallisen romanssikehyksen vankina puolestaan tematisoi lukijan yrityksiä tulkita henkilöahmoja ja tapahtumia romanssin, intohimon ja uskottomuuden kirjallisessa jatkumossa.

Monika Fludernik kiinnittää huomiota prototyyppisyyteen perustuvien kehysten käyttöön henkilöahmon puheen ja ajattelun esittämisessä; hänen mukaansa henkilöahmon oletettua alkuperäistä ”lausumaa” ei koskaan tuoteta kerronnassa mimeettisen uskollisesti, vaan se alistetaan *tyypillistämiselle* ja *skematisaatiolle*. Kerronnan tason toisinto henkilöahmon diskurssista on siis lähtökohtaisesti likiarvo, joka perustuu enemmän tai vähemmän prototyyppisiin puheakteihin, jotka ovat odotuksenmukaisia tietyissä sosiaalisissa ja kulttuurisissa tilanteissa. (Fludernik 1993, 398-408 ja *passim.*) Esimerkin (3) lainaus Nancyn oletetusta sisäisestä rukouksesta (*Domine, nunc dimittis... Lord, now lettest thou thy servant depart in peace*) näyttäytyy ironisesti juuri tällaisena odotuksenmukaisena puheaktina, joka motivoituu osana Nancyn tajuntaa hallitsevia sentimentaalisia kehyksiä. Kyseisessä esimerkissä tyypillistäminen on tietenkin motivoitua, sillä Dowellilla ei ole aidosti pääsyä toisen henkilön tajuntaan. Sama pätee kuitenkin kaikkeen tajunnankuvaukseen: mentaalisen maailman kielellistämisen täytyy aina johtaa vain jonkinlaiseen likiarvoon, sillä mimeettistä kuvausta yksityisestä mielestä on mahdotonta saavuttaa. Paluu klassisen narratologian premisseihin ja niiden sisältämään käsitykseen kertovan fiktion erityisluonteesta voi kuitenkin tarjota uuden näkökulman kerronnan kehysten analyysille: jos fiktio on lopulta ainoa keino päästä yksityisen mielen sisälle, eikö tutkimuksen tulisi kohdistua aktuaaliseen kokemukseen perustuvien mallien lisäksi

myös erityisen *kirjallisiin kehyksiin*, jotka muokkaavat sekä fiktiivisiä mieliä että niiden konstruoimista lukemisprosessissa?

Edellä esitetty teoreettinen tiivistelmä heijastelee osaltaan klassisen narratologian premissejä luokituksineen ja numerointeineen; tulevilla kohdetekstien käsittelyissä kategorioiden nähdään kuitenkin vuotavan pahan kerran. Narratologiset kehykset tulevat merkittäviksi reuna-alueidensa ja päällekkäisyyksiensä kautta. Tärkeimmän kehyksen analyyseille tarjoavat kuitenkin itse kohdetekstit, joissa ajatuksen figuurit saavat merkityksiä, joita lingvistiseen, referentiaaliseen tai kognitiiviseen ”totuuteen” pyrkivä käsitteistö ei yksinään tavoita. Tulevassa keskitytäänkin tarkastelemaan fiktiivisen mielen rakentamista ja purkamista itsereflektiivisessä suhteessa kirjallisiin kehyksiin, jotka koostuvat sekä kerronnallisista että temaattisista konventioista. Johdannon viimeisessä alaluvussa luonnostellaan sitä aviorikoksen kirjallista kehystä, jolle tulevat kohdetekstien analyysit perustuvat.

Aviorikoksen tekstuaaliset kerrostumat

Monika Fludernikin ”tyypillistämisen” käsite puheen ja ajattelun esittämisessä kuvaa proto – ja jopa stereotyyppisyyden koodien ”tasapäistävä” vaikutusta prosessissa, jossa yksilöllinen lausuma tai ajatus muunnetaan osaksi kertovaa diskurssia: ”[typification] can [...] relate to an erasure of individuality – transforming what one person said in his or her own way into what just anybody might (typically) have said” (Fludernik 1993, 20). Fludernik kuitenkin esittää, että FID:n ekspressiiviset piirteet, jotka viittaavat intensiiviseen tunteeseen, voivat vahvistaa mimeettistä vaikutelmaa yksilöllisestä kokemuksesta (emt.). Fludernikin tyypillistäminen perustuu kuitenkin luonnollisen kielen kehyksiin eikä siten ota huomioon kertovan fiktion konventioita, kuten sitä, että juuri ”intensiivisen tunteen” kuvaus on esimerkiksi aviollisesta uskottomuudesta kertovissa romaaneissa mitä tyypillisin kerrontatilanne. Esimerkiksi intohimon ilmaisemiseen käytetty ekspressiivinen kieli voi näyttäytyä juuri sellaisena, jonka kautta langenneen sankarittaren mielentilaa tyypillisesti kuvataan – ja siten henkilöihahmon kokemuksen yksilöllisyys ja autenttisuus voi joutua kyseenalaiseksi.

Madame de La Fayetteen tarina ”La comtesse de Tende” on kertomus intohimoisesta mustasukkaisuudesta ja aviorikoksesta, ja kerrontaa värittää dramaattinen rakkaudentunnustusten, paljastusten ja kuolemien sarja. Kun Tenden kreivitär tulee raskaaksi Navarren prinssille, kertoja kuitenkin toteaa yllättävän lakonisesti, että Tenden kreivi ”ajatteli ajatuksia, jotka luonnostaan kuuluivat tällaisiin olosuhteisiin”; ”il pensa d’abord tout ce qu’il étoit naturel de penser en cette occasion” (”Comtesse de Tende”, 480). Jonathan Culler viittaa samaan katkelmaan käsitellessään kulttuurisen ”luonnollistamisen” strategioita: La Fayette tekee näkyväksi sen, miten hänen kerrontansa luottaa lukijaan kulttuuristen koodien tuntijana (Culler 1975, 134). Toisin kuin kognitiivisen narratologian käsitys kerronnan ”luonnollistamisesta”, Cullerin varhaisemmat, strukturalistisen poetiikan piirissä esitetyt ajatukset huomioivat kirjallisten kehysten merkityksen fiktion lukemisessa. Culler tukeutuu Tzvetan Todorovia ja Roland Barthesia myötäillen *vraisemblancen* (’todenkaltaisuus’, ’odotuksenmukaisuus’) käsitteeseen: “*Vraisemblabilisation* stresses the importance of cultural models of the *vraisemblable* as sources of meaning and coherence” (Culler 1975, 138). Cullerin mukaan lukijan odotukset kohtaamansa tekstin suhteen ja siten myös tekstin naturalisointi voi perustua sosiaalisiin ja kulttuurisiin koodeihin, mutta myös erityisen kirjallisiin malleihin kuten generisiin koodeihin ja intertekstuaalisuuteen (emt., 140-152). Kun La Fayette viittaa epämääräisesti aisankannattajan osaan, hän vetoaa hoviromanssien kulttuurisen koodin lisäksi myös lukijan kirjallisuudentuntemukseen – etenkin kun on kyse petetyn miehen *ajatuksista*, joihin pääsee helpommin käsiksi fiktiivisten henkilöahmojen kuin todellisten henkilöiden tapauksessa. Tässä tutkielmassa lukemisen kehysten käsittely palaa strukturalistisille juurille kirjallisen *vraisemblancen* hengessä; tarkoitus on myös osoittaa, miten fiktiivinen tajunta voi luonnollisten kognitiivisten parametrien lisäksi rakentua myös kirjallisuuden rakenteellisille ja temaattisille konventioille. Cullerin esittämistä ”naturalisaation asteista” lähimmäksi kohdeteksteistä esitettävää analyysia osuu ”the conventionally natural” – tekstit, jotka luonnollistuvat juuri sitä kautta, että ne tekevät suhteensa kirjallisiin ja generisiin konventioihin *näkyväksi* (emt., 148-152).

Kirjallisuuden aviorikostematiikkaa on tutkittu jonkin verran, mutta useimmiten suhteessa johonkin kirjallisuuden ulkopuoliseen ilmiöön. Tony Tannerin *Adultery in the Novel. Contract and Transgression* (1979) kytkee uskottomuuden teeman osaksi

romaanimuodon kehitystä. Romaani genrenä murtaa porvarillisen yhteiskunnan sosiaalisia rajoja kuten yksityisyyden suojan ja kuvaa usein henkilöitä, jotka ovat jollakin tavoin vallitsevien systeemien ulkopuolella; Tannerin käsityksen mukaan aviorikos kiteyttää koko romaanimuodon olemuksen, sillä se on porvarillisia rajoja rikkova ilmiö *par excellence*. Siten se myös kuvastaa romaanin luonnetta itseään purkavana; se vastustaa samaa elämänmuotoa johon se tukeutuu. (Tanner 1979, 3-4, 84.) Vaikka Tannerin käsittely pohjautuukin ajatukseen kirjallisesta aviorikoksesta vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen heijastumana tai vastareaktionä, Bill Overton (2002, 10) moittii Tanneria siitä, että tämä aliarvioi aviorikosromaanien taustalla vaikuttavia historiallisia ja ideologisia ehtoja. Overtonin oma tutkimus sen sijaan keskittyy enemmän yhteiskunnalliseen kuin kerronnalliseen analyysiin, jopa siinä määrin että herää kysymys, miksi hän tutkii fiktiivisiä representaatioita – ehkä siksi että sen kautta on helpoiten saatavilla materiaalia aviovaimon asemasta 1700- ja 1800-luvuilla. *Madame Bovary*sta Overton toteaa, että teos “cannot help bearing the marks of Flaubert’s misogyny, despite his theory and practice of artistic impersonality” (emt., 22). Tanneria hän moittii jälleen liiallisesta formalismista, myös *Madame Bovary*n analysoimisessa; “he presents Emma Bovary as a victim not of bourgeois society or of patriarchy but of language itself” (emt., 46). Narratologia moinen kritiikki saattaa hämmästyttää, sillä kuten seuraavassa luvussa käy moneen otteeseen ilmi, Flaubertin romaania on luettu vuosikymmenien ajan, toistuvasti, kielen problemaattisuuden kuvauksena.

Tässä tutkielmassa syyllystään juuri samaiseen kieli- ja kerrontakeskeisyyteen, josta Overton varoittaa. Käsiteltävät kohdetekstit tukevat tätä lähestymistapaa esittämällä aviorikoksen korostetun kirjallisena, kerronnallisena ja kielellisenä strategiana. Overtonin peräänkuuluttamia yhteiskunnallisia kytköksiä ei siis käsitellä tässä, vaikka ne jossakin muussa tieteellisessä kontekstissa olisivat relevantteja kohdetekstien kannalta. *Madame Bovary* nähdään tärkeänä taitekohtana aviorikoksen kirjallisessa traditiossa juuri siksi, että se omia kielellisiä ja kerronnallisia keinojaan kyseenalaistamalla purkaa koko aviorikoksen representaation – ja siten myös oletuksen fiktion kyvystä heijastella yhteiskuntaa. Tärkeiksi kytköksiksi muodostuvat kertovassa fiktiossa toistuvat temaattiset koodit ja niiden esittämisen tavat, jotka yhdessä rakentavat kirjallisesta uskottomuudesta skemaattista kokonaisuutta ja joista voi lukemisen kehyksen lisäksi muotoutua henkilöihahmon kokemisen sekä kertojan

kertomisen kehys. Tämä kehys prototyypisyydelle kuten kognitiiviset aktuaalisiin ilmiöihin ja tilanteisiin perustuvat kehykset, ja prototyypisyys voi johtaa edelleen stereotyyppien ja kliseiden tunnistamiseen. Siten ajatus aviorikoksen kirjallisesta kehyksestä vastustaa jossain määrin Tannerin ajatusta aviorikoksesta rajoja rikkovana (*transgressive*) voimana fiktiossa. Tannerin ajatuksen tueksi soveltuu hyvin *Anna Kareninan* kuuluisa aloituslause: ”Kaikki onnelliset perheet ovat toistensa kaltaisia, jokainen onneton perhe on onneton omalla tavallaan” (*Anna Karenina*, 5); radikaalisti yksinkertaistettuna voisi kuitenkin väittää, että aviorikoksen kirjallisen kehyksen ajatusta sopisi tukemaan Nabokovin ironinen inversio romaanin *Ada* alussa: ”All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike” (*Ada or Ardor*, 9).

Arkaluontoisuutensa seurauksena aviorikos näyttäytyy luonnollisessa kielenkäytössä osana jonkinlaista juorukulttuuria, joka edelleen vahvistaa koko aiheen *kertomuksellisuutta*. Esimerkkejä aviorikoksesta toistuvana tarinoinnin aiheena löytyy runsaasti tarinankertomiselle perustuvista klassikoista kuten *Decamerone* tai *Canterbury Tales*. Kertovassa fiktiossa teeman luonnollinen tiivistyminen suulliseksi kertomuksiksi aiheuttaa usein upotusrakenteita, jolloin fiktiivisessä maailman kerrotut ja koetut aviorikokset asettuvat vuoropuheluun. La Fayetteen *Clèvesin ruhtinattaressa* alussa kuvataan, miten nuori neiti Chartres kasvaa varoittavien aviorikoskertomusten keskellä: ”[Rouva Chartres] kuvaili tyttärelleen usein rakkautta, kertoi sen miellyttävistä puolista vahvistaakseen tyttärtä sen vaaroja vastaan. Hän kertoi miesten kevytmielisyydestä ja petollisuudesta ja uskottomuudesta, siitä miten onnettomaksi ulkopuoliset lemmensuhteet avioliiton tekevät.” (*Clèvesin ruhtinatar*, 17-18.) Avioituttuaan Clèvesin ruhtinaan kanssa päähenkilö joutuu saman tien vaaroihin, joista hänen äitinsä on varoittanut ja altistuu siten Ranskan hovielämää hallitsevalle ”uskottomuuskriptille”. Kertomuksen jännite rakentuu ikään kuin kahden aviorikoskertomuksen mallin välille: toisessa ääripäässä on päähenkilön, ruhtinas-aviomiehen ja Nermours’n herttuan traaginen kolmiodraama, jossa ruhtinatar ottaa lopulta marttyyrin roolin eikä siten astu hänelle tarjoutuvaan ”langenneen naisen” asemaan; toisessa ääripäässä ovat puolestaan ruhtinattaren tarinalle kontrastia luovat kertomukset hoviväen kevytmielisyydestä ja aviorikoksesta koko sosiaalista toimintaa määrittävänä koodina. Rakenteellisesti nämä hovijuorut ovat upotettuja, toisen asteen kertomuksia, joita henkilöhahmot kertovat toisilleen fiktiivisessä maailmassa, mutta

temaattisesti ne muodostavat paremminkin *kehyyksen* ruhtinattaren henkilökohtaiselle kertomukselle. Clèvesin ruhtinatarta ympäröivien aviorikosten *kertomuksellisuus* vahvistaa sitä potentiaalista aviorikoskertomusta, jota *Clèvesin ruhtinattaresta ei tule*; aviorikoskertomuksen kehys jäsentää romaania siten negaation kautta. Ainakin tässä mielessä *La Fayette*n romaania voidaan pitää psykologisena romaanina (yhtenä lajinsa ensimmäisistä); David Herman määrittelee psykologisen romaanin juuri kertomukseksi, jossa potentiaaliset tapahtumakulut – mahdolliset maailmat, joita henkilöhahmot luonnostelevat peloissaan, toiveissaan ja oletuksissaan – muodostuvat tärkeämmiksi kuin aktuaaliset fiktiivisen maailman tapahtumat (Herman 2002, 56-59; ks. myös Ryan 1991, 148-174).

Aviorikoksen salamyhkäisyys liittyy myös kirjeromaanin kehitykseen, ja klassisena esimerkkinä tästä muodon ja teeman yhteydestä on Laclosin *Liaisons dangereuses*; tosin Overtonin (2002, 5) mukaan Laclosin teos ei lankea uskottomuusromaanin kategoriaan, koska siinä ei anneta avioliitolle tarpeeksi painoarvoa, jota vaadittaisiin temaattisen jännitteen syntymiseksi. Laclosin teos on kuitenkin merkittävä kontribuutio viettelyn diskursiivisen kehyyksen rakentamiseen.

Comment répondre, Madame, à votre dernière Lettre? Comment oser être vrai, quand ma sincérité peut me perdre auprès de vous? N'importe il le faut; j'en aurai le courage. Je me dis, je me répète, qu'il vaut mieux vous mériter que vous obtenir; et dussiez-vous me refuser toujours un bonheur que je désirerai sans cesse, il faut vous prouver au moins que mon cœur en est digne. (*Les liaisons dangereuses*, 202)

Hyvä Rouva, miten voisin vastata Teidän viimeiseen kirjeeseen? Miten uskaltaisin olla tosi, kun vilpittömyyteni tuhoaa minut Teidän silmissänne? Vähät siitä, minun täytyy; minulla on rohkeutta siihen. Sanon itselleni, toistan itselleni, että on parempi, että ansaitsen Teidät, kuin että saan Teidät; ja vaikka te kieltäisitte minulta aina sen onnen, jota jatkuvasti haluan, minun on kuitenkin osoitettava, että sydämeni on sen arvoinen. (*Vaarallisia suhteita*, 193)

Varakreivi Valmontin sanankäänteet hänen kirjeissään Madame de Tourvelille ennakoivat esimerkiksi niitä viettelyn figureja, joilla Rodolphe hurmaa Emman *Madame Bovaryssa*; myös Valmontin petolliset aiheet toistuvat Rodolphen strategioissa, joissa kieli palvelee itseilmaisun sijasta Emman odotusten mukaisen romanttisen *vraisemblancen* rakentamista. Genette (1982, 154) kuvaa Stendhal-analyysissään tätä geneeristä koodia ”epistolaaiseksi viettelyksi”, jonka Stendhal on osin parodisesti omaksunut Laclosilta osaksi *Le rouge et le noir* -romaaniaan. Uusimpia perinteenjatkajia on epäilemättä David Lodgen *Thinks...*(2001), jossa sinetillä suljetut kirjeet on korvattu sähköpostiviesteillä. Lodgen romaani parodioi

myös päiväkirjamuotoa, jonka kautta lukija pääsee seuraamaan, miten naispuolinen päähenkilö, kirjailija Helen Reed kerronnallistaa omia ja lähipiirinsä aviorikoskokemuksia:

I'm quite sure he came here with every intention of trying to seduce me [...] 'Seduce' is another word that sounds terribly old-fashioned and literary now, suggestive of deflowered maidens and ruined women, of Richardson's Pamela defending her 'virtue' against Mr. B, but I can't think of a better one at the moment. (*Thinks...*, 177)

Lodgen romaani rakentaa erilaisten tekstuaalisten strategioidensa avulla kertomuksen yhteenpunoutuvista aviorikoksista, joiden intertekstuaalinen suhde aikaisempaan kirjallisuuteen korostuu erityisesti Helenin päiväkirjan lukuisissa allusioissa ”langenneisiin naisiin”; tekstuaaliset strategiat ja yksittäiset allusiot, kuten sähköpostiviestit ja viittaus epistolaarisen viettelyn perusteeseen *Pamelaan*, aktivoivat yhdessä kirjallisia kehyksiä, jotka jäsentävät sekä henkilöihahmon kokemusta, kerronnan tasoa että lukuprosessia.⁴ Kirje- tai päiväkirjaromaanin konventiot sekä niihin liittyvät viettelyn, lankeemuksen ja syyllisyyden diskurssit rakentavat osaltaan myös aviorikoksen sidoksisuutta kieleen: tunteen ilmaisusta muodostuu usein tärkeämpi kuin itse tunteesta. Tällöin myös kokijan rooli voi lähestyä enemmän lukijan, kertojan ja tekijän rooleja.

Klaus Brax viittaa viktoriaaniselle romaanille tyypilliseen tapaan kytkeä *lukevan naisen* ja *langenneen naisen* prototyypit yhteen: ”reading is often linked to the questions of madness, ethics and transgression“ (Brax 2003, 177). Brax tarkastelee tapoja, joilla Fowlesin *The French Lieutenant's Woman* reflektoi näitä rooleja:

She [päähenkilö Sarah Woodruff] compares living people to the characters of literature, and literature gives her fictional models for making moral and psychological judgements on her fellow people. [...] Fowles's novel explores the influence of literature on its heroine and the relationship between fiction and Victorian reality. In this respect, it deals with the same problem that George Eliot's novels examine repeatedly: female desire and its problematic relationship to the surrounding social environment. (Brax 2003, 178-179)

Brax rinnastaa käsittelyssään fiktion ja sosiaalisen todellisuuden lukemisen. Myös tämän tutkielman kohdetekstien tekstuaaliset strategiat johtavat analogisuuksiin lukemisen aktin ja henkilöihahmon havainnoimisen välillä. Jälleen *Madame Bovary* edustaa paradigmaattista tapausta, joka antaa edelleen *lukuohjeita* kahden muun kohdetekstin sankarittarelle ja lukijalle. Myös Edith Whartonin romaanin *The House of Mirth* sankaritar Lily Bart on nuorena Emman kaltainen huono lukija, mutta jatkuva

⁴ Lodgen romaanista ja aviorikoksen intertekstuaalisista kehyksistä ks. Mäkelä (2004).

epäonni rikkaan aviomiehen metsästyksessä sekä rakkaus ironiseen Lawrence Seldeniin tekevät Lilystä mestarin lukemaan sosiaalisia tilanteita.

She liked to think of her beauty as a power for good, as giving her the opportunity to attain a position where she should make her influence felt in the vague diffusion of refinement and good taste. She was fond of pictures and flowers, and of sentimental fiction, and she could not help thinking the possession of such tastes ennobled her desire for worldly advantages. [...] Lily's preference would have been for an English nobleman with political ambitions and vast estates; or, for second choice, an Italian prince with a castle in the Apennines and a hereditary office in the Vatican. Lost causes had a romantic charm for her, and she liked to picture herself as standing aloof from the vulgar press of the Quirinal, and sacrificing her pleasure to the claims of an immemorial tradition...

How long ago and how far off it all seemed! [...] Relentlessly her mind travelled on over the dreary interval... (*The House of Mirth*, 35)

That was the secret of his [Selden's] way of readjusting her vision. Lily, turning her eyes from him, found herself scanning her little world through his retina: it was as though the pink lamps had been shut off and the dusty daylight let in. [...] Lily smiled at her classification of her friends. How different they had seemed to her a few hours ago! Then they had symbolized what she was gaining, now they stood for what she was giving up. That very afternoon that had seemed full of brilliant qualities; now she saw that they were merely dull in a loud way. (*The House of Mirth*, 55)

Whartonin sankaritar on koko kertomuksen ajan vääjäämättömästi matkalla romanttisista ja sosiaalisista illuusioista kohti pessimismia; nuoruudessa vaikuttaneet kirjalliset romanssin kehykset kylvävät pettymyksen siemenen – tämä siemen on intertekstuaalinen myös siinä mielessä, että haavekuvien ja todellisuuden välinen ristiriita on myös toistuva kirjallinen teema. Brax viittaa Diane Elamiin, jonka mukaan fiktion esittämät romanssit tuottavat naiselle tyydyttämättömyyden tunteen ja kaipuun kohti saavuttamatonta täyttymystä: “romance carries the prospect of dissatisfaction for women as a structured principle implicit in its opening”; (Elam 1992, 132; lainaus Brax 2003, 179). Tästä ristiriidasta tyypillisesti seuraavaa psykologista tilaa kuvaa parhaiten ranskan kielen sana *ennui*, jolle *Madame Bovary* luo ohittamattoman kirjallisen skriptin. *Ennui* avaa myös uuden näkökulman aviorikoksen tuottamaan ahdistukseen sosiaalisen tai moraalisen omantunnon sijasta kielen ja kirjallisten representaatioiden sanelemana. Kuilu ei avaudu langenneen yksilön ja normatiivisen yhteisön, vaan kielen ja kokemuksen välille.

Aviorikosskripti luo valmiita toimintamalleja ja rooleja niin viettelijöille, langenneille kuin petetyillekin. Stendhalin *Punaisen ja mustan* paikoin hyvinkin ironisesti kommentoiva kertoja toteaa, että “[...] Mathilde suostui lopulta olemaan Julienin viehättävänä rakastajattarena”, mutta “[t]ämä lemменhurma oli tosin hiukan väkinäistä, kiihkeä rakkaus oli ennemmin jonkin mallin jäljittelyä kuin todellista”

(*Punainen ja musta*, 336). Jotkin näistä rooleista ovat läpeensä kirjallisia, kuten Naomi Segallin feministis-psykoanalyttinen tutkimus uskottomuuskirjallisuudesta paljastaa: klassisissa aviorikosromaaneissa avioton lapsi on yleensä tyttö (Segal 1992, 9), ja toistuva juoni on myös poikalapsen sairastuminen ”rangaistuksena” äidin huikentelevaisuudesta (emt., 10). Edellinen koodi toteutuu esimerkiksi *Madame Bovaryssa*, ja *The Awakening* puolestaan toteuttaa jälkimmäisen. Fiktiivisen aviorikoksen *vraisemblance*, jonka konventioiden tuntemukseen La Fayette vetoaa *La Comtesse de Tendessa*, voi traditiotietoisessa kertomuksessa muuntaa henkilöihahmon autenttista kokemusta määrittäväksi.

”En minä ole ensimmäinen enkä viimeinen.” Ja Aleksei Aleksandrovitšin mieleen nousi kokonainen sarja tapauksia vaimon uskottomuudesta miestänsä kohtaan, alkaen Menelaoksesta, jonka Kaunis Helena oli hänen mieleensä elvyttänyt, nykyaikaisen seuramaailman lukuisiin uskottomuuksiin saakka. (*Anna Karenina*, 319)

Anna Kareninan aviomies on järkeilyn mestari, mutta aviorikoksen edessä ainoa logiikka löytyy fiktion kautta: vaimon uskottomuus käy ymmärrettäväksi jonkinlaisena myyttisenä miehen peruskokemuksena, joka ylittää ajan ja paikan sekä faktan ja fiktion rajat. Tietämättään Aleksei Aleksandrovitš on kuitenkin myös itse osa aisankannattajien kirjallista kaanonia. Fordin henkilöihahmo Dowell puolestaan uskoo vakaasti vaimonsa soveltavan kirjallisia malleja ja luovan mielessään erilaisia versioita aviorikoksestaan.

She wanted, in one mood, to come rushing to me, to cast herself on her knees at my feet and to declaim a carefully arranged, frightfully emotional, outpouring as to her passion. That was to show that she was like one of the great erotic women of whom history tells us. In another mood she would desire to come to me disdainfully and to tell me that I was considerably less than a man and that what had happened was that must happen when a real male came along. She wanted to say that in cool, balanced and sarcastic sentences. That was when she wished to appear like the heroine of a French comedy. Because of course she was always play-acting. (*The Good Soldier*, 139-140)

Lukijan tulkinnassa kuitenkin Dowell itse näyttäytyy kirjallisten esikuvien riivaamana; hän ei pysty käsittelemään kokemustaan omakohtaisesti, vaan hänellä on pakkomielle representaatioihin. Henkilöihahmojen hahmottaminen prototyyppisinä ja skemaattisina rakenteina (vrt. Müllerin 1991 lanseeraama käsite *interfiguraalisuus*) voi olla sekä fiktiivisen henkilöihahmon itsensä, ekstradiegeettisen kertojan tai todellisen lukijan strategia – usein se on kaikkia näitä yhtä aikaa, jolloin havainto, kokemus, kertominen ja lukeminen perustuvat samantyyppisiin kirjallisiin kehyksiin. Dowellin kompleksinen asema suhteessa kerrontaan ja kerrottuun sekä hänen

taipumuksensa projisoida kaikki tunteet muihin henkilöihin tekee hänestä kokijan sijasta enemmän lukijan ja kertojan, joka etsii pakkomielteisesti kehyksiä tulkinnoilleen kertomisen kautta.

Vaikka romaanihenkilöt pystyisivätkin luomaan koherenssia omalle kokemukselleen aviorikoksen kehysten ja skriptien avulla, heillä ei ole valtaa määritellä ulointa kirjallista kehystä, sitä tekstiä joka määrittelee heidän olemassaolonsa ehdot. Sen lisäksi että fiktiiviset henkilöt ovat omien mentaalisten malliensa ehdollistamia, he ovat tietämättään myös osa kerronnallista kokonaisuutta, jossa heidät määritellään uudelleen. Aviorikoksen kerronnallisia ja temaattisia konventioita kierrätetään tässä kehystämässä ja uudelleenkehystämässä: kieli ja kertomus strukturoivat fiktiivistä mieltä, josta edelleen tuotetaan kieltä ja kertomus. Tässä kierrätyksessä piilee myös ironian mahdollisuus, kun kehykset saavat ristiriitaisia merkityksiä henkilöahmon kokemuksessa, kertojan kerronnassa ja lukijan tulkinnassa.

Aviorikos kirjallisena teemana on saattanut myös kirjallisuudentutkijat kuten Merete Mazzarellan (*Otrohetens lockelse* 1997) ja Louise DeSalvon (*Adultery* 1999) käsittelemään omakohtaisia tai muuten tositapahtumiin perustuvia uskottomuuskertomuksia nimenomaan fiktion kautta. Tässä tutkielmassa ei kuitenkaan pyritä samaan (ainakaan tietoisesti). Kaikki kolme kohdetekstiä antavat kuitenkin omilla tavoillaan aihetta myös sen pohtimiseen, missä määrin kirjalliset kehykset vaikuttavat aktuaaliseen ihmiskokemukseen. Esimerkiksi laajalti kognitiiviseen narratologiaan vaikuttanut Mark Turnerin väite, että ihmiskognition tärkeimpiä mallintamiskeinoja ovat tarinat ja niiden projektiot (Turner 1996, *passim*), siirtää narratologian fokusta aktuaalisen ihmismielen sisään. Kognitiivisen narratologian valtakaudella ei olisi mitenkään tavatonta, että tämä tutkielma käsittelee suullisia kertomuksia aktuaalisista aviorikoksista tai tarkastelisi todellisia kirjeitä – tai paremminkin teksti- ja sähköpostiviestejä – epistolaarisena viettelynä. Keskittymistä kertovaan fiktion voi kuitenkin perustella sillä, että usein juuri sieltä löytyvät aviorikoskehysten ja –skriptien luonnokset. Ajatuksen konventioista voi tulla kirjallisuuden konventioita, ja tämä on kognitiivisen narratologian lähtökohta. Vaikutussuhde voi kuitenkin olla myös kaksisuuntainen, jolloin kirjallisuuden konventioista tulee ajatuksen konventioita; ja tämä puolestaan on tulevan käsittelyn

lähtökohta. Seuraavassa luvussa *Madame Bovarysta* rakennetaan tämän tutkimuksen arkkitekti.

I *MADAME BOVARY*: Kielen uskottomuus⁵

... and the whole cycle of reading about adultery, and committing adultery, and writing about adultery, will begin all over again.

Louise DeSalvo, *Adultery*

Bovary-metodi

Woody Allenin kertomuksessa ”Kugelmassin episodi” humanististen tieteiden professori Kugelmass haluaa piristää itseään irtosuhteella. Taikuri Persky järjestää tylsistyneen Kugelmassin sisälle *Madame Bovaryhin*, jossa tämä aloittaa intohimoisen suhteen maalaislääkärin rouvan Emma Bovaryn kanssa. Flaubertinsa tunteva lukija tunnistaa Emman *ennuin* inkarnoituneena newyorkilaiseen professoriin, kun Kugelmass avautuu psykiatrilleen: ”Minä kaipaen hellyyttä, minä kaipaen keimailua. Minä en tästä nuorenekaan, niin että vielä kun on aikaa, niin minä haluan rakastella Venetsiassa, heitellä letkauksia ’21:ssä’ ja vaihtaa kainoja silmäyksiä punaviinin ja kynttilänvalon yli. Tajuatteko?” (”Kugelmassin episodi”, 46-47.) Emman projekti sen sijaan tuntuu kuitenkin kohdistuvan enemmän kieleen kuin itse kokemukseen.

- (1) Avant qu’elle se mariât, elle avait cru avoir de l’amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n’étant pas venu, il fallait qu’elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l’on entendait au juste dans la vie par les mots de *félicité*, de *passion* et d’*ivresse*, qui lui avaient paru si beaux dans les livres. (*MB*, 97)

Ennen naimisiinmenoan Emma oli luullut olevansa rakastunut, mutta sitä onnea, jonka olisi pitänyt johtua tuosta rakkaudesta, ei ollut tullutkaan, ja siksi hän luuli erehtyneensä. Ja Emma tahtoi nyt tietää, mitä oikeastaan tarkoitettiin elämässä sellaisilla sanoilla kuin onnellisuus, intohimo ja huumaus, jotka olivat tuntuneet hänestä niin kauniilta kirjoissa. (*RB*, 34)

Kugelmass viittaa haaveissaan samaiseen romanttisen suhteen skeemaan, johon Emmankin odotukset avioliitostaan ja myöhemmin avioliiton ulkopuolisista suhteistaan perustuvat. Emmalle mielikuvat tulevat ennen kaikkea romanttisesta

⁵ Monet tässä luvussa esitetyistä ajatuksista ja tulkinnoista sisältyvät artikkeleihin Mäkelä (2002) ja (2003).

kertomakirjallisuudesta, ja ehkä näin on myös Kugelmassin kohdalla. Miksi hän muuten päätyisi suhteeseen juuri fiktiivisen naishenkilön kanssa? Allenin tarina tuntuu kuitenkin epäuskottavalta – ei siksi, että kaapin kautta pääsee fiktiiviseen maailmaan, vaan siksi, että jos itsensä todella kuvittelisi *Madame Bovaryhin*, voisiko vastassa lopulta olla muuta kuin *kieltä*, tekstuaalisia kerrostumia toinen toisensa jälkeen? Vierauden tunne voimistuu, kun lukee edelleen Kugelmassin käyskentelyistä Yonvillen maalaismaisemissa rouva Bovaryn käsipuolella. Paljon luontevammalta tuntuisi, että hänelle kävisi kuten Emmalle, että *félicité*, *passion* ja *ivresse* jäisivät tavoittamatta, pelkiksi sanoiksi paperilla. Kugelmass kyllästyy Emmaan siinä vaiheessa, kun tämä sujahtaa romaanista moderniin New Yorkiin tuhlailemaan rahoja ja maleksimaan hotellihuoneessa. Siten Kugelmassin kohtalo on lopulta hyvin samanlainen kuin Emman muiden rakastajien, Rodolphen ja Léonin. Ehkä hänen olisikin pitänyt lukea romaani tarkemmin, *Madame Bovaryhan* on juuri se romaani, jossa ”kainot silmäykset punaviinin ja kynttilänvalon yli” jäävät merkitystä vaille. Kuitenkin hän onnistuu siinä, missä Emma epäonnistuu: pääsemään fiktion sisään ja tekemään sanoista totta. Myös Jonathan Culler viittaa Allenin tekstiin puhuessaan *Madame Bovaryn* ja postmodernismin suhteesta: Culler näkee Kugelmassin postmodernistisen lukijan prototyypinä, josta tulee barthesilaisittain myös tekstin *tekijä* (Culler 1981, 80). Käykö kaikille *Madame Bovaryn* lukijoille samoin?

Tässä tutkielmassa on taustalla ajatus, joka muistuttaa taikuri Perskyn kaappia: kaksi muuta kohdetekstiä, *The Awakening* ja *Sa Femme*, asetetaan ikään kuin *Madame Bovaryn* sisään. Tämä kaappi ei kuitenkaan johda fiktiiviseen maailmaan vaan tietynlaiseen kerrontaan. Lubomír Doležel väittää tutkimuksessaan mahdollisista maailmoista, että lukijan kokemus intertekstuaalisuudesta toteutuu enemmän fiktiivisten maailmojen kuin tietynlaisten kertomisen ja esittämisen tapojen välillä: ”A fictional world is more memorable than the texture that brought it into existence. I think that readers will be hard pressed if asked about the narrative mode and style of *Madame Bovary*; but they will never forget the tragic fate of Emma Bovary.” (Doležel 1998, 202.) Doleželin ajatus pitää varmasti monien tekstien ja lukijoiden kohdalla paikkansa, mutta hänen esimerkkinsä ei tunnut sopivalta: eikö *Madame Bovary* ole romaani, jota kirjallisuudentutkijat tyypillisesti luonnehtivat nimenomaan yhdeksi maailman *tekstuaalisimmista* kertomuksista? *Madame Bovaryn* kielen ja kerronnan tekstuuri on Emman maailma – ja myös hänen traaginen kohtalonsa. Seuraavassa on

tarkoitus lähestyä *Madame Bovaryta* tekstinä, joka lunastaa ainutlaatuisen asemansa aviorikoksen kirjallisessa traditiossa asettamalla tarkastelun kohteeksi varsinaisen subjektiivisen kokemuksen ja sosiaalisten tai moraalisten ristiriitojen sijasta kuilun kielen ja kokemuksen välillä. Samalla rakennetaan kehystä tulevien kahden muun romaanin käsittelylle. Tämä kehys ei ole intertekstuaalinen siinä mielessä, että etsittäisiin, Doleželia mukaillen, teosten esittämien fiktiivisten maailmojen välisiä yhtäläisyyksiä sinänsä. Kyse ei myöskään ole yksittäisten tekstuaalisten alluusioiden metsästämisestä. *Madame Bovary* edustaakin tässä tutkielmassa ennen kaikkea tietynlaista suhdetta esittämisen tapojen ja esittämisen kohteen välillä, ja tämä suhde muodostaa myös tärkeimmän intertekstuaalisen ja tämän työn kannalta myös metodisen kytkennän kahteen muuhun kohdetekstiin.

Vaheed K. Ramazani luonnehtii Flaubertin romaania sekä Emman että lukijan kannalta jonkinlaiseksi epäonnistuneeksi tutkimusretkeksi kielen merkityksiin: “*Madame Bovary* is both a story about Emma’s ill-fated search for the illusory referents of her books and a self-reflexive linguistic artifact designed to make the reader experience the uneasy relationship between signifiers and their signifieds” (Ramazani 1988, xi). *Madame Bovary* antaa jonkinlaisena itsereflektiivisen kerronnan klassikkona lukuohjeen itsensä lisäksi myös muulle kirjallisuudelle. Ehkä voimme puhua *Bovary-metodista*. Sen sijaan, että tässä tutkielmassa pyrittäisiin esittämään jälleen uusi tulkinta *Madame Bovarysta* kielen ja fiktion tematisoijana ja ”lukemisen allegoriana”, tarkoitus on pohtia Flaubertin romaania ”metodina” kolmella merkityksellistämisen tasolla:

- (i) *diegeettisellä tasolla* Emman ”semanttisena projektina”, jossa hän pyrkii hahmottamaan ja rakentamaan omaa kokemustaan romanssin ja aviorikoksen kirjallisten kehysten kautta ja siten sisäistämään kielelliset merkitykset;
- (ii) *ekstradiegeettisellä tasolla* kerronnan ”dekonstruktivisena projektina”, jossa ulkopuolinen kertojajääni ja kerronnan kokonaisuus sekä purkaa että käyttää ironisesti hyväkseen samoja kirjallisia kehyksiä, joihin Emma tukeutuu – purkaen siten myös Emman subjektiivisen kokemuksen;
- (iii) ja lopulta *lukemisen ja tulkinnan tasolla* ”bovarylaisena ahdistuksena”, jota lukija kokee pyrkiessään mimeettiseen tulkintaan tekstistä, johon on jo

diegesiksen tasolla sisäänkirjoitettu tällaisen lukutavan epäonnistuminen Emman ahdistuksessa.

Näitä kolmea ilmiötä tutkitaan erityisesti tajunnankuvauksen keinojen, lähinnä FID:n kautta. Kahdessa seuraavassa pääluvussa lähestytään Chopinin ja Bernheimin romaaneja osin näistä samoista lähtökohdista. Tässä luvussa on siis tarkoitus *Madame Bovaryn* analysoimisen lisäksi luoda ”Bovary-metodi” kahden muun tekstin tarkastelemista varten.

Madame Bovaryn olemus – tai ainakin se osa teoksen olemuksesta, joka luo kehikon tälle tutkielmalle – on näissä ”semanttisissa katkoksissa” kerronnan eri tasojen välillä. Diegeettisellä tasolla Emma hakee merkitystä sanoille *félicité*, *passion* ja *ivresse*; kerronnan kokonaisuudessa sama diskursiivinen kehys asettuu ironiseen oppositioon muiden diskurssien kanssa ja vääntyy uuteen muotoon; lukijan kannalta sanat jäävät vaille viittauskohdetta, ja ne saavat merkityksensä nimenomaan merkitsijöinä vailla merkittyä. Tässä tutkielmassa ei pyritä kuitenkaan täysin dekonstruktiiiviseen luentaan, vaan lähdetään siitä, että lukijalla on halu ymmärtää sekä Emman tajunnanliikkeitä että kerronnan kokonaisuutta tarkoituksellisesti luotuna artefaktina. Lisäksi ainakin kirjallisuudentutkijalla on halu (tai velvollisuus) ymmärtää omaa tulkintaprosessiaan. Tulevassa ehdotetaan Ramazanin edellä mainittua ajatusta myötäillen (*MB* epäonnisenä kielten merkitysten etsimisellä), että *Madame Bovaryn* lukemisessa ja erityisesti vapaan epäsuoran esityksen jaksoissa toteutuu mimeettisen, kielen todenviittaavuuteen perustuvan lukutavan sijasta metodi, jossa merkitys syntyy merkkien välissä, ja lukijan kokonaistulkinta perustuu eri kerronnan tasoilla tapahtuviin merkityksellistämisen prosesseihin eikä itse saavutettuihin merkityksiin, jotka olisivat sidoksissa kielen konventioihin tai kuvauksen kohteena olevaan fiktiiviseen maailmaan. Jonkinlaisena ohjelmanjulistuksena saavuttamattomien merkitysten etsimiselle toimii kertomuksen alun kuuluisa kuvaus nuoren Charles Bovaryn, Emman tulevan aviomiehen hatusta.

- (2) Ovoide et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires; puis s’alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d’une broderie en soutache compliquée, et d’où pendait, au bout d’un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d’or, en manière de gland. (*MB*, 56-57)

Se oli munanmuotoinen, vahvistettu kalanluilla, ja siinä oli alimpana kolme pyöreätä käämiä, sitten punaisella nauhalla reunustettuja samettisia tai kaninnahkaisia vinoneliöitä, sitten tuli jonkinmoinen pussi, joka päättyi pahvilla vahvistettuun, monimutkaisilla nauhakuvioilla peitettyyn monikulmioon, josta riippui pitkässä ohuessa rihmassa pieni kultanauhainen nappula jonkinmoisena tupsun korvikkeena. (RB, 8)

Hatun esikuva on löydetty *Charivari*-nimisen lehdessä 1833 ilmestyneestä pilakuvasta. Kuten Axelrod (1999, 80-81) huomauttaa, hatusta on kuvauksen perusteella mahdotonta aluksi saada kuvaa, ja jos sen lopulta pystyy konstruoimaan, tuntuu käsittämättömältä, miten koulupoika voisi pitää moista absurdin juhlavaa päähinettä. Hatusta kasvaakin Axelrodin mukaan omituisuudessaan symboli Charlesin hahmon typeryydestä ja hänen äitinsä omavaltaisesta säätelystä Charlesin valintojen takana (emt.). Vladimir Nabokov näkee Charlesin hatun symboloivan ennen kaikkea koko romaania hallitsevaa ”kerroksellisuutta”, joka toistuu monissa kuvauksissa ja joka korostaa romaania nimenomaan taiteellisenä konstruktiona (Nabokov 1983, 128). Tony Tannerin luennassa hattu on vertauskuva kielen ylivallasta suhteessa aistein havaittavaan maailmaan: jälkistrukturalistisessa hengessä hän toteaa, että hattu on ”*lisible, but not visible*” (Tanner 1979, 238). Charlesin hattu koko romaanin metaforana ei siis sinänsä ole mikään uusi tulkinta, mutta kuvastaa hyvin sitä ”Bovary-metodia”, jonka kautta kerrontaa hahmotetaan tässä tutkielmassa. Se saa lukijan kiinnittämään huomiota omaan konstruointiprosessiinsa, kun kuvaus ei tahdo millään saavuttaa kohdettaan. Siten Charlesin hattu jää meille yhtä saavuttamattomaksi kuin Emmalle jäävät poettiset kuvaukset subliimista rakkaudesta.

Jonathan Culler pitää flaubertilaista kerrontaa kirjallisuudentutkijan ihannekohteena: ”He is interested in Flaubert because of the empty spaces his own discourse can fill” (Culler 1974, 24). Tässä mielessä romaanin lukijasta tulee siis myös sen ”kirjoittaja”, vähän kuten Kugelmassista. Tekeekö Flaubertin romaanin ”tyhjiys” siitä otollisen kehyksen, johon voidaan asettaa mikä tahansa taistelu kielen ja kokemuksen merkityksistä? Flaubert itse julisti kirjoittavansa kirjan ”ei mistään”, *un livre sur rien*, mutta viimeiset sata vuotta kestänyt keskustelu *Madame Bovaryn* kielestä, kerronnasta ja merkityksistä todistaa muuta – tai sitten Cullerin edellä lainatun väitteen todeksi. *Madame Bovary* asettuu tässä tutkielmassa tarkasteltavaksi myös sitä kautta, että siitä tulee osa koko tutkimuksen metodia, kirjallinen kehys joka vaikuttaa muiden tekstien luentoihin. Edelleen nämä muut tekstit sekä niiden tulkinta ja

analyysi valottavat puolestaan Flaubertin romaania ja sen vaikutusta sekä fiktiiviseen kokemuksen ja tajunnan kuvaamiseen että niistä lukemiseen.

Kuten Vladimir Nabokov toteaa, Emma on huono lukija: ”She reads books emotionally, in a shallow juvenile manner, putting herself in this or that female character’s place” (Nabokov 1983, 137-138). Porvarillisen keskinkertainen elämä maalaislääkäriin vaimona ajaa Emman liian mimeettiseen lukutapaan, ja kaikki elämän todelliset merkitykset tuntuvat hänestä löytyvän ainoastaan sentimentaalista kertomakirjallisuudesta⁶. Tämä ”huonon lukemisen” tapa juontuu Emman kohdalla kuitenkin jo lapsuudesta: ”Elle avait lu *Paul et Virginie* et elle avait rêvé la maisonette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l’amitié douce de quelque bon petit frère...” (MB, 97); ”Emma oli lukenut *Paulin ja Virginian*, uneksinut bambumajasta, Domingo-neekeristä, Usko-koirasta, mutta etenkin jonkun pienen, hyvän veljen suloisesta ystävytydestä...” (RB, 34). Avioliiton tuottaman pettymyksen seurauksena Emman nuoruuden viattomat haaveet kanavoituvat kuitenkin vähemmän viattomiin puuhiin: huonon lukijan lisäksi Emmasta tulee myös huono avionrikkoja. Sentimentaalisten kertomusten ”väärinlukeminen” ohjaa hänet lukemaan väärin myös rakastajiaan Rodolphea ja Léonia, eivätkä subliimit mielikuvat toteudukaan heidän kauttaan. Siirtämällä intohimoisen romanssin kirjallisista kehyksistä omaan banaaliin todellisuuteensa Emma toteuttaa niitä viktoriaanisen romaanin kahta prototyyppistä roolia, *lukevan naisen* ja *langenneen naisen* mallia, joihin viitattiin johdannossa; kuten Klaus Brax toteaa, nämä kaksi kirjallista prototyyppiä kytkeytyvät usein toisiinsa (Brax 2003, 177). Braxin analysoima Sarah Woodruff Fowlesin romaanissa *The French Lieutenant’s Woman* on ”hyvä lukija” myös todellisuuden suhteen: Braxin mukaan hän ymmärtää katkeralla tavalla ympäröivää viktoriaanista kulttuuria sekä sen *diskursiivista luonnetta* (emt., 181-182). Emman tapaus on päinvastainen, hänen ahdistuksensa johtuu nimenomaan siitä, että hän joutuu huomaamattaan *diskursiivisten kehysten uhriksi*.

Tämä diskursiivisuus – kielellisyys, kulttuuriset käytänteet ja konventiot – ei ainoastaan altista Emmaa pettymyksille fiktiivisessä maailmassa, vaan tekee hänestä

⁶ Nabokov (1983, 132) toteaa, että Emman haavellisuutta kuvaa paremmin termi *romanesque* kuin *romanticist*, joka viittaa kirjallis-historialliseen periodiin; *romanesque*-termi viittaa ylipäättään romaanikerronnan sentimentaaliseen ja eksoottiseen ainekseen, joka näyttäytyy tosimaailmaan nähden korostetun ”fiktiivisenä” ja eskapistisena.

uhrin myös niiden diskursiivisten kehysten puserruksessa, joita *Madame Bovaryn* kerronta luo. Romanttinen kuvasto ja sentimentaalinen kieli saavat uuden funktion kertojan diskurssissa, kun hän kuvaa nuoren Emman lukukokemuksia.

- (3) Ce'n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persecutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux coome on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. (MB, 100)

Niissä [romaaneissa] kerrottiin vain rakkaudesta, rakastajista ja lemmityistä, ahdistetuista naisista, jotka pyörtyivät yksinäisissä huvimajoissa, matkavaunujen kuljettajista, joita murhattiin joka kyytivälillä, kuoliaiksi ajetuista hevosista, synkistä metsistä, sydämen huolista, valoista, nyhkytyksistä, kyynelistä ja suuteloista, suturetkistä kuutamossa, satakielistä pensaikoissa, hienoista herroista, jotka olivat urhoollisia kuin leijonat, lauhkeita kuin karitsat, hyveellisiä jos ketkään, aina hienosti pukeutuneita ja kyynelehtiviä kuin seulat. (RB, 36)

Nabokov mainitsee edellä lainatun kohdan osoitukseksi Flaubertin taituruudesta: retrospektiivinen katsaus Emman taustaan huonona lukijana muotoutuu ironisen stereotyyppien listaamisen kautta lopulta poettiseksi kokonaisuudeksi (Nabokov 1983, 138) – jonka poettisuus on kuitenkin toisenlaatuista kuin niiden tekstien, joista se ammentaa kuvastonsa. Rinnastukset rakastajien, pyörtyilevien naisten, satakielien ja murhattujen vaunukuljettajien välillä muuntavat Emman mielen vallanneet impressiot absurdiksi kokoelmaksi sekalaisia, liian räikeillä väreillä maalattuja kuvia, joiden kollaasi paljastaa takaansa ironisen sommittelijan. Romanssin kieli ja kuvastot saavat kerronnassa kaksi funktiota: ne luovat Emman ”mentaalista maisemaa” ja toimivat siten yksittäisen henkilön kokemusmaailman kuvauksena, mutta samalla, kerronnan ironisten rinnastusten ja vastakkainasettelujen kautta, osoittavat tällaisten kehysten pitämättömyyden yksilöllisen kokemuksen kuvaajana. Jonkinlaiseen kokonaistulkintaan pyrkivä lukija jää kuin puristuksiin niiden vastakkaisten merkitysten välille, joita Emma ja ekstraprojektio kertoja antavat samalle kielelle. Tässä välitilassa syntyy myös vapaa epäsuora esitys ja sen tulkinnat.

FID kerronnallisen rakenteen murtumana

Flaubertia pidetään ensimmäisenä kirjailijana, joka käytti *tietoisesti* FID:tä kerronnallisena tekniikkana (ks. esim. Pascal 1977, 34). Jo varhaisimmilla FID:n tutkijoilla esiintyy Flaubertin kerronta ja erityisesti *Madame Bovary* esimerkkinä

moodin taiturimaisesta käytöstä (Bally 1912 ja 1914, Thibaudet 1922, Lips 1926). Kyse ei kuitenkaan ole ainoastaan siitä, että Flaubertin teksti olisi sopivaa esimerkkimateriaalia; *Madame Bovary* on myös muokannut FID:stä esitettyjä käsityksiä, kuten esimerkiksi ranskan *imparfait*-muodon merkitystä FID:n lingvistisenä signaalina (ks. Pascal 1977, 102). Tämän tutkielman johdannossa mainittiin keskustelusta, jota on käyty FID:n mahdollisista temaattisista implikaatioista. Aktivoiko tietty kerronnan keino tietynlaisia jännitteitä kertojan ja henkilöahmon välillä? Kerronnan tekniikoiden ja kerrottuun liittyvien teemojen suhteesta keskusteltaessa unohdetaan usein kirjallisen tradition merkitys: *Madame Bovary* FID:n oppikirjaesimerkkinä on epäilemättä vaikuttanut sekä moodin myöhempään käyttöön että sen tulkintaan. FID onkin ratkaiseva osa niitä merkityksen hahmottamisen prosesseja, joita tässä kutsun Bovary-metodiksi.

Koko vapaan epäsuoran esityksen historia voidaan katsoa alkavaksi vuoden 1857 oikeudenkäynnistä, jossa Flaubertia syytettiin naisten yllyttämisestä aviorikokseen. Sekä Jauss (1996 [1967]), LaCapra (1982) että Teilmann (2000) ovat omissa tutkimuksissaan Bovary-oikeudenkäynnistä esittäneet, että syyte ei kohdistunut ainoastaan moraalittoman toiminnan kuvaamiseen vaan *tietynlaiseen kerrontaan*: Flaubert pyrki tietoisesti häivyttämään kertojan autoritäärisen läsnäolon kerronnassaan, kun taas aikalaislukijat olivat tottuneet kertojaääneen kerronnan moraalisenä kantavana voimana. Stina Teilmann toteaa Flaubertia kohtaan esitetystä syytteistä: “[t]he Prosecutor was troubled by the fact that nobody condemned Emma Bovary in the novel, that no authorial intention could be distinguished, and, more generally, by the ambiguities of the discourse” (Teilmann 2000, 76). Seuraava katkelma kuvaa Emmaa hänen ensimmäisen syrjähyppynsä jälkitunnelmissa ja on yksi niistä, joihin syyttäjä kiinnitti huomiota pyrkiessään osoittamaan, miten Flaubertin kieli esittää aviorikoksen ihannoivaan sävyyn.

- (4) Elle se répétait: "J'ai un amant! un amant!" se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire; [...] (MB, 266)

Hän toisteli: ”Minulla on rakastaja! Minulla on rakastaja!” riemastuttaen itseään tuolla ajatuksella kuin olisi uudelleen tullut sukukypsäksi. Hän saisi siis vihdoinkin päästä nauttimaan tuota rakkauden iloa, tuota lemмен kuumetta, jota hän jo oli lakannut toivomasta. Hän oli joutunut ihmeelliseen pyörteeseen, missä kaikki oli intohimoa, kuumetta, kiihkoa. (RB, 144)

Teilmannin mukaan koko oikeudenkäynti koski lopulta vapaata epäsuoraa esitystä, joka kerronnallisena moodina hämärtää tarkoituksellisesti objektiivisen kerronnan ja henkilöhahmon subjektiivisten merkitysten rajoja; juuri FID:n kaksiäänisyys aiheuttaa *Madame Bovaryssa* sen moraalisen ”päättämättömyyden”, joka johti paheksuvaan aikalaisvastaanottoon (Teilmann 2000, 77). Esimerkki (4) edustaa toisesta lauseesta lähtien (*Elle allait donc posséder enfin...*) tyypillistä FID:tä, jossa epäsuoran kerronnan lingvistiset merkit (kolmannen persoonan viittaus, mennyt aikamuoto) yhdistyvät henkilöhahmon subjektiiviseen kieleen. Teimannin mukaan lopulta myös puolustuksen puheenvuorot perustuivat FID:hen: kiistanalaisten sanojen hämärä alkuperä kääntyi Flaubertin eduksi, kun puolustusasianajaja ”todisti” niiden alkuperän olevan Emma Bovaryn naiiveissa kuvitelmissa ja omassa puheenvuorossaan esitti ikään kuin uuden luennan *Madame Bovarysta*, joka ”loi” kerronnan taakse vahvan kertojajäänen, joka tuomitsee Emman käytöksen ja ajatukset (emt., 79-80). Kuitenkin, kuten myös Teilmann toteaa (emt., 78), nykytulkinnan valossa katkelma ei korosta Emman autenttista kokemusta, vaan liioittelun kautta vain ironisesti jäljittelee samoja sanoja (*passion, extase, délire*), joita se on esittävinään totena. Siten voidaan väittää, että esimerkin (4) lukeminen Emman tajunnasta kumpuavana kielenä on myös väärinluenta.

Katkelmasta (4) kerronta jatkuu kuvaamalla Emman ”ekstaasia” hieman etäämmältä.

(5) [...] (a) une immensité bleuâtre l’entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l’existence ordinaire n’apparaissait qu’au loin, tout en bas, dans l’ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. (b) Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu’elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. (c) Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d’amoureuse qu’elle avait tant envié. (*MB*, 266)

(a) Hänet ympäröi sinertävä äärettömyys, tunteen huiput säkenöivät hänen ajatuksissaan, ja tavallinen olemassaolo oli häipynyt kauas, oli aivan alhaalla, varjossa, noiden kukkuloiden välimailla. (b) Hänen mieleensä muistui hänen lukemiensa kirjojen sankarittaret, ja lyrillinen joukko aviorikoksen syyllistyneitä puolisoita alkoi laulaa hänen muistissaan viehättävien sisarten äänellä. (c) Hän itse liittyi heihin mielikuvituksessaan, ja nyt olivat todellisuutta hänen nuoruutensa monet haaveilut, joissa hän oli kuvitellut itsensä tuollaiseksi rakastetuksi, missä hän niin mielellään halusi olla. (*RB*, 144)

Sen sijaan, että Emman tajunta ilmenisi subjektiivista kokemusta heijastelevana sanastona ja syntaksina kuten edellä (4), se esitetään visuaalisten metaforien kautta (lause a). Tämän jälkeen herätellään kirjallisen tradition ääni lauseessa (b) Emman miellelyhtymän kautta ja lauseessa (c) kuvataan, miten kognitiivinen siirtymä

todellisuudesta mielikuvituksen sfääreihin heittää sankarittaren osaksi haavekuvaansa. Lauseet (b) ja (c) jäävät kaikessa itsereflektiivisyydessään kuitenkin monitulkintaisiksi: mitä eroa on Emman kognitiivisella siirtymällä todellisuudesta kohti haavemaailmoja ja lukijan kokemuksella siitä, miten Emma *todella* siirtyy kirjallisten aviorikkojen rivistöihin? Lopulta on kuin jakso (4 ja 5) olisi kokonaisuudessaan ”laulettu aviorikokseen syyllistyneiden sankarittarien äänellä”. Osaltaan tämä vaikutelma syntyy, koska Emma todella on, vaikkei sitä itse tiedäkään, yksi näistä ”viehättävistä sisarista”, jotka rakentavat aviorikoksen kirjallista traditiota sekä kirjallisia konventioita uskottomien sankarittarien tajunnan kuvaamiselle. Toisaalta taas kerronta synnyttää ratkaisemattoman vierauden ja etäisyyden sekä suhteessa kertovaan instanssiin että henkilöhaamoon: kuvauksen kohteena ei ole lopulta Emman autenttinen kokemus eikä kertojan näkemys fiktiivisen maailman tapahtumista, vaan romanttinen diskurssi, jota yritetään sovittaa subjektiivisen kokemuksen kehykseksi mutta joka jää jotakuinkin ironisesti irvistelemään saumakohdista. Kieli tulee henkilöhaamon, kertojan ja lukijan väliin paljastaen kirjallisen kommunikaation epäluonnollisuuden. Samalla kyseenalaistuu fiktiivisen maailman tasolla kuitenkin myös subjektiivisen kokemuksen (rakastumisen huuma, seksuaalinen kiihko) ja sen merkityksellistämisen (romanssin kieli, kirjalliset representaatiot) suhde.

Koska *Madame Bovaryn* kerronta jo itsessään tematisoi sitä kuilua, joka jää subjektiivisten merkitysten sekä kulttuuriin ja konventioihin sidotun kielen väliin, tulkinta siitä ei voi perustua kielellisten jaksojen jakamiseen ”kertojan diskurssiin” ja ”henkilön diskurssiin”. Kuten tämän tutkielman johdannossa jo todettiin, Dorrit Cohnin klassinen tutkimus tajunnan kuvaamisesta määrittelee FID:n moodiksi, jolla voidaan kuvata mentaalisia liikkeitä ”verbalisoinnin kynnyksellä” (Cohn 1978, 103), ja sen avulla voidaan kuroa kiinni kuilua ”sanattomien tunteiden” ja ”tunteellisten sanojen” välillä (*bridging the gap between wordless emotions and emotional words*; emt., 135). Hänen käsittelystään saa kuitenkin sellaisen kuvan, että FID:n ambiguiteetti on lopulta ratkaistava eheän tulkinnan saavuttamiseksi kontekstuaalisten, semanttisten, syntaktisten tai sanastollisten vihjeiden perusteella (ks. emt., 106). *Madame Bovary* kuitenkin purkaa Cohnin klassiset muotoilut: se kertoo tarinan siitä, miten ”sanattomat tunteet” ja ”tunteelliset sanat” eivät voi koskaan kohdata. Toisaalta uudempi kognitiivinen narratologiakaan ei tarjoa

vapautusta binäärisestä henkilö-kertoja –oppositiosta. Vaikka Monika Fludernik kuvaa FID:n tuottamaa mielikuvaa taustalla vaikuttavasta subjektiivisesta tajunnasta ”lingvistisenä hallusinaationa” (Fludernik 1993, 439), hänen käsityksensä kerronnan tulkinnasta perustuu kuitenkin kerronnallisten segmenttien jakamiseen. Kuten tämän tutkielman johdannossa jo kerrottiin, ”luonnollisessa” narratologiassa fiktiota ymmärretään tosimaailmaan perustuvien (siis jossakin mielessä ”mimeettisten”) hahmotustapojen kautta., jolloin kerronta, joka häivyttää lausumien tai ajatusten alkuperää, ”luonnollistuu” lopulta joko KERTOMISEN tai KOKEMISEN kehyksen kautta (vrt. Fludernik 1996, 43-50). *Madame Bovaryssa* Emman tekstuaalinen tragedia perustuu kuitenkin juuri siihen, miten nämä kaksi kehystä menevät kohtalokkaasti päällekkäin.

Emman romanttiset haavekuvat ovat sinänsä paradigmaattinen esimerkki kerronnasta, johon narratologiassa viitataan ”tajunnan kuvauksena”. Samaan aikaan ne kuitenkin vieraannuttavat lukijan henkilöahmon (oletetusta) autenttisesta kokemuksesta.

- (6) Elle songeait quelquefois que c'étaient là **pourtant** les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, **il eût fallu, sans doute**, s'en aller vers ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, **on monte** au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. [...] **Que ne pouvait-elle** s'accouder sur le balcon des chalets suisses ou enfermer sa tristesse dans un cottage écossais, avec un mari vêtu d'un habit de velours noir à longues basques, et qui porte des bottes molles, un chapeau pointu et des manchettes! (*MB*, 105–106; lihavointi lisätty)

Hän mietti kuitenkin usein, että tässä**hän nyt** olivat hänen elämänsä kauneimmat päivät, kuherruskuukausi, kuten sanottiin. Sen suloisuutta tuntemaan **olisi kai pitänyt** mennä sointuanimisiin maihin, joissa häiden jälkipäivät saadaan viettää mitä ihanimmassa laiskuudessa. Postivaunuissa, sinisilkisten verhojen takana, **noustaan** hitaasti vuoristoteitä, kuunnellaan kuljettajien lauluja, joiden kaiku vuoristossa sekautuu vuohenkellojen kilinään ja koskien kumeeen pauhuun. [...] **Miksi hän ei saanut** nojata sveitsiläisten vuoristomajojen parvekkeisiin taikka paeta alakuloisuudessaan skotlantilaiseen mökkiin mukanaan puoliso, jolla olisi yllään pitkäliepeinen, musta samettitakki, pehmeät saappaat, terävähuippuinen hattu ja rannikkaat! (*RB*, 38-39; lihavointi lisätty)

Emman mielikuviutus idyllisen kuvauksen taustalla näkyy sisällön lisäksi myös lingvistisellä tasolla: epäröintiin ja päättelyyn viittaavat adverbialit (*pourtant, sans doute*) ja modaalisuus (*il eût fallu*) sekä kysymykset ja huudahdukset (*Que ne pouvait-elle [...]!*) täyttävät tiukan lingvistisetkin FID:n vaatimukset ja johtavat tulkitsemaan kerrontaa henkilöahmon subjektiivisesta näkökulmasta. Mutta missä

tarkalleen ottaen koemme Emman läsnäolon? Entä missä kertoja tulee mimesiksen väliin? Esimerkkiä (6) seuraava kertojan kommentti paljastaa, että romanttinen mielikuva ei ole Emmalle selkeärajanen skeema, vaan joukko impressioita, joita hän on lopulta kykenemätön kuvaamaan.

(7) Peut-être aurait-elle souhaité faire à quelqu'un la confidence de toutes ces choses. Mais comment dire un insaisissable malaise, qui change d'aspect comme les nuées, qui tourbillonne comme le vent? **Les mots lui manquaient** donc, l'occasion, la hardiesse. (MB, 106; lihavointi lisätty)

Ehkäpä hän olisi toivonut saavansa uskoa jollekulle kaikki nämä seikat. Mutta kuinka ilmaista selittämätöntä, epämieluisaa tunnetta, joka muuttaa muotoa kuin pilvet ja kiertelee kuin tuuli? **Häneltä puuttuivat sanat**, tilaisuus, uskallus. (RB, 39; lihavointi lisätty)

Jos Emma todella on kykenemätön verbalisoimaan tuntemuksiaan ([/]es mots lui manquaient), tulkinta edeltävästä FID-jaksosta (6) ei voi perustua ongelmattomasti kaksikielisyshypoteesiin; emme voi ajatella ”kuulevamme” henkilöhahmon ääntä, McHalen sanoin ”the intrusion of some voice other than (together with) the narrator's” (McHale 1978, 264; kursivointi lisätty).

Sen sijaan, että tutkisimme mitä FID tekee *Madame Bovarylle*, meidän tuleekin tutkia sitä, mitä *Madame Bovary* tekee FID:lle. Michael Peled Ginsburg (1982) esittää vastalauseensa FID:n tiukkaa lingvististä määrittelyä vastaan ja korostaa moodin ”kirjallisuudellisuutta” ja temaattisia implikaatioita. Hänen mukaansa FID esittää lausumia, joita ei *kukaan ei todellisuudessa voisi lausua* (Ginsburg 1982, 135); ”FID deserves our attention because it makes explicit the fundamental characteristic of discourse in the novel, its double focus, its existence both as a representation of an object and as in itself an object of representation” (emt., 140). Ginsburg päätyy väittämään, että edes konteksti, lingvistisistä merkeistä puhumattakaan, ei lopullisesti ratkaise FID:n alkuperää, sillä poeettisen kielenkäytön perusta on tulkintojen ja äänien moninaisuudessa (emt., 146). Toisin kuin vaikkapa Cohn (1995) ja Fludernik (1993), Ginsburg antaa FID:lle jo pelkkänä esittämisen moodina mahdollisia temaattisia implikaatioita; esimerkiksi *Madame Bovaryn* FID-jaksot tematisoivat kerronnan tasolla subjektin kahtia jakaantumista sekä subjektin ja hänen kielensä välistä eroa (Ginsburg 1982, 146-147). Esimerkki (6) romanttisine skenaarioineen havainnollistaa Ginsburgin ajatusta. Mielikuva on Emman, mutta kun se verbalisoidaan, tuloksena ei olekaan Emman subjektiivisten merkitysten kuvaus vaan *romanttista kirjallisuutta*,

josta tulee parodiaa koko romaanin kontekstissa. Emman mielikuvat joutuvat kaksinkertaisten kirjallisten kehysten uhriksi: hänen visionsa paremmasta elämästä perustuu hänen lukemiensa romaanien romanttisiin kuviin ja poeettiseen kielenkäyttöön, ja kun ne jälleen verbalisoidaan, niiden todellisuudesta vieraantunut ja tekstuaalinen luonne korostuu entisestään.

Madame Bovaryssa kerronnan kokonaisuus ikään kuin käyttää hyväkseen Emman kyvyttömyyttä verbalisoida omia tuntemuksiaan. Kun kertojan ääni muuntaa Emman esiverbaaliset impresiot kieleksi, koko henkilöhahmon mentaalista maailmasta tulee klisee.

- (8) Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était **cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. Emma n'en apercevait que deux ou trois qui lui cachaient tous les autres, et représentaient à eux seuls l'humanité complète.** Le monde des ambassadeurs marchait sur des parquets luisants, dans des salons lambrissés de miroirs, autour de tables ovales couvertes d'un tapis de velours à crépines d'or. Il y avait là de robes à queue, de grands mystères, des angoisses dissimulées sous des sourires. Venait ensuite la société des duchesses; on y était pâle; on se levait à quatre heures; les femmes, pauvres anges! portaient du point d'Angleterre au bas de leur jupon, et les hommes capacités méconnues sous des dehors futiles, crevaient leurs chevaux par partie de plaisir, allaient passer à Bade la saison d'été, et, vers la quarantaine enfin, épousaient des héritères. [...] C'était une existence au-dessus des autres, entre ciel et terre, dans les orages, quelque chose de sublime. (*MB*, 129; lihavointi lisätty)

Pariisi välkkyi siis Emman silmissä rusohohteisena, laajempaa kuin valtameri. Sen pauhaava, kiehuva elämä oli kuitenkin **keräytynyt ikäänkuin eri tauluiksi. Emma näki niistä vain kaksi, kolme, ja ne edustivat hänelle yksinään täydellistä ihmiskuntaa.** Suurlähettiläiden maailma kulki kiiltävillä permannoilla, peileillä verhotuissa saleissa, soikeiden pöytien ympärillä, jotka oli peitetty kullalla kirjailuilla samettiliinoilla. Siellä oli laahustinhameita, suuria, salaperäisiä menoja, hymyjen takana piilevää ahdistusta. Sitten tuli herttuattarien maailma. Siellä oltiin kalpeita, noustiin vuoteesta iltapäivällä kello neljältä. Naisilla, noilla enkeli-paroilla, oli englantilaisia pitsejä alushameidensa reunoissa, ja miehet, väärinkäsitettyt kyvyt, joilla oli joutavanpäiväinen ulkonäkö, ajoivat hevosensa kuoliaiksi huviretkillä, kävivät viettämässä kesää Badenissa ja päästyään neljänkymmenen ikään menivät naimisiin perijättärien kanssa. [...] Se oli elämää toisten yläpuolella, taivaan ja maan välillä, myrskyissä, jotakin hyvin ylevää. (*MB*, 53-54; lihavointi lisätty)

Koko edellä lainatun jakson kaksiaänisyys, tai paremminkin kaksitulkintaisuus, *double-entendre*, ei ole seurausta niinkään kertojan ja henkilöhahmon kielen ja merkitysten sekoittumisesta, vaan kahdesta *pyrkimyksestä*, jotka kohdistuvat samaan kirjallis-kulttuuriseen skeemaan: samalla kun Emma pyrkii tavoittamaan onnen, rakkauden ja intohimon merkitykset, kertoja onnistuu ironisoimaan sitä kliseistä kuvastoa aristokraattisesta elämäntavasta, johon Emman odotukset perustuvat. Jotkin kielelliset piirteet voidaan tulkita kumpuavaksi Emman tajunnasta (*de grands*

mystères, pauvres anges!, quelque chose de sublime), mutta haavekuva kääntyy lopulta itseään vastaan, kun kerronta kallistuu kohti kertojan ironista näkemystä pariisilaisen aristokraatin elämäntyylisestä (*les hommes capacités méconnues sous des dehors futiles, crevaient leurs chevaux par partie de plaisir, allaient passer à Bade la saison d'été, et, vers la quarantaine enfin, épousaient des héritères*). Kerronta muistuttaa luettelomaisuudessaan esimerkkejä (3) ja (6), joissa romanssin ja intohimon kirjallis-kulttuurinen skeema rakentuu ristiriitaisten rinnastusten kautta: pyörtyily huvimajoissa ja satakielet ovat elimellisessä yhteydessä toisiinsa (3), samoin maaseudun rauha ja terävähuippuinen hattu (6). Myös esimerkissä (8) ylevä elämä yhdistyy kullalla kirjailtuihin samettiliinoihin ja laahustinhameisiin. Flaubertin kerronnalle tyypillisesti ironia rakentuu subliimin kokemuksen ja banaalin todellisuuden väliselle jännitteelle: Emma tavoittelee poisääsiä pikkuporvarillisesta arjestaan, mutta lankeaa haavekuvissaankin rakentamaan maailmaa materiaalisten yksityiskohtien varaan. Ironia syntyy kuitenkin vasta verbalisoinnissa, kertovan instanssin tuottamissa rinnastuksissa ja valinnoissa. Siten subliimin ja banaalin välinen jännite on temaattisen lisäksi myös kerronnallista.

FID:n klassisissa määrittelyissä spatio-temporaaliset määreet viittaavat henkilöhaahmoon ajattelun tai kokemuksen hetkellä, jolloin kerronnan jaksot, jotka summaavat henkilöhaahmon tuntemuksia pitkältä aikaväliltä, eivät toteuta moodin tunnuspiirteitä. Siten genetteläisittäin *iteratiivinen* kerronta (useasti toistuva tapahtuma kerrotaan vain kerran; Genette 1980, 116-117) on nähty nimenomaan ulkopuolisen kertojan epäsuorana kuvauksena henkilöhaahmon mentaalisen maailman muutoksista (vrt. Ramazani 1988, 39-43). Cohnin mukaan FID voi kuitenkin välittää mielikuvan joidenkin mentaalisten tilojen jatkuvuudesta ja toistuvuudesta, mutta iteratiivisen merkityksensä FID-jakso voi saada ainoastaan kontekstista, jossa se osoitetaan toistuvaksi (Cohn 1978, 132). Esimerkki (8) kuitenkin yhdistelee suoruuden ja epäsuoruuden elementtejä tavalla, jota ei voi ”naturalisoida” sillä perusteella, kuinka mimeettistä kerrontaa se on Emman mentaalista maailmasta: kuten monet muutkin Emman haaveita kuvaavat jaksot, esimerkit (6) ja (8) esittävät FID:n keinoin *prototyypiseen kuvastoon ja kieleen perustuvan yhteenvedon* Emman mielikuvista. Lopulta se konteksti, joka osoittaa kuvaukset Emman sentimentaalista mielikuvista toistuviksi, on koko romaani, joka perustuu romanttisen koodin ”väärinkäytölle” (Culler 1974, 153-154, 195-198; Ramazani 1988, *passim*). Siten

Madame Bovaryn kerronnan voidaan ajatella rakentuvan skemaattisesti: sekä tajunnan kuvaus että sen ironisointi rakentuvat metonymioiden kautta, kun Emman mentaalinen toiminta esitetään sekalaisena joukkona kirjallisia kliseitä ja materiaalisia yksityiskohtia. Näin rakentuu se ”aviorikoksen kirjallinen kehys”, jota luonnosteltiin jo tämän tutkielman johdannossa. Esimerkissä (8) kehyksen rakentamisen metonyyminen luonne tulee hyvin esiin, kun kertoja kuvaa Emman mielikuvia yksittäisinä ”tauluina”, joista Emma havaitsee vain muutaman ja yleistää ne koskemaan koko ihmiseloa (*classée en tableaux distincts; Emma n'en apercevait que deux ou trois qui lui cachaient tous les autres, et représentaient à eux seuls l'humanité complète*). Niin haaveissaan kuin tosielämässäänkin Emma pyrkii rakentamaan kokemuksestaan koherenttia näiden kirjallisten kehysten avulla, mutta verbalisoidessaan Emman mielikuvat (jotka ovat lähinnä visuaalisia, *tableaux*) kertojan ääni tekee niiden metonyymisen luonteen näkyväksi. Se yksityinen, kokonaisvaltainen kokemus, johon Emma pyrkii, näyttäytyy yhtä teennäisenä artefaktina kuin itse kaunokirjallisuus. Kuten kertoja Emmasta toteaa, *Elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du cœur, l'élégance des habitudes et les délicatesses du sentiment*” (*MB*, 130); ”Hän sekoiti kaipauksessaan ylellisyyden aistinhurmat sydämen iloihin, tapojen hienostuneisuuden ja tunteen herkkyyden” (*RB*, 54).

Madame Bovaryssa erilaiset vaatteet ja asusteet saavat erityisen paljon huomiota. Kuten edellä jo todettiin, Emman takertuminen materiaaliin yksityiskohtiin on osa hänen *bovarismiaan*, tyytymättömyyttä keskinkertaiseen porvarielämään mutta toisaalta elämän hyvyden mittaamista ulkoisten merkkien perusteella. Nämä banaalit yksityiskohdat sekoitettuna subliimin rakkauden ja intohimon skeemaan tuovat ironisella tavalla yhteen Emman ja kertoja strategiat. Tapa jolla Emma havainnoi ympäröivää todellisuuttaan, toistuu kuvauksissa hänen haaveistaan: kun Emma näkee Rodolphen ensimmäisen kerran, hänen huomionsa kiinnittyy tämän vihreäsamettiseen pitkään takkiin, jonka kautta edellä esitetyn haavekuvan (6) musta samettitakki ”käy toteen”. Emman kurkistukset ”suureen maailmaan”, tanssiaiset Vaubyessard’issa ja oopperakäynti Rouenissa näyttäytyvät hänen fokalisaatioasemastaan lähinnä erilaisten pukujen ja asusteiden paraatina, ja siten myös hänen skemaattinen tietonsa ja impressionsa ylellisestä elämästä haavekuvissa (8) rakentuu pitsien ja samettien varaan. Romanttisen koodin vastakohta, maalaisporvarillisen arjen ja avioliiton

tylsyys Emman *ennuin* aiheuttajana, rakentuu myös banaliteettien muodostamaksi skeemaksi sekä Emman kokemuksen että romaanin kerronnan tasolla. Tajunnan kuvausten iteratiivinen luonne korostaa entisestään Emman arkielämän tapahtumattomuutta ja päivien samankaltaisuutta: ”Comme elle était triste le dimanche, quand on sonnait les vêpres!” (*MB*, 135); ”Kuinka alakuloinen hän olikaan sunnuntaisin, kun iltakellot soivat!” (*RB*, 57). Myös *ennui* löytää ilmaisukanavansa vaatetuksesta, kun Emman kriittinen katse heijastelee hänen pettymystään Charlesiin ja avioliittoonsa.

(9) Comme il [Charles] avait eu longtemps l'habitude du bonnet de coton, son foulard ne lui tenait pas aux oreilles; aussi ses cheveux, le matin, étaient rabattus pêle-mêle sur sa figure et blanchis par le duvet de son oreiller, dont les cordons se dénouaient pendant la nuit. Il portait toujours de fortes bottes, qui avaient au cou-de-pied deux plis épais obliquant vers les chevilles, tandis que le reste de l'empeigne se continuait en ligne droite, tendu comme par un pied de bois. Il disait que *c'était bien assez bon pour la campagne.*(*MB*, 108)

Koska hän [Charles] oli tottunut käyttämään pumpulisia yömyssyjä, ei silkkinen pysynyt hänen korvillaan, ja niinpä hänen hiuksensa olivatkin aamulla painuneet sekaisin hänen kasvoilleen ja tulleet valkeiksi pieluksesta lähteneistä untuvista, kun päällisen nauhat aukenivat yöllä. Hän käytti aina raskaita saappaita, joiden nilkoissa oli kaksi paksua poimua varsien jatkuessa suoraviivaisina, kiristettyinä aivan kuin lestissä. Hän selitti, että ne olivat ihan kyllin hyvät maalla.
(*RB*, 40)

Esimerkki (9) muistuttaa lingvistisesti ulkopuolisen kertojan objektiivista raporttia, mutta saa merkityksensä kuitenkin suhteessa Emman turhautumiseen (ns. *kerrottu havainto*, jota käsitellään tarkemmin luvussa II). Emman havaintojen ja haavekuvien yhdessä muodostamien skeemojen perusteella esimerkin (5) tunteiden huiput assosioituvatkin lähinnä rakastajien samettitakkeihin ja tavallisen olemassaolon laaksot Charlesin yömyssyyn. Kuten tämän tutkielman johdannossa jo mainittiin, fokalisaation ja tajunnan esittämisen suhde on narratologinen ikuisuusongelma: molemmat toimivat usein toinen toisensa ehtona ja luovat illuusion henkilökeskeisestä kerrontatilanteesta, jossa fiktiivinen maailma merkityksellistyy suhteessa henkilöhahmon subjektiiviseen kokemukseen. *Madame Bovaryn* kerronta purkaa havainnon ja tajunnanliikkeiden esittämisen välistä rajaa, kun sekä Emman havainnot fiktiivisestä maailmasta että kuvaukset hänen tajunnanliikkeistään perustuvat samaan ulkoisesta maailmasta (esimerkiksi samettitakeista) kumpuavaan skeemaan. Siten kyseenalaistuu myös henkilöhahmon sisäisen ja ulkoisen todellisuuden välinen jännite ja ristiriita, jolle fiktiivisen tajunnan kuvauksen voidaan ajatella perustuvan: kertojan pääsy Emman tajuntaan ei paljasta meille subjektiivista kokemusta vaan

silmiinpistävän kirjallisen konstruktion; edelleen FID mentaalisen maailman kielellistämisenä ei vapauta henkilöahmoa itseilmaisuuksiin vaan näyttää kokemuksen kirjallis-kulttuurisen ehdollistumisen.⁷

Jonathan Culler luonnehtii *Madame Bovaryn* kertojaa ”liukuvaksi” (*elusive*); Flaubertin ”persoonaton kertoja” edustaakin fiktiivisen kerronnan historiassa luopumista autoritäärisestä ja kommentoivasta kertojaäänestä (jollainen esiintyy esimerkiksi Balzacilla) sekä käännettä kohti henkilöahmojen sisäisiä kokemusmaailmoja (Culler 1974, 109-112; Cohn 1978, 26; Ramazani 1988, 35-36). Pascal (1977, 98) näkee FID:n funktioksi nimenomaan kertojan läsnäolon häivyttämisen, mutta myöntää toisaalta, että henkilökeskeisessä kerrontatilanteessa kertojan läsnäolo voi näkyä kerronnallisissa valinnoissa kuten Flaubertin tavassa asettaa vastakkain Emman *ennui* ja romanttiset ideaalit (emt., 110). *Madame Bovaryssa* kertoja manifestoituukin ennen kaikkea kerronnan vallassa ja kielen funktioissa. Tajunnan kuvaus (esimerkeissä 4, 6 ja 8) ei ole mimeettistä siinä mielessä, että se tuottaisi uskollisesti henkilöahmon oletetun kokemuksen hänen omista lähtökohdistaan; paremminkin voidaan nähdä, miten kertoja käyttää hyväkseen KOKEMISEN kehystä osoittaakseen, miten se lopulta on alistainen KERTOMISELLE - samoin kuin yksilöllinen kokemus on kertovassa fiktiossa aina lopulta alistainen kielelle ja siihen kiinnittyneille kirjallis-kulttuurisille kliseille. Kertova instanssi rakentuu siis ennen kaikkea jonkinlaisena vastafunktiona Emman pyrkimyksille.

FID:n sisäsyntyinen kaksifunktioisuutta on edellä käsitelty nimenomaan kertojan mahdollisuutena purkaa henkilöahmon kokemusta ja siten mimeettistä lukutapaa, mutta moodi voi toimia kerronnan hierarkiassa myös toisin päin: kun kielen ja merkitysten alkuperä hämärtyy, henkilöahmon subjektiivinen näkemys (FID) voi näyttäytyä objektiivisena totuutena (epäsuorana kerrontana; ks. Cohn 1978, 106). Tällaiset kerrontatilanteet juuri luovat FID:n paljon puhuttua ambivalenssia ja vaativat ”kontekstuaalista tulkintaa”. Kuuluisa kohta, joka kuvaa Emman ekstaasia

⁷ Johdannossa mainittu Whartonin sankaritar Lily Bart sekä hänen *ennuinsa* esitetään hyvin samankaltaisesti esinemaailman ehdollistamana. Lisäksi myös Whartonin kerronnassa iteratiivisuus heijastelee henkilöahmon tylsyyden kokemusta: ”There were moments when she longed blindly for anything different, anything strange, remote and untried; but the utmost reach of her imagination did not go beyond picturing her usual life in a new setting. She could not figure herself as anywhere but in a drawing-room, diffusing elegance as a flower sheds perfume.” (*The House of Mirth*, 100)

ensimmäisen lankeemuksensa jälkeen (lainattu osittain jo esimerkeissä 4 ja 5), esittää Emman tarkastelemassa omaa peilikuvaansa.

(10) (a) Mais, en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. (b) Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. (c) Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. (d) Elle se répétait: J'ai un amant, un amant!" (MB, 266)

(a) Mutta nähdessään itsensä kuvastimesta hämmästyi hän. (b) Hänen silmänsä eivät olleet milloinkaan olleet niin suuret, niin mustat, niin syvät. (c) Jotakin selittämätöntä oli levinnyt hänen ylitseen ja se oli muuttanut hänen muotonsa. (d) Hän toisteli: "Minulla on rakastaja! Minulla on rakastaja!" (RB, 144)

Peilikohtaus on sinällään jo klassinen, psykologiselle ja modernistiselle romaanille tyypillinen "itsereflektion hetki", jossa henkilöhahmo näkee ulkoisen olemuksensa ilmaisevan sisäistä kuohuntaansa. Emman fokalisaatio kätkeytyy kuitenkin lingvivistisellä tasolla siten, ettei sitä ilman kontekstuaalista tulkintaa voi erottaa kertojan objektiivisesta raportoinnista. Lause (a) asettaa Emman jonkin ulkomaailman tosiseikan havaitsijaksi, mutta havaintoa seuraava suora esitys (d) sekä enemmän tilanteen kokemuksellisuutta korostava FID (esimerkki 4; *[e]lle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour [...]*) toimivat kontekstuaalisina vihjeinä siitä, että havainto (b ja c) on täysin subjektiivinen. Siinä missä peili heijastelee objektiivista totuutta, havainto heijastelee havaitsijan tajuntaa. Ron (1981, 35) huomauttaa, että tyypillisesti objektiiviseen ja epäsuoraan esittämiseen liitetyt neutraali kieli ja kognitiiviseen toimintaan viittaavat verbit (kuten johtolause "hän ajatteli") voivat toisinaan sisältyä myös suurempiin tajunnan esittämisen muotoihin. Tällöin nämä epäsuoruuden merkit kertovat esimerkiksi henkilöhahmon pyrkimyksestä koherenssiin ja uskottavuuteen omassa ajattelussaan. Tämä FID:n mahdollinen funktio liittyy tämän tutkielman johdannossa esitettyyn ajatukseen aviorikoksesta jonkinlaisena kirjallisena "skriptinä", jota toteuttamalla kohdetekstien sankarittaret pyrkivät rakentamaan kokemuksestaan eheää ja esteettistä "uskottomuustarinaa". Esimerkin (10) konteksti sitoo subjektiivisen havainnon osaksi henkilön halua kerronnallistaa kokemuksensa, kertoa itsestään tarina ja sitä kautta tulla osaksi ihailemaansa aviorikkojen "lyyrillistä joukkoa".

Emman "narratiivinen tendenssi" ilmenee myös hänen tavassaan oikeuttaa huikentelevaisuutensa marttyyriuden kautta. Henkilöhahmon oma "kertomus" voi

paljastua upotettuna kertojan objektiivisen raportoinnin keskelle kuten jaksossa, joka kuvaa Emman surua Léonin lähdettyä Yonvillesta.

(11) Alors les mauvais jours de Tostes recommencèrent. Elle s'estimait à présent beaucoup plus malheureuse; car elle avait l'expérience du chagrin, avec la certitude qu'il ne finirait pas. **Une femme qui s'était imposé de si grands sacrifices pouvait bien se passer des fantaisies.** Elle s'acheta un prie-Dieu gothique, et elle dépensa en un mois pour quatorze francs de citrons à se nettoyer les ongles [...] (MB, 217; lihavointi lisätty)

Silloin palasivat Tostes'in pahat pahat päivät. Hän piti itseään nyt paljon onnettomampana, sillä hän oli kokenut murheen ja saanut varmuuden, ettei sillä ollut loppua. **Nainen, joka oli pakottanut itsensä niin suuriin uhrauksiin, saattoi hyvällä syyllä täyttää oikkunsa.** Hän osti itselleen goottilaisen rukoustuolin ja kulutti yhdessä kuukaudessa sitruunoita neljäntoista frangin arvosta kynsien puhdistamiseen. (RB, 112; lihavointi lisätty)

Esimerkin (11) lihavoitu lause kytkeytyy lingvistisesti osaksi epäsuoraa kuvausta Emman surutyöstä – ja pyrkii nousemaan jopa universaalin totuuden tasolle (*Une femme qui...*) – mutta kokonaistulkinnan valossa on selvää, että ainoastaan Emma itse voi nähdä toimintansa ”suurina uhrauksina”. Siten lause tulisikin tulkita FID:nä, vaikkei mitään lingvistisiä todisteita löydykään. Henkilöhahmo itse käyttää pateettista romanttisen sankarittaren rooliaan sekä oikeutuksena toiminnalleen fiktiivisessä maailmassa että kerronnan tasolla aktivoimalla itselleen sopivan fiktiivisen kehyksen. Jälleen kertoja pystyy kuitenkin valinnoillaan ja rinnastuksillaan ironisoimaan Emman ”projektia”: Emman oikeutusta hakevaa kommenttia seuraa jälleen kuvaus niistä materiaalisista yksityiskohdista, joilla Emma rakentaa marttyyriuden (goottilainen rukoustuoli) ja hienostoelämän (sitruunat kynsien puhdistamiseen) kehyksiä ja jotka hän liittää riutuvan rakastajattaren rooliinsa.

FID kerronnallisena keinona on omiaan tuottamaan hämmennystä kielellisen kuvauksen ja sen kohteen välille ja hämärtämään tämän viittaussuhteen (tai viittauspyrkimyksen) alkuperää. Kuten tämän tutkielman johdannossa jo todettiin, tulkinnallisia ongelmia tuottaa pelkästään jo se, miten FID:n lingvistinen ilmiö ei välttämättä poikkeakaan mitenkään ekstraprojektin kertojan objektiivisesta raportoinnista. Moshe Ronin (1981) mukaan FID:n tulkitseminen joko kertojan tai henkilöhahmon ”ääneksi” perustuu siihen ”mimeettiseen kielipeliin” (*Mimetic Language Game*), johon lukemisen konventiot ohjaavat meitä; FID on motivoitu aina suhteessa johonkin subjektiin, johon kerronnan kieli tai sen esittämä havainto voidaan yhdistää. Tämä yhdistäminen ei kuitenkaan perustu lingvistisiin faktoihin esimerkiksi

tajunnan esittämisen epäsuoruuden ja suoruuden vaihteluista, vaan aktiiviseen tulkintaan. Kertovan fiktion lukemisen ei kuitenkaan tarvitse muistuttaa oikeuskäsittelyä, jossa selvitetään, kuka on vastuussa mistäkin – eli klassisen narratologian termein, kuka näki, kuka puhui tai kuka havaitsi (vrt. Genette 1980, 186 ja 1988, 64). Käsittelyssä, joka ei pyri tuomioon vaan tulkintaan, onkin hedelmällisempää kysyä esimerkiksi kuka tai mikä kerronnassa *määrittelee* tai *merkityksellistää* kerrottua. Kertova teksti hierarkkisen rakenteena mahdollistaa muunkinlaisen kuin mimeettisen tulkinnan; kuten Ginsburg (1982, 141-142) toteaa, FID moodina nimenomaan osoittaa mimesis/diegesis –kahtiajaon illusoriseksi, koska sitä ei voi ongelmattomasti liittää kumpaankaan.

Edellä tehdyn analyysin valossa voidaan todeta, että sen sijaan että FID sekoittaisi henkilöahmon ja kertojan ääniä (vrt. esim. Ramazani 1988) tai esittäisi henkilöahmon mentaalista kieltä ”naamioituna” kertojan epäsuoraksi esitykseksi (vrt. esim. Cohn 1978), se paremminkin asettaa kielen referentiaalisuuden kyseenalaiseksi kohdistamalla siihen ristiriitaisia odotuksia. Romanttinen koodi ei ”kuulu” sen paremmin Emmalle kuin kertojallekaan, eikä se siten motivoitu sen paremmin mimesiksenä (Emman mentaalisen kielen esittämisenä) kuin diegesiksenäkään (kertojan välittämänä kuvauksena fiktiivisestä henkilöstä ja maailmasta). FID on keino murtaa kerronnallinen rakenne: kertoja voi käyttää näennäisen mimeettistä kuvausta henkilön mentaalista maailmasta omiin ironisiin tarkoituksiinsa (ks. esimerkki 6) – tai henkilöahmo voi saada kerronnallista valtaa näennäisen objektiivisuuden kautta ja siten osallistua itse oman kokemuksensa määrittelyyn (ks. esimerkki 11). *Madame Bovary* ei siten taivu myöskään ”naturalisoitavaksi” kognitiivisen narratologian kehysten mukaisesti. Lukukokemus ei muodostu KOKEMISEN ja KERTOMISEN kehysten vaihtelusta, vaan ”luonnottomasti” hyväksikäyttää näitä kehyksiä, kun henkilöahmo ja kertoja käyttävät hyväkseen toistensa asemia kerronnan hierarkiassa.

Syntiinlankeemuksen jälkeen: lukijan bovarylainen ahdistus

Nathaniel Hawthornen *The Scarlet Letter* esittelee sankarittarensa autoritäärisen kertojan äänellä, joka kuvaa hänet koko Bostonin puritaanisen yhteisön

kollektiivisesta fokalisaatioasemasta samanaikaisesti ylevänä ja langenneena, jonkinlaisena toisen maailman olentona.

The young woman was tall, with a figure of perfect elegance, on a large scale. She had dark and abundant hair, so glossy that it threw off the sunshine with a gleam, and a face which, besides being beautiful, from regularity of feature and richness of complexion, had the impressiveness belonging to a marked brow and deep black eyes. She was lady-like, too, after the manner of the feminine gentility of those days; characterized by a certain state and dignity, rather than by the delicate, evanescent, and indescribable grace, which is now recognized as its indication. And never had Hester Prynne appeared more lady-like, in the antique interpretation of the term, than as she issued from the prison. Those who had before known her, and had expected to behold her dimmed and obscured by a disastrous cloud, were astonished, and even startled, to perceive how her beauty shone out, and made a halo of the misfortune and ignominy in which she was enveloped. It may be true, that, to a sensitive observer, there was something exquisitely painful in it. (*The Scarlet Letter*, 80-81)

Kertojaääni, joka rakentaa myyttisen auran langenneen naisen ylle, etäännyttää lukijan samaan asemaan kuin häpeärangaistusta seuraamaan tulleen yleisön: samalla kun Hester kohoa korokkeelle väkijoukon yläpuolelle, kerronta kohottaa hänet myyttisen marttyyriuden sfääreihin. Kertoja jopa vertaa luomaansa kuvaelmaa Hesteristä avioton lapsi sylissänsä Madonna-myyttiin: “the image of Divine Maternity, which so many illustrious painters have vied with one another to represent” (emt., 83). On kuin Hawthornen kertoja itsekin maalaisi sankarittarestaan kristillis-myyttistä maalausta, paljolti samanlaisilla dramaattisen sentimentaalisilla väreillä, joilla myös Emma Bovaryn mielessä väikkyvät kuvat langenneista sankarittarista on maalattu. Kuitenkin ”tarkka sivustaseuraaja” (*sensitive observer*) voi havaita taustalla piilevän henkilökohtaisen tuskan; romaanin kertojasta tuleekin tällainen yksityiselle kokemukselle herkistynyt tarkkailija, kun hän myöhemmin esittää Hesterin tuntemuksia: ”Could it be true? [...] Yes! – these were her realities, – all else had vanished!” (emt., 86). Hesterin mielenliikkeiden kuvaus kytkeytyy osaksi koko romaania hallitsevaa yksityisen ja julkisen sekä ulkoisten normien ja henkilökohtaisen kokemuksen välistä temaattista jännitettä. Tajunnan kuvaus ei paljasta Hesterin ”syntistä mieltä” vaan nöyrän marttyyrin, johon sopii hyvin kuvaus, jota Emma Bovary vähemmän onnistuneesti yrittää sovittaa itseensä: *Une femme qui s’était imposé de si grands sacrifices...*

Avionrikkohan häpäisyä seuraamaan tulleet ihmiset eivät järkyty ainoastaan Hesterin säteilystä. Pahennusta herättää tapa, jolla hän on kirjailnut asuunsa rangaistuksensa merkin, punaisen A-kirjaimen.

Her attire, which, indeed, she had wrought for the occasion, in prison, and had modelled much after her own fancy, seemed to express the attitude of her spirit, the desperate recklessness of her mood, by its wild and picturesque peculiarity. [...] that SCARLET LETTER, so fantastically embroidered and illuminated upon her bosom. It had the effect of a spell, taking her out of the ordinary relations with humanity, and inclosing her in a sphere by herself.” (*The Scarlet Letter*, 81).

Hesterillä on vain yksi merkki (A), jolla hän määrittää identiteettinsä suhteessa muuhun maailmaan – tosin tälläkin merkillä on jo sosio-kulttuurisesti määrittynyt merkityksensä (’adultery’). Ompelemalla merkin koristeellisesti ja näyttävästi osaksi asuaan Hester tavoittelee edes jonkinlaista semioottista valtaa yhteisössä, joka on jo leimannut hänet ja siten lyönyt merkitykset lukkoon hänen puolestaan. Vaikka kertojan mukaan merkin koristeellisuus voikin antaa vaikutelman Hesterin epäsovinnaisesta kapinasta (*the desperate recklessness of her mood*) ja siten ehkä myös ironiasta kollektiivista tuomiota kohtaan, symboloi se myös leiman takana piilevää yksilöllistä kokemusta. Merkittynä naisena Hester irtautuu muusta yhteisöstä (*out of the ordinary relations with humanity*) ja kohoaa yksinäisiin sfääreihin. Hesterin ja muun maailman suhde määrittyy Hawthornen romaanissa lopulta autoritäärisen kertojajäsenen kautta eikä sankarittaren oman ”identiteettiprojektin” seurauksena; sen sijaan Emma Bovaryn kohoaminen tavallisen olemassaolon yläpuolelle (ks. esimerkki 5; *les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l’existence ordinaire n’apparaissait qu’au loin, tout en bas, dans l’ombre, entre les intervalles de ces hauteurs*) on seurausta hänen omasta ”semanttisesta projektistaan”, jonka mallina hän käyttää juuri sellaisia myyttisiä naiskuvia, jollaisen Hawthorne luo Hesteristä. Flaubertin proosan edustama käännös kertojakeskeisestä kohti henkilökeskeistä kerrontaa asettaa henkilöahmon itse määrittelemään omaa tarinaansa – ja tämän subjektiivisuuden kautta myös kyseenalaistaa langenneen naisen myyttisen, marttyyriuden ja sensuaalisuuden värittämän kirjallisen prototyypin.

Hesterin ja muun maailman välissä merkitsijänä on pelkkä A-kirjain, mutta Emman tapauksessa hänen subjektiivisen kokemuksensa ja kulttuurisesti jaettujen merkitysten välissä on kieli kokonaisuudessaan. *Madame Bovary* edustaa aviorikoksen kirjallisessa traditiossa *itsereflektiivistä, traditiotietoista ja kielikeskeistä käännettä*: aiemmille uskottomuuskertomuksille tyypillinen ulkoisten ja sisäisten normien välinen ristiriita muuttuu ristiriidaksi kokemuksen ja sen verbalisoinnin välillä. Pascal (1977, 98) kuvaa Flaubertin kerronnan ”kaksiäänisyyden” historiallista merkitystä: ”it

meant an imaginative self-submergence in the object, participation in the imagined character's experience, and communication of this intuitive experience". Mutta eikö *Madame Bovary* myös osoita mahdolliseksi henkilöahmon subjektiivisen kokemuksen välittämisen – ja siten myös lukijan ”osallistumisen” tähän kokemukseen? Hester Prynne kykenee käyttämään hyväkseen hänet leimaavaa A-kirjainta purkamalla koristeellisilla ompelilla sen polttomerkkimäistä luonnetta. Emma Bovary sen sijaan ei pysty ”sisäistämään” kulttuurisia merkitysijöitä (romanttista koodia), vaan joutuu sen uhriksi. Emman mielen ja kielen välille jää ikuinen yhteensovittamattomuus.

Fiktiivisen maailman tasolla kirjallis-kulttuuristen kehysten ja Emman todellisuuden yhteensovittamattomuus havainnollistuu siinä, miten Emmalle poissaolo on mieluisampi ilmiö kuin läsnäolo (vrt. Tanner 1979, 292-296). Kuten Tanner huomauttaa, Emman haaveet kohdistuvat aina johonkin ”toiseen”, uuteen elämään ja uuteen mieheen, “cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas” (emt., 292). Ramazani viittaa Emman äänettömään riemunhuudahdukseen ”J'ai un amant!” (ks. esimerkki 4) sankarittaren keinona päästä todellisesta olotilastaan fiktiiviseen toiseuteen: “[S]he can now not only see but hear herself as another, as the imaginary Other of her favorite literary conventions. This self-alienating specularity makes Emma's adultery intelligible to her as the codified subject of an anonymous romantic intertext.” (Ramazani 1988, 45.) Aviorikoksen kirjallisen tradition uhrina Emman uskottomuus on enemmän fiktiivistä kuin todellista (vrt. Tanner 1979, 294), ja myös hänen rakastajansa toimivat lähinnä kirjallisina merkitysijöinä Emman ”kertomuksessa”. Toistamalla sanaa *amant* Emma korostaa sanan kirjallis-kulttuurista painoarvoa sen sijaan että keskittyisi sanan viittauskohteeseen omassa todellisuudessaan (eli Rodolpheen). Emmalle sana toimii jälleen metonyymisena skeeman aktivoijana, ja huudahdusta seuraava tajunnankuvaus noudattelee tätä impressiota, jonka on synnyttänyt kieli, ei niinkään itse kokemus (antautuminen Rodolpelle syksyisellä ratsastusretkellä). Myös suhde Léoniin on parhaimmillaan Emman sisäisenä ja varjeltuna kokemuksena: Elle aurait voulu ne rien entendre, ne rien voir, afin de ne pas déranger le recueillement de son amour qui allait se perdant, quoi qu'elle fit, sous les sensations extérieures” (*MB*, 381); ”Hän olisi tahtonut olla kuulematta ja näkemättä mitään, jottei häiritsisi rakkautensa hartautta, sillä ulkonaiset

seikat pyrkivät karkoittamaan sen kaikesta hänen vastustuksestaan huolimatta” (RB, 221-222).

FID kerronnallisena keinona tukee tätä läsnäolon ja poissaolon tematiikkaa ja esittää Emman kerta toisensa jälkeen ”toisena” suhteessa siihen diskurssiin, jolla hänen mentaalista maailmaansa kuvataan. Jo tämän tutkielman johdannossa esitetty Monika Fludernikin teoria kielen skemaattisesta esittämisestä (*the theory of schematic language representation*) ei vaadi FID:ltä ”autenttisuutta” suhteessa esittämisen kohteena olevaan puhujaan tai tajuntaan; Fludernikin mukaan niin epäsuora, vapaa epäsuora kuin suorakin toisen henkilön kielen esittäminen perustuu oletuksiin tyypillisistä puhetilanteista ja kulttuurisista puhetavoista ja on siten aina jonkinlainen ”likiarvo” oletetusta alkuperäisestä ilmaisusta. Siten FID tuottaa kielellisiin ja semanttisiin skeemoihin perustuvassa tulkinnassamme ”heijastuksen” (*projection*) mahdollisesta subjektiviteetista lausumien taustalla – siis fiktiivisestä henkilöahmosta, jonka ilmaisua kerronta heijastelee. (Fludernik 1993, 398-408, 463.) Välittykö Emman kokemus uskottomuuden huumasta lukijalle siis jonkinlaisena likiarvona, joka perustuu skemaattiseen tietoomme romanssista ja intohimosta? Fludernik toteaa Flaubertin tavasta käyttää lukijoiden kielenkäyttöön kohdistuvia odotuksia FID-muotoisessa kerronnassaan:

The passages so frequently cited for double voicing, such as Emma Bovary’s enthusiasm for religion, or her mirror reflections on herself in love, [...] rely [...] on the telling incompatibility between Emma’s fantasies and the accepted cultural *episteme* regarding accepted standards of religiosity and the reality of love and passion; it is only from the perspective of such cultural norms that Emma’s effusions come to read as naïve sentimental distortions of genuinely religious and amorous feelings, a superficial simulacrum lacking intrinsic similarity. (emt., 440)

Fludernikin kiinnittää huomiota Flaubertin kerronnan diskursiiviseen strategiaan, johon edellä on viitattu *metonymisenä*: Emman impressioiden kuvaus on sekalainen, ironisten ristiriitojen värittämä kokoelma kirjallisia kliseitä ja pateettisen kielen kuvioita (*a superficial simulacrum lacking intrinsic similarity*). Emman tajunnankuvauksista muodostuvan romanssiskeeman tuomitseminen täysin epäaidoksi verrattuna kulttuurisesti jaettuun *epistemeen* on kuitenkin kyseenalaista: mitä lopulta ovat ne ”aidot uskonnolliset ja romanttiset tuntemukset” (*genuinely religious and amorous feelings*), joihin Fludernik viittaa?

Fludernikin edustama kognitiivinen narratologia perustuu ajatukselle, että sekä autenttinen kokemus että fiktion lukeminen perustuvat samaan skemaattisuuteen ja tyypittelyyn. Emman kokemuksen rakentuminen (ja edelleen sen purkaminen) ei välttämättä ole niinkään kaukana autenttisen ihmismielen tavoista etsiä koherenssia ja merkitystä omille kokemuksilleen kulttuuristen ja jopa fiktiivisten mallien avulla. Täytyy myös muistaa, että Emman tavat luoda kokemukselleen koherenssia, hänen Bovary-metodinsa, perustuu fiktion, joka sinälläänkin on ”epäaito” ja vajaa representaatio. Emman peilistä heijastuva kuva on ennen kaikkea *lukijan* kuva eikä vääristymä aktuaalisen mielen toiminnasta. Kun Emma kokee rouenilaisessa oopperassa hetkellisen valaistuksen ja katumuksen, kerronnan ironia ei kohdistu pelkästään Emmaan, vaan ylipäätään inhimillisiin kulttuurisen merkityksellistämisen keinoihin.

(12) Ah! Si dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et la désillusion de l’adultère, elle avait pu placer sa vie sur quelque grand cœur solide [...] Elle connaissait à présent la petitesse des passions que l’art exagérait. (*MB*, 344)

Oi, jos hänen kauneutensa tuoreudessa, ennen avioliiton tahraa ja aviorikoksen pettymystä, olisi voinut laskea elämänsä jonkin suuren, vahvan sydämen varaan! [...] Hän tunsu nyt niiden intohimojen pienuuden, joita taide liioitteli. (*RB*, 196)

Emman valaistus on ohimenevää laatua, sillä jo samana iltana hän kohtaa Léonin pitkästä ajasta, ja heidän välilleen syttyy kiihkeä suhde, jota Emma jälleen peilaa kirjallisiin kehyksiinsä. Jakson FID noudattelee Emman ristiriitaista logiikkaa, joka tiedostamisen hetkelläkin lankeaa poeettisen kielen diskursiiviseen ansaan (*quelque grand cœur solide*). Siten lainauksen viimeinenkin lause kytkeytyy osaksi subjektiivista tajunnanjuoksua modernille romaanikerronnalle jokseenkin tyypillisessä FID-rakenteessa, joka tavoittelee epäsuoran esityksen ”uskottavuutta” (”Nyt hän tiesi/ymmärsi/näki...”; ks. edellä esitetty Ronin ajatus kognitiiviseen toimintaan viittaavista verbeistä merkkeinä henkilöahmon itsereflektiosta). Emman impulsiiviset ja hetkelliset tulkinnat sekä niiden ehdollistuminen kirjallisille kehyksille heijastelevat sitä, miten myös aktuaalisia kokemuksia jäsentävät käsitteet kuten rakkaus, romanssi tai intohimo saavat merkityksensä suhteessa niistä tuotettuihin representaatioihin (*l’art*) – sekä niistä tuotettuihin hetkellisiin ja subjektiivisiin tulkintoihin.

Emma Bovaryn banaalissa arkitodellisuudessa ainoastaan Rodolphe Boulanger todella käyttää niitä romanssin ja intohimon diskursiivisia kehyksiä, joihin Emma perustaa käsityksensä aviorikoksesta.

- (13) Ah! pardon! ... Je vous quitte... Adieu!... J'irai loin..., si loin, que vous n'entendrez plus parler de moi!... Et cependant..., aujourd'hui..., je ne sais quelle force encore m'a poussé vers vous! Car on ne lutte pas contre le ciel, on ne résiste point au sourire des anges! on se laisse entraîner par ce qui est beau, charmant, adorable!" C'était la première fois qu'Emma s'entendait dire ces choses; et son orgueil, comme quelqu'un qui se délasse dans une étuve, s'étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage. (MB, 257)

Voi, suokaa anteeksi!... Lähden luotanne... Hyvästi!... Menen kauas... Niin kauas, että ette enää kuule puhuttavan minusta... Enkä kuitenkaan tietänyt... tänään... mikä voima minua työnsi teidän luoksenne, vielä! Sillä taivasta vastaan ei voi taistella, enkelien hymyä ei voi vastustaa, viehätty siihen, mikä on kaunista, suloista, ihailtavaa." Emma kuuli ensimmäistä kertaa tällaista puhetta, ja hänen ylpeytensä laajeni pehmeästi tämän puheen kuumuudessa, niinkuin saunan löylyssä kellotteleva ruumis. (RB, 138)

Rodolphe osoittaa, että kieltä, joka ei viittaa sinänsä mihinkään, voi kuitenkin käyttää onnistuneesti – esimerkiksi viettelyyn⁸. Jonkinlaisena metahahmona Rodolphe edustaa kielen epäreferentiaalisuutta ja purkaa ajatusta autenttisesta kokemuksesta. Maailmaa nähneenä naistenmiehenä hän tunnistaa saman tarinan intohimosta, vaikka päähenkilöt vaihtuvat.

- (14) Il s'était tant de fois entendu dire ces choses, qu'elles n'avaient pour lui rien d'original. Emma ressemblait à toutes les maîtresses; et le charme de la nouveauté, peu à peu tombant comme un vêtement, laissait voir à nu l'éternelle monotonie de la passion, qui a toujours les mêmes formes et le même langage. Il ne distinguait pas, cette homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions. (MB, 300–301)

Rodolphe oli kuullut tuon kaiken niin monta kertaa, ettei siinä ollut mitään uutta hänelle. Emma oli samanlainen kuin kaikki muutkin rakastajattaret, ja uutuuden viehätys, joka vähitellen valui pois kuin vaate, paljasti täydessä alastomuudessaan tuon intohimon ainaisen yksitoikkoisuuden, jolla on aina sama muoto ja sama kieli. Rodolphe oli puhtaasti käytännön mies eikä erottanut tunteen erilaisuutta ilmaisun samankaltaisuuden alta. (RB, 168)

Tavallaan myös *Madame Bovaryn* kieli ja kerronta toimivat samoin kuin Rodolphe: ensin viettelevät Emman tunteen paloon ja sitten hylkäävät hänet. Mutta kuten Ramazani (1988, 35) toteaa, vaikka *Madame Bovaryn* kertoja tekee paikoin suhtautumisensa sankarittareensa hyvinkin selväksi, tämä kertova instanssi kuitenkin välttelee viimeiseen asti karakterisaatiota – kerronnan taakse ei voi konstruoida

⁸ Yksi Rodolphen viettelydiskurssin monista mahdollisista malleista saattaa olla Valmontin harrastama ”epistolainen viettely” hänen kirjeissään Madame de Tourvelille; ks. johdannossa lainattu katkelma.

minkäänlaista ”persoonaa”, eikä siis edes Rodolphen kaltaista peluria, ”cette homme si plein de pratique”.

Flaubertin kerronnan tapa yhdistellä henkilöihahmoista kumpuavia subjektiivisia havaintoja, tuntemuksia ja verbalisointeja ”omaan”, taiturimaiseen tyyliinsä on herättänyt hämmennystä ja jopa kritiikkiä (Pascal 1977, 103-111; Ullmann 1964, 112): Pascalin mukaan Flaubert epäonnistuu näkymättömän ja objektiivisen kertojan tekniikassaan joissakin taiturimaisen poeettisissa kerronnan jaksoissa, joita ei voi mitenkään motivoida rajoittuneiden henkilöihahmojen subjektiviteetin kautta: ”Not only is it questionable whether Emma Bovary would ever think in such terms, but a landscape painting like this surely misinterprets the state of mind in which she approaches her lover” (Pascal 1977, 107). On kuin Pascal olisi huolissaan siitä, että Flaubertin ”aidon” poeettiset kuvaukset ja hienostunut kieli värittäisi Emman epäaidot ja kliseiset kuvitelmat liian kauniilla väreillä. Pascalin mukaan nämä kuvaukset ovat ”väärintulkintaa” Emman mielentilasta – mutta eikö koko romaani nimenomaan kerro väärintulkinnasta? *Madame Bovaryn* kerronta, kohdistui se sitten Charlesin hattuun, maalaismaisemaan tai Emman intohimoon, tekee itsensä lopulta vieraaksi suhteessa kuvauksen kohteeseensa ja jättää lukijan erilaisten väärintulkintojen ja –luentojen keskelle. Dorrit Cohn mainitsee Flaubertin metaforista psykonarraation keinona: henkilöihahmon mielenliikkeiden summaaminen tapahtuu usein jonkin liioittelevan ja ironisen kielikuvan kautta, joka kiinnittää huomiota kieleen nimenomaan Flaubertin kynästä eikä henkilöihahmon tajunnasta kumpuavana (Cohn 1978, 36-37). Esimerkissä (13) Flaubertin metafora purkaa samalla sitä tajunnankuvausta, jota se on tuottavinaan: Rodolphen vaikutus Emmaan kuvataan aluksi jonkinlaisena henkistyneenä intohimona kieltä kohtaan, mutta groteski⁹ vertaus saunan lämmön turvottamaan kehoon saa Emman reaktion vaikuttamaan enemmän fyysiseltä kiihottuneisuudelta. Metaforat toimivat tajunnankuvauksessa samalla tavoin motivoimattomina ja vieraannuttavina kuin liian tarkka referentiaalisuus Charlesin hatun kuvauksessa, kun esimerkiksi Emman ikävöinti Léonin perään ”pétillait plus forte que, dans une steppe de Russie, un feu de voyageurs abandonné sur la neige”

⁹ Suomennoksen ilmaus ”saunan löylyssä kellotteleva ruumis” herättää huomattavasti groteskimman vaikutelman kuin alkukielinen ”quelqu’un qui se délasse dans une étuve”.

(*MB*, 216) – ”leimusi hänessä kiihkeämmin kuin matkustajan lumelle unohtama tuli Venäjän aroilla” (*MB*, 111) (vrt. Cohn 1978, 36-37).

Yksi Flaubertin kirjailijaminän pilkahduksista esiintyy sen jälkeen, kun Rodolphen pessimistinen ”lukutapa” (14) on esitetty.

(15) [...] comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles. (*MB*, 301)

[...] niinkuin sielun kyllyys ei joskus tulvisi yli äyräittänsä kaikkein tyhjimpänäkin kuvakielenä, koska kukaan ei milloinkaan voi ehdottoman aidosti mitata tarpeitaan, käsitteitään, tuskiaan, ja koska ihmiskieli on kuin haljennut kattila, jonka helinällä pystymme tanssittamaan karhua silloin, kun tahtoisimme hellyttää sillä tähtiä. (*RB*, 168)

Flaubertin metafora – sen samanaikainen viehättävyys ja omituisuus – tiivistää itseensä *Madame Bovaryn* kerronnan paradoksaalisen luonteen: se tunteen erilaisuus, jota Rodolphe ei näe romanssin ja intohimon diskursiivisten kehysten takaa (ks. esimerkin 14 viimeinen lause), on kuitenkin se mitä lukija fiktiivisten henkilöiden tajunnan kuvauksista pyrkii tulkitsemaan. Metafora kommentoi tavallaan myös FID:n luonnetta: mimeettisessä lukutavassa oletuksena on, että henkilöihahmon oma kieli aktivoi kerronnan taustalle hänen oman subjektiviteettinsa, jolloin tajunnankuvaus toteutuu osittain henkilöihahmon omilla ehdoilla. Toisaalta ulkopuolisella kertojaäänellä on lopullinen verbalisoinnin valta, ja valinnoillaan kerronta voi purkaa henkilöihahmon merkityksellistämisen tapoja ja osoittaa subjektiivisen kielen konstruktioaluonteen. Lopulta esimerkin (15) vertaus – ja *Madame Bovary* kokonaisuudessaan – tekevät *lukijoista* kattilan tahdissa tanssivia karhuja, jotka joutuvat samaan aikaan kielen viettelemiksi ja sen pettämiksi.

Harold Bloom laajentaa Flaubertin kuuluisan lausahduksen (*Madame Bovary – c'est moi*) yleisinhimilliselle tasolle: Emma edustaa kaikkia ihmisiä riivaavaa kaipuuta subliimin eroottiseen kokemukseen (Bloom 2002, 661). Bloom kuitenkin ohittaa romaanin todellisen kipupisteen, muodon ja kielen ahdistuksen. Omassa ”vaikutuksen ahdistuksen” teoriassaan Bloom esittää, että merkittävä kirjallisuus syntyy, kun uudemmat kirjailijat ”lukevat väärin” suurien edeltäjiensä teoksia ja kokevat oidipaalista ahdistusta suhteessa näihin aikaisempiin teksteihin (Bloom 1997, *passim*).

Bloomille Shakespeare edustaa kirjailijaa, jota jälkipolvet eivät voi määritellä uudelleen, sillä hänen tekstinsä ovat jo osa ihmiskunnan kollektiivista tajuntaa; ”Shakespeare has influenced the world far more than it initially influenced Shakespeare” (emt., xv). Tämän tutkielman ajatus ”Bovary-metodista” perustuu käsitykseen *Madame Bovary* Shakespearen tekstien kaltaisena tekstuaalisena kehyksenä, joka asettaa perustavalaatuiseen, ahdistavan kysymyksen: miten tavoittaa yksilöllinen kokemus maailmassa, joka on pohjimmiltaan vain kielen tuotosta? Bloomin teoria vaikutuksen ahdistuksesta pohjautuu hänen käsitykseensä runoudesta; kertovan fiktion kohdalla ahdistusta voi tarkastella myös hieman eri näkökulmasta. Runoutta voidaan tulkita yksittäisen subjektin itseilmaisuna, mutta romaanikirjallisuus tuottaa useita ”vieraita ääniä” (vrt. Bahtin 1991), joiden taakse komposition taustalla oleva subjektiviteetti (kirjailija, sisäistekijä, kertoja) voi liukua ja lähes hävitä. Hierarkkisen rakenteensa ja moniäänisyytensä kautta kertova fiktio voi tematisoida monella tasolla sitä ahdistusta, joka seuraa kielen ja kirjallisuuden mukanaan raahaamasta kulttuurisesta painolastista.

Tässä tutkielmassa *Madame Bovary* luo ahdistuksen, jonka kautta kahta muuta kohdetekstiä käsitellään. Aviorikoksen kirjallisessa traditiossa Flaubertin romaani on ohittamaton ahdistuksen aiheuttaja, sillä se purkaa niitä romanssin, intohimon ja uskottomuuden diskursiivisia kehyksiä, joille sitä edeltävä aviorikoskirjallisuus paljolti perustuu. Kertomuksen diegeettisessä todellisuudessa Emma Bovary on bloomilainen väärinlukija *par excellence*, mutta hän ei lue väärin ainoastaan kirjallisuutta vaan omaa todellisuuttaan – lukemalla sitä kirjallisten konventioiden kautta. Tämä moninkertainen kirjallinen kehys tuottaa lopulta sen perimmäisen bovarylaisen ahdistuksen, jossa lukijasta tulee Emma ja elämästä romaani. Bloomin ahdistusteoria on korostetun tekijälähtöinen, mutta Flaubertin ”persoonaton” kerronta osoittaa, miten tekijän ahdistuksesta on tultava lukijan ahdistusta, jotta sillä olisi merkitystä tekstin tulkinnan kannalta. Romaanimuodon ahdistus kumpuaa subjektiivisten äänien ja todellisuuden luomisen välisestä ratkeamattomasta jännitteestä, kun lukija haluaa konstruoida sekä fiktiivisen maailman että sitä havaitsevan, merkityksellistävän ja verbalisoivan fiktiivisen mielen.

Seuraavissa luvuissa tutkitaan edelleen fiktiivisen mielen kuvausta ja sitä ”luonnottomuutta”, jota kertovan fiktion hierarkkinen rakentuminen tuo näihin

kuvauksiin ja niiden tulkintaan. Tässä luvussa esitettiin, että FID kerronnallisena keinona tuottaa ”murtumia” kertomuksen hierarkiaan: kertoja pääsee käyttämään hyväkseen henkilöhahmon mentaalista maailmaa oman kertomisensa välineenä, ja toisaalta henkilöhahmon subjektiiviset merkitykset voivat saada näennäistä objektiivisuutta ja siten kerronnallista valtaa. Tulevissa luvuissa käsitellään tätä kertojan ja henkilön välistä valtakamppailua siitä, millaisia sankarittarien uskottomuustarinoista lopulta muodostuu. Seuraavana käsiteltävä *The Awakening* on osoitus ulkopuolisen kertojan määrittelyvallasta, kun taas sitä seuraava *Sa Femme* toimii esimerkkinä siitä, miten henkilöhahmon mentaalinen maailma voi ottaa kerronnallista valtaa.

II *THE AWAKENING*: Mielen metaforat¹⁰

*Of course 'twas an excellent story to tell
Of a fair, frail, passionate woman who fell.
It may have been false, it may have been true.
That was nothing to me — it was less to you.*

Kate Chopin¹¹

Chopinin ”Kreoli-Bovary” ja ei niin emansipatorinen herääminen

Amerikkalainen Edna Pontellier on päätynyt avioliiton kautta itselleen vieraaseen kreolien kulttuuriympäristöön, jossa arkipäiväiseen seurusteluun kuuluvat jopa seksuaalisuuteen liittyvät tarinat kuten selostukset synnytyksistä tai kertomukset uskottomista aviovaimoista. Jokin romaani onnistuu kuitenkin kuohuttamaan täysihoitolassa joutilaana kesäänsä viettäviä kreoleja.

- (1) A book had gone the rounds of the pension. When it came her turn to read it, she did so with profound astonishment. She felt moved to read the book in secret and solitude, though none of the others had done so — to hide it from view at the sound of approaching footsteps. (A, 9)

Mitä romaania Edna piilottelee muiden katseilta? Kyseinen teos saattaa hyvinkin olla *Madame Bovary* — tai saattaa yhtä hyvin olla olematta. Joka tapauksessa katkelma aktivoi viktoriaanisesta romaanista tutun *lukevan naisen kehyksen*, joka nousi esiin jo edellisessä luvussa *Madame Bovaryn* kohdalla. Tämän tutkimuksen kannalta olisi houkuttelevaa ajatella, että Ednan lukema romaani todella olisi *Bovary* — tai ainakin jokin muu aviorikoksesta kertova romaani — sillä myös tämän sankarittaren kohtalo on liittyä siihen kielen ja kirjallisuuden tuottamaan ”lyyrilliseen aviorikkojen joukkoon” (*les héroïnes des livres [...] la région lyrique de ces femmes adultères*), jonka uhriksi ja jäseneksi Emma joutuu omassa tarinassaan.

¹⁰ Suuri osa tässä luvussa esitetystä analyysistä ja tulkinnasta sisältyy myös artikkeliin ”Liquid Consciousness. Metaphoric Perception and Non-Emancipatory Strategies in Kate Chopin’s *The Awakening*” (ilmestyy 2005).

¹¹ Katkelma on runosta *The Haunted Chamber*, jonka Kate Chopin kirjoitti *The Awakeningin* ilmestymisen aikoihin ja jossa hän ennakoii romaaninsa vastaanottoa (Toth 1999, 218).

Kate Chopinin romaania *The Awakening* on kutsuttu toistuvasti ”Kreoli-Bovaryksi”, ja ilmeisistä syistä: teos kuvaa nuoren vaimon ja perheenäidin aistillista ”heräämistä” ja irtiotta epätyytyttävästä avioliitosta. Tämäkin tarina sijoittuu ranskalaiseen kulttuuripiiriin, tosin uudelle mantereelle. Kerronta on kolmannessa persoonassa ja keskittyy suureksi osaksi kuvaamaan päähenkilön kokemusmaailmaa sisäisen fokalisaation avulla. Myös Chopin joutui aikalaislukijoidensa paheksunnan kohteeksi, kun ei autoritäärisellä ulkopuolisen kertojan äänellään tuominnut sankarittarensa petollisia ajatuksia ja tekoja. Flaubert selvisi syytöksistä oikeuden edessä, mutta Chopinin kirjailijanura käytännöllisesti katsoen katkesi hänen aviollista uskottomuutta sisältävän romaaninsa saamaan kielteiseen vastaanottoon. Vasta vuonna 1969 ilmestynyt Per Seyerstedin kirjoittama Chopinin elämäkerta ja hänen toimittamansa kokoelma Chopinin kirjoituksia nostivat kirjailijan uudelleen huomion kohteeksi. (Ks. esim. Martin 1988, 7-12.). Selkein ero *Bovaryn* ja Chopinin romaanin välille on tehty kuitenkin siinä, miten teokset esittävät päähenkilöidensä emansipatoriset strategiat: siinä missä Flaubertin muotokuva Emmasta on nähty läpeensä ironisena, Chopinin kuvausta omaa identiteettiään etsivästä Edna Pontellierista on luettu melkein pä feministisenä julistuksena. Chopin-tutkimuksen suuntaa onkin voimakkaasti määrännyt se seikka, että nimenomaan feministitutkijat nostivat pitkään unohduksissa olleen kirjailijan amerikkalaisen kirjallisuuden kaanoniin ja nimesivät Chopinin yhdeksi maan ensimmäisistä feministikirjailijoista (ks. esim. Walker 1998, 66).

Emily Toth moittii Chopinin miespuolisia aikalaiskriitikoita siitä, miten nämä eivät nähneet kirjailijan kykyä kuvata feminiinistä kehityskertomusta ja ennen kaikkea ”naisen ajattelua” (Toth 1999, 223). Romaanin realistisuudesta tajunnan kuvauksen tai ylipäätään todellisuuden suhteen voidaan kuitenkin olla – ja on oltukin – montaa mieltä. Emansipatoristen luentojen vastapainona on esitetty analyysseja, jotka painottavat enemmänkin teoksen myyttis-impressionistista tyyliä (esim. Gilbert 1998, May 1998, Yaeger 1998). Ednan tajunnan kuvausta ei myöskään ole aina nähty keinona luoda kuvaa vahvasta, tiedostavasta naisyksilöstä. Jotkin tulkinnat korostavat nimenomaan sitä, miten Edna *ei tiedosta* kovinkaan syvällisesti ympäristönsä ja toimintansa tuottamia merkityksiä eikä löydä verbaalista ilmaisua kokemuksilleen; kuten Pat Shaw toteaa, ”[e]vidence of this lack of command over her own feelings and actions continues to accumulate throughout the novel” (Shaw 1998, 69; ks. myös

Walker 1998, Wolff 1998). Cynthia Griffin Wolff vastustaa jämäkästi Chopinin romaanille annettua feminististä auraa: "The importance of Chopin's work does not lie in its anticipation of the "woman question" or any other question; it derives from its ruthless fidelity to the disintegration of Edna's character" (Wolff 1998, 266).

Romaanista tehdyt tulkinnat voisikin jakaa karkeasti emansipatorisiin ja ei-emansipatorisiin sen mukaan, kuinka niissä ymmärretään päähenkilön suhde ympäristöönsä – ja myös omaan mieleensä. Siten Ednan tajunnan kuvausta voidaan tarkastella nimenomaan tästä "heräämisen" monitulkintaisesta näkökulmasta: tuottavatko kerronnalliset strategiat kuvaa henkilöahmosta, joka on vakaasti matkalla kohti tiedostamista ja itsetuntemusta, vai ovatko sekä Ednan mielen sisäiset että yksilön ja ympäristön väliset ristiriidat ratkeamattomia? Henkiseen heräämiseen liittyy aina myös kysymys yksilön kielestä ja sen kapasiteetista ilmentää niitä asioita, jotka on herätty huomaamaan. Bovary-metodin hengessä voidaan kysyä, kohtaavatko kokemus ja sen verbalisointi, vai jääkö Edna semanttiseen loukkuun kerronnan kehysten ja tasojen välille.

Emansipatorisen tulkinnan valossa näyttää luontevalta, että *The Awakeningin* kerronta antaa edetessään yhä enemmän tilaa Ednan omalle mentaalille kielelle FID:n ja sisäisen monologin kautta – voidaan siis ajatella, että vapautuessaan sosiaalisista ja avioliiton tuomista paineista henkilö vihdoinkin löytää oman idiominsa ja uskaltaa kielellistää kokemuksensa, jotka yhteisö – ja ehkä myös yhteisön diskursiiviset käytännöt – kieltävät. Esimerkiksi Toth (1999, 210) puhuu Ednan heräämisestä oman äänen löytämisenä tai uudelleenlöytämisenä ja tarkoittaa tällä sekä sisäistä että ulkoista ääntä: "[I]stening to her own inner voice, Edna starts expressing opinions." Myös tämän romaanin, kuten *Madame Bovarynkin*, kohdalla voidaan kuitenkin kysyä, onko seksuaalisen vapautumisen kehyksien kautta löytyvä kieli todella yksilön omaa – ja siten kanava vapauttavaan itseilmaisuun. Ei-emansipatorisissa tulkinnoissa on painotettu esimerkiksi sitä, miten kerronnan myyttisyys tekee Ednan kokemusmaailmasta enemmän fantastisen kuin todellisen (Gilbert 1998, 359). Toinen esimerkki ei-emansipatorisesta luennasta on Yaegerin (1998) esittämä tulkinta, jonka mukaan Edna on nimenomaan aviorikoksen kautta tiukasti osa sosio-kulttuurista ympäristöään, jossa uskottomuus ei ole enää emansipatorista vaan paremminkin systeemiin kuuluva ja sitä tukeva strategia.

Edna Pontellierin elämä muuttuu radikaalisti suuntaa yhden kesän aikana, jonka hän viettää Grand Islen täysihoidolassa muiden varakkaiden kreoliperheiden kanssa. Palattuaan myöhemmin New Orleansiin perheen kaupunkiasuntoon Edna ei pääse eroon kesälomalla kokemistaan voimakkaista impressioista, mutta ei myöskään kykene määrittämään niiden vaikutusta itseensä.

- (2) She let her mind wander back over her stay at Grand Isle; and she tried to discover wherein this summer had been different from any and every summer of her life. She could only realize that she herself – her present self – was in some way different from the other self. **That she was seeing with different eyes and making the acquaintance of new conditions in herself that colored and changed her environment, she did not yet suspect.** (A, 40; lihavointi lisätty)

Vaikka Edna ei kertojan mukaan vielä käsitäkään näkevänsä ympäröivää todellisuutta “uusin silmin”, jaksot jotka kuvaavat lomailua Grand Islella ovat kuitenkin Ednan aistillisen heräämisen värittämiä. Kesken täysihoidolan illanvieron kuvataan, miten Edna irtautuu sosiaalisesta pyörteestä ja viettää yksityisen hetken katselemalla merelle.

- (3) After Mrs. Pontellier had danced twice with her husband, Once with Robert, and once with Monsieur Ratignolle, who was thin and tall and swayed like a reed in the wind when he danced, she went out on the gallery and seated herself on the low window-sill, where she commanded a view of all that went on in the hall and could look out toward the Gulf. **There was a soft effulgence in the east. The moon was coming up, and its mystic shimmer was casting a million lights across the distant, restless water.** (A, 24; lihavointi lisätty)

Valojen ja varjojen mystisyys sekä meren levottomuus ja aaltojen rytmikäs lyönti rantaa vasten tahdittavat päähenkilön mentaalisia liikkeitä tarinan alkuvaiheista asti ja pysyvät taustalla toistuvina motiiveina vielä kun Edna on palannut New Orleansiin uutena naisena. Kerronnassa Ednan tajunnan kuvausta ei lopulta voi erottaa Grand Isleen liittyvästä visuaalisesta kuvastosta.

- (4) An **indescribable** oppression, which **seemed** to generate in some **unfamiliar part of her consciousness**, filled her whole being with a **vague anguish**. It was **like a shadow, like a mist passing across her soul’s summer day**. It was strange and unfamiliar; it was a mood. (A, 6; lihavointi lisätty)

Ulkopuolinen kertojaääni väittää Ednan ahdistusta sanoinkuvaamattomaksi; kokemuksen määrittelemättömyyttä korostavat sanat kuten *indescribable*, *unfamiliar*, *vague* ja *strange* toistuvat, kun teoksen alkuosassa kuvataan Ednan ”heräämistä”;

kaiken kaikkiaan Ednan mentaalinen maailma näyttäytyy enemmän visuaalisina havaintoina kuin jäsenneilyinä ja artikuloituina tajunnan liikkeinä.

Kuitenkin kerronta on täynnä tajunnankuvausta, ja koko teos on monessa mielessä psykologinen romaani *par excellence*. David Herman (2002, 41-60) käyttää *The Awakeningin* nimenomaan esimerkkinä tyypillisestä psykologisesta romaanista, jossa mentaaliset tilat korostuvat varsinaisten ulkoisen maailman tapahtumien kustannuksella. Romaanin tapahtumat koostuvatkin vain joistakin lähdöistä ja paluista: Edna perheineen muuttaa kesän jälkeen Grand Islelta takaisin New Orleansiin. Sitä ennen nuori Robert Lebrun, johon Edna on rakastunut täysihoidolassa, on lähtenyt yllättäen Meksikoon. Miehensä työmatkan aikana Edna puolestaan muuttaa pois perheen yhteisestä kodista omaan pieneen taloon ja aloittaa suhteen paikallisen playboyn kanssa. Robert palaa ja kääntää saman tien selkensä Ednalle tunnustettuaan ensin rakkautensa. Edna palaa Grand Islelle ja hukuttautuu. Kaikki toiminta saa merkityksensä teoksen kokonaisuudessa ainoastaan suhteessa Ednan mentaalisiin prosesseihin. Psykoseksuaalisesta näkökulmasta romaania tarkastellut Pat Shaw näkee tapahtumia hallitsevan edestakaisen liikkeen – samoin kuin Grand Islen vuoroveden – jo sinälläänkin tukevan teoksen psykologisia teemoja, sisäisen ja ulkoisen välistä vaihtelua ja jopa rytmittävän tarinaa eroottisesti (Shaw 1998). Vaikkei Shawn tulkintaa teosta hallitsevasta *in-out* – tematiikasta ihan allekirjoittaisikaan, luentana muiden joukossa se kuitenkin kertoo, miten *The Awakeningin* kohdalla kaikki ulkoisetkin tapahtumat saavat tulkinnassa sisäisen motivaation ja päätyvät lopulta strukturoimaan enemmän Ednan mentaalista kuin mitään muuta maisemaa. Mutta mitä ovat nämä mentaaliset tilat tai tapahtumat? Entä miten ne eroavat ulkoisen maailman tapahtumista? Jo yllä olevien esimerkkien perusteella voidaan sanoa, että *The Awakeningin* kohdalla ulkoisen ja sisäisen tilan tai tapahtuman ero ei suinkaan ole selvä: valoista, varjoista ja aalloista voi tulla mentaalisia tapahtumia, ja toisaalta kuten kertoja toteaa esimerkissä (2), muutokset Ednan sisäisessä maailmassa värittävät ja muuttavat puolestaan hänen ympäristöään – myös lukijan kannalta.

Kuten *Madame Bovaryssa*, myös *The Awakeningissa* kerronta tuottaa kahtia jakaantuneen näkökulman; paikoin kertovan äänen ja kerrotun henkilöhahmon havainto, kokemus ja kieli limittyvät ja sekoittuvat. Kuitenkin siinä missä Emma sortuu etsimään kieltä, kehyksiä ja merkitystä kokemuksilleen ja mentaalille

maailmoilleen kirjallis-kulttuurisesta aviorikostraditiosta, Edna puolestaan esitetään toistuvasti henkilönä, joka ei löydä diskursiivisia kehyksiä omalle kaipuulleen. Käytännössähän sankarittaret ratkaisevat ongelmansa samoilla malleilla, rakastajilla ja itsemurhalla; kerronnan luomat jännitteet – ja siten myös temaattiset jännitteet, jotka johtavat päähenkilöt tekoihinsa – ovat kuitenkin erilaiset. Kertoja toteaa Ednasta: ”At a very early period she had apprehended instinctively the dual life – that outward existence which conforms, the inward life which questions” (4, 13); sisäisen maailman ja ulkoisen todellisuuden välinen ristiriita – klassisen uskottomuustarinan lähtökohta – on siten ilmaistu suorasanaisesti lukijalle, mutta Edna ymmärtää tämän lähtökohtaisenkin ristiriidan vain ”vaistonvaraisesti”. Kuten jo esimerkin (4) kohdalla todettiin, kerronnassa toistuvat viittaukset Ednan kykenemättömyyteen käsitellä tietoisesti ja jäsenyneesti tunteitaan ja impressioitaan; kertojan ääni synnyttää vaikutelman henkilöahmon ”yli” tai ”ohi” puhumisesta (*she never realized; it did not occur her to think*), jolloin kaksiaänisyshypoteesi ei nouse ollenkaan samalla tavalla keskiöön kuin Flaubertin romaanissa. Kuitenkin kerrontaa projisoi Ednan subjektiviteetin samassa mielessä kuin McHale (1978, 269) tai Fludernik (1993, 398-433) väittävät FID-jaksojen tekevän (ks. johdanto). Romaani asettuu sekä rakenteellisesti että temaattisesti juuri sille rajalle, jota narratologien on ollut niin kovin hankala vetää: missä menee tajunnan kuvauksen ja ylipäätään henkilökeskeisen kerrontatilanteen raja? Eli toisin esitettynä: missä kulkevat fiktiivisen henkilöahmon havaintojen ja niiden kielellistämisen rajat, milloin on kyse sisäisen, milloin ulkoisen maailman representoinnista? Näiden kysymysten kautta palataan fokalisaation ja FID:n väliseen suhteeseen, joka esitettiin jo johdannossa ja *Madame Bovaryn* käsittelyssä ongelmallisena.

Tässä tutkielmassa pyritään osoittamaan, että *The Awakening* esittää henkilökeskeisen kerrontatilanteen, jossa havaintokin voidaan tulkita ”kaksiaänisenä”. *The Awakeningin* korostetun visuaalisissa kerrontatilanteissa ulkoisen maailman kuvaus toteuttaa kahta funktiota, samoin kuin romanttisten romaanien diskurssin huomattiin toteuttavan *Madame Bovaryssa*: kertovan äänen tasolla havainto saa eri merkityksen kuin kokevan fiktiivisen henkilön tajunnassa. Sekä kertojan että henkilöahmon intressit ovat edelleen sidoksissa aviorikoksen temaattiseen kehykseen, sillä molemmat rakentavat tahoillaan omanlaistaan ”suurta uskottomuuskertomusta”. Tästä näkökulmasta romaanin mahdollinen emansipatorinen pohjalataus väkisinkin

kyseenalaistuu: jos Ednan ja hänen ympäröivän todellisuutensa suhde määrittyy enemmän kertojan diskurssissa kuin hänen omassa tiedostavassa tajunnassaan, miten hänen ”heräämisensä” ja irtiottonsa lopulta pitäisi tulkita? Tässä tutkimuksessa *The Awakeningia* lähestytäänkin *kerronnalliselta rakenteeltaan* ei-emansipatorisena tekstinä, jossa kerronnan myyttisyys ja kuvallisuus etäännyttävät henkilöihahmon kokemusmaailman samaan aikaan sekä lukijasta että henkilön omasta todellisuudesta. Edelleen aviorikoksen temaattinen kehys nähdään Bovary-metodin kautta eli ei niinkään sankarittaren mahdollisuutena toteuttaa itseään, vaan eräänlaisena kulttuurisena ”käsikirjoituksena”, joka ehdollistaa kokemuksen rakentumista sekä ei-verbaalisella että verbaalisella tasolla.

Metaforinen havainto

Emily Toth esittää käytännöllisen syyn joillekin *The Awakeningin* monista metaforisista kuvauksista:

[...] Chopin could not have named the sexual parts of her characters and gotten her book published. She and her contemporaries used literary conventions, just as filmmakers once used symbolic images — fires flaming up, waves crashing across the sand — as shorthand for sexual acts they could not show. (Toth 1999, 213)

Toth pyrkii osoittamaan näiden seksiaktin kiertoilmaisujen pohjalta, että Edna Pontellier harrastaa ”todistettavasti” (”indicated by suggestive language and white space”) seksiä neworleansilaisen naistenmiehen Alcée Arobinin kanssa ainakin kolme kertaa kertomuksen aikana (emt.). Seksuaalisuuden metaforat kertovat siis lukijalle, mitä suljettujen ovien takana tapahtuu¹². Chopinin romaanin kohdalla kyse on kuitenkin myös suljetun mielen takaisesta todellisuudesta. Grand Islen aalloista, joihin Edna lopulta myös itsensä hukuttaa, kasvaa teoksen edetessä hallitseva metafora Ednan mentaaliseen maailmaan ja hänen aistilliselle heräämiselleen (ks. esim. May 1998, 135; Gilbert 1998). Lukija oppii yhdistämään hetket, jolloin Edna tähyää merelle hänen ”heräämiseensä”; ensimmäiset merkit halustaan vastustaa aviomiemensä tahtoa Edna kokee istuessaan yksin illalla ja kuunnellessaan meren

¹² Nabokovin aviorikoskirjallisuutta parodioivassa versiossa myös seksiakti, jota *ei* kuvata, on läpeensä fiktion tuottama konstruktio; rakastavaisten ensimmäisen kohtaamisen tiimellyksessä (luvussa 5) ”[a] paperback novelette on the chest-of-drawers left open at Chapter Five skipped several pages” (*King, Queen, Knave*, 98).

ääntä (A, 6); esimerkissä (3) *distant, restless water* on Ednan havainto merenkäynnistä, mutta heijastaa myös hänen omaa sisäistä kuohuntaansa. Kun Ednan tuleva rakastaja Robert pyytää häntä kanssaan uimaan, Edna vastaa enemmänkin meren kuin miehen kutsuun: ”Her glance wandered from his face away toward the Gulf, whose sonorous murmur reached her like loving but imperative entreaty” (A, 12).

Meri toimii seksuaalisen heräämisen eufemismina tarinan monella tasolla. Julkaisuajankohdan moraalikoodisto, johon Toth viittaa, vaikuttaa tietenkin siten, että kertoja puhuu mieluummin levottomasta merestä kuin seksuaalisesta kiihottuneisuudesta. Rantaan lyövien aaltojen rytmi ei herätä ainoastaan Ednassa vaan myös lukijassa seksuaalisia mielle yhtymiä, ja tämä johtuu osaltaan myös siitä, että myrskyvä meri on konventionaalinen symboli psykologisille ja aistillisille tiloille. Ednan suhde mereen toistaa tätä erityisesti romanttiselle taiteelle tyypillinen ”tunneharhan” konventiota (*pathetic fallacy*; ks. Ruskin 1856¹³), elottoman luonnon kuvaamista sisäisen maailman heijastumana. Mutta toimiiko meri tietoisena symbolina Ednalle, ikään kuin mentaalisenä kiertoilmauksena tunteille, joita hänellä ei saisi olla, ja joille ei ehkä ole edes sanoja? Tällöin voitaisiin ajatella, että henkilöahmo jakaisi verbalisoinnin ongelman kertojan kanssa. Tämä vaikutelma ei kuitenkaan synny teoksen tulkinnallisesta kokonaisuudesta: kerronnan tasolla kuvallisuudella ja metaforilla on muitakin funktioita kuin seksuaalisen sanaston kiertäminen, ja nämä funktiot toteutuvat niin kerronnallisesti kuin temaattisestikin usein Ednan ”yläpuolella”.

Wolff huomauttaa sanastosta, jolla kerronnassa kuvataan Ednan psyykkisiä tiloja:

The words which recur most frequently to describe her are words like melting, drifting, misty, dreaming, shadowy. She is not willing (perhaps not able) to define her position in the world because to do so would involve relinquishing the dream of the total fulfilment. (Wolff 1998, 273)

Mentaalisten prosessien jäsentymättömyyttä ja rajatilaisuutta kuvaavat sanat kuten *drifting* ja *melting* liittyvät myös kaikessa ”nestemäisyydessään” meren ja seksuaalisen halun skeemaan. Näkyvyyteen liittyvät adjektiivit *misty* ja *shadowy* kuuluvat puolestaan samaan metaforiseen viitekehukseen kuin esimerkeissä (3) ja (4)

¹³ “All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in our impressions of external things, which I would generally characterize as the ‘pathetic fallacy’ “ (Ruskin 1856).

esiintyvät kuvaukset *mystic shimmer* ja *like a shadow, like a mist passing across her soul's summer day*, ja rinnastavat luonnon valossa esiintyvät valon ja varjon siirtymät ja rajatilat tajunnassa tapahtuviin tiedostamisen ja tiedostamattomuuden vaihteluihin. Siten kerronta rakentaa pikku hiljaa metaforista verkostoa, joka sitoo yhteen ulkoisesta maailmasta tehdyt aistihavainnot ja päähenkilön mentaaliset liikkeet.

Ednan mentaaliin liikkeisiin liittyvä hallitsemattomuus, jota meri- ja hämäryysmetaforat edelleen korostavat, avaa tien ei-emansipatoriselle tulkinalle. Gilbert kiinnittää huomiota siihen, miten Edna henkilöihahmona ei lopulta herää huomaamaan mitään erityistä ulkomaailman tilaa saati epäkohtaa, vaan paremminkin siirtyy entistä enemmän kohti myyttisiä impressioita.

After her first, realistically rendered discoveries of spiritual uneasiness, [...] Edna's "awakenings" become increasingly fantastic and poetic, stirrings of the imagination's desire for amplitude and awe rather than protests of the reason against unreasonable constraint. (Gilbert 1998, 359)

Edna ehdollistuu pianisti Mademoiselle Reitzin musiikille samaan tapaan kuin meren aalloille, ja musiikki toimiikin romaanissa usein voimakkaiden visuaalisten skeemojen herättelijänä; kuten kertoja toteaa Ednasta, "[m]usical strains, well rendered, had a way of evoking pictures in her mind" (A, 25). Musiikki herättää Ednassa maalauksellisia mielikuvia dramaattisista ihmiskohtaloista, mutta heräämisensä kynnyksellä hänestä tuleekin lopulta itse näiden kuvien sankaritar.

(5) She waited for the material pictures which she thought would gather and blaze before her imagination. She waited in vain. She saw no pictures of solitude, of longing, or of despair. But the very passions themselves were aroused within her soul, swaying it, lashing it, as the waves daily beat upon her splendid body. (A, 26)

Ednan mieli ei tuota enää kuvia, mutta kertova diskurssi kylläkin. Kerronta aktivoi jälleen meren metaforisen viitekehyksen ja rakentaa sen myötä Ednan musiikkielämäyksestä luonteeltaan varsin seksuaalisen: tällä kertaa läikehtivät aallot jopa lyövät vasten hänen "upeaa vartaloaan". Kaiken kaikkiaan tässä kerronnan – ja nimenomaan *kertojan* – tuottama metafora aktivoi sekä näkö-, kuulo- että tuntoaistin ja siten tekee Ednan tunne-elämäyksestä lopulta kaikessa aistillisuudessaan enemmän fyysisen kuin psyykkisen. Toisin kuin Emma Bovary, jolle *félicité*, *passion* ja *ivresse* jäävät sanojen ja niiden herättämien kulttuuristen skeemojen tasolle, Ednan tajunta hyppää tämän "materiaalisen" tason yli ja jättää mielikuvien rakentamisen kertojalle.

Konkreettisimmillaan merimetafora toimii, kun Edna oppii uimaan.

- (6) A feeling of exultation overtook her, **as if some power of significant import had been given her to control the working of her body and her soul.** She grew daring and reckless, overestimating her strength. She wanted to swim far out, where no woman had swum before. (A, 27; lihavointi lisätty)

Feministisissä tulkinnoissa Ednan halu uida pidemmälle kuin muut naiset on saanut ilmeisen emansipatorisen tulkinnan. Sielun ja ruumiin hallitsemisen on nähty viittaavan ylipäättään naissukupuolen kykyyn hallita ja oppia kannattelemaan itseään. Nämä tulkinnat ohittavat kuitenkin koko kohtauksen vahvan kokemuksellisuuden. Vaikka vapauden metaforat eivät tulisikaan kielellisesti suoraan Ednan tajunnasta, kysymys on kuitenkin hänen henkilökohtaisesta, vähintään yhtä fyysisestä kuin psyykkisestäkin vapauden ja voiman kokemuksesta. Kertojaani onkin lopulta se, joka rakentaa analogian (*as if*) fyysisen ja psyykkisen vallantunteen välille ja siten koko kohtauksen myyttisen ja symbolisen ulottuvuuden. Kyse on selvästikin kertojan diskurssista, joka on riippumatonta siitä, mitä Edna kohtauksen kokevana subjektina havainnoi. Lauseen “[s]he wanted to swim far out, where no woman had swum before“ voi tulkita FID:ksi, mutta Ednan mahdollisesti verbalisoimana merkitys näyttäytyy konkreettisempänä kuin jos se liitetään osaksi kertojan poeettisempaa ja myyttisempää diskurssia: Ednalle uintiennätyksen tekeminen tarkoittaa yksinkertaisesti sitä, että hän ui uhmakkaasti pidemmälle kuin muut naiset; osana kertojan diskurssia rajojen uhmaaminen saa laajemman merkityksensä, toisaalta osana koko romaanin temaattista kokonaisuutta, toisaalta osana laajempia kulttuurisia ja poliittisia kehyksiä. On kuin Ednasta tulisi naisaateen pioneeri hänen sitä itsensä millään tavalla tiedostamatta. Täten myös Ednan aviomiehen kommentti uintiretkestä ironisoi hienoisesti sekä sen yksilöllistä että temaattisesti laajempaa merkitystä: “You were not so very far, my dear; I was watching you“ (A, 28).

Jos Edna on kykenemätön löytämään diskursiivisia kehyksiä kokemukselleen, miten lukija konstruoi tulkintansa hänen tajunnastaan? Ja jos Ednalla ei ole kieltä jäsentämässä mentaalisia liikkeitään, millaisten kehysten kautta hänen voidaan tulkita havainnoivan itseään ja ympäristöään? Monet kuvaukset *The Awakening*issa lankeavat melko luontevasti tämän tutkimuksen johdannossa mainitun *välitetyn havainnon* kategoriaan.

- (7) (a) Her face was flushed and her eyes flamed with some inward fire that lighted them. [...] (b) She went and stood at an open window and **looked out upon the deep tangle of the garden below**. (c) All the mystery and witchery of the night **seemed** to have gathered there amid the perfumes and the dusky and tortuous outlines of flowers and foliage. (d) She was seeking herself and finding herself in just such sweet, half-darkness which met her moods. (e) But the voices were not soothing that came to her from the darkness and the sky above and the stars. (f) They jeered and sounded mournful notes without promise, devoid even of hope. (A, 52; lihavointi lisätty)

Esimerkin lause (a) on kertojäänen kuvaus Ednan ulkomuodosta: kerronta ei ole vielä henkilöahmon fokalisoimaa, ja kertoja ikään kuin ulkokohtaisten merkkien perusteella spekuloi henkilön sisäisen maailman tapahtumia (*some inward fire*). Lause (b) muuttaa Ednan havaitsevaksi subjektiksi (*she [...] looked out*); kuten Brinton (1980, 371) toteaa, usein välitettyyn havaintoon johdatetaan tämänkaltaisella epäsuoralla esityksellä havaintoaktista (*heard, saw, perceived*). Lauseen (b) loppuosan voi tulkita jo kuvastavan ei ainoastaan Ednan tarkkailemaa puutarhaa, vaan myös sitä, miten juuri hän sitä tarkkailee; deiktinen adverbi *below* kiinnittää havainnon tiettyyn asemaan suhteessa kerrottuun maailmaan. Lauseen (c) verbi *seem* indikoi edelleen havaitsevaa subjektia; ”[s]omething must ”seem” to someone; it cannot just ”seem” ” (Brinton 1980, 376). Mutta tulevatko kuvailevat sanat (*mystery, witchery, dusky, tortuous*) Ednalta vai Ednan havainnoista raportoivalta kertojalta? Voidaanko esimerkiksi lauseita (c) ja (f) pitää FID:nä? Melko varmaksi välitetyn havainnon tunnusmerkiksi Brinton nimeää myös englannin ing-päätteisen kestopreesensin (vrt. ranskan *imparfait*; emt., 373-374; ks. myös Fludernik 1993, 308). Tämän lingvistisen kriteerin täyttää vaikkapa esimerkin (3) kuvaus *[t]he moon was coming up, and its mystic shimmer was casting a million lights across the distant, restless water*. Tyyllillisesti varsin samankaltaiset kuvaukset (3) ja (7) tuottavat Ednan kokemuksesta korostetun poeettisen ja myyttisen, mutta näitä ominaisuuksia on vaikea yhdistää nimenomaan Ednan diskurssiin, tai edes henkilön tajunnan kuvitukseksi.

Brintonin käsite perustuu Banfieldin (jo johdannossa kyseenalaisena esitettyyn) teoriaan reflektiivisestä ja ei-reflektiivisestä tajunnasta (ks. Banfield 1982, 196-214). Brintonin mukaan välitetty havainto luo samanlaisen kerrontatilanteen kuin FID (*represented speech and thought*) ja usein jopa samoin lingvistisin keinoin (Brinton 1980, 363); kuitenkin hän väittää: ”Represented perception deals with the world outside, whereas represented thought [FID] deals with the inner world of a character’s feelings or thoughts” (emt., 369). Brinton haluaa käsitellä välitettyä havaintoa FID:stä

erillisenä ilmiönä, joka kuitenkin voi "liukua" FID:ksi tai sekoittua sen kanssa, jos henkilö *reflektoi* havaintoaan (emt., 369, 372). Erontekoa sekoittaa kuitenkin se, että Brinton toisaalta allekirjoittaa cohnilaisen näkemyksen FID:stä moodina "verbalisoinnin kynnyksellä" (emt., 366), toisaalta taas osoittaa esimerkkien avulla, miten välitetyn havainnon jaksoissa monet kuvauksen ekspressiiviset elementit "kuuluvat" selvästi henkilöhahmolle eivätkä kirjailijan tyyliin (emt., 376). Kirjailijan tyylin ja henkilöhahmon idiomien suhteesta oli puhetta jo *Madame Bovaryn* kohdalla; Pascalin (1977, 105-112) esittämä "ongelma" (kirjailijan hienostunut tyyli ei ole harmoniassa kuvattavan tajunnan kanssa) nousee esille myös *The Awakeningissa*. Koko romaanin voi tulkita edustavan ongelmaa, joka on osaltaan tämän tutkimuksen lähtökohtia: kertojan ja henkilön diskursseja, verbalisoituja ja ei-verbalisoituja mielenliikkeitä, reflektiivistä ja ei-reflektiivistä tajuntaa – tai FID:tä ja välitettyä havaintoa – ei voida lopullisesti erottaa toisistaan, kun on kyse yksittäisistä kaunokirjallisista teksteistä ja niiden tulkinnasta. Tämä johtuu usein siitä, että tekstit nimenomaan pyrkivät hämärtämään näitä rajoja.

The Awakeningissa toteutuu sekä kerronnallisella että temaattisella tasolla ilmiö, jonka Brinton nimeää kerrotun havainnon (ja myös FID:n!) tärkeimmäksi funktioksi: henkilöhahmon ulkoinen ja sisäinen todellisuus sekoittuvat (Brinton 1980; 363, 368). Tämä ilmaistaan eksplisiittisesti esimerkin (7) lauseiden (d)-(f) osin kuvitelluissa aistihavainnoissa: puutarhan hämäryys vastaa Ednan mielentilaa, ja taivas ja tähdet pilkkaavat eivätkä anna toivoa (ja edelleen aktivoivat musiikin metaforisen viitekehyksen Ednan tuntojen kuvaajana; *sounded mournful notes*). Tunneharhan seurauksena havaittu fiktiivinen todellisuus alkaa puhua henkilöhahmon sisäisestä todellisuudesta – ja menettää siten asemaansa kuvauksena fiktiivisen maailman aktuaalisesta tilasta. Brinton esittää, että välitetty havainto täytyy aina myös jossain määrin lukea raporttina ulkoisesta maailmasta; se sijoittuu tajunnankuvauksen ja objektiivisen, raportoivan kerronnan välille ja tarjoaa siten luotettavampaa tietoa fiktiivisestä maailmasta kuin FID (emt., 378-379). Esimerkin (7) kohdalla raportointi Ednaa *ympäröivästä* todellisuudesta on kuitenkin vähäistä: lukija voi ehkä lukea tosiasiasi jonkinlaisen puutarhan ja tähtien olemassaolon, muu on kuvausta Ednan *sisäisestä* todellisuudesta. Modernille romaanille ominaiseen tapaan *The Awakening* kyseenalaistaa ympäröivän todellisuuden tosiasiana, josta voidaan olla yhtä mieltä;

Ednan ”herääminen” nimenomaan osoittaa, miten tajunta ”värittää” todellisuuden (vrt. esimerkki (2): *new conditions [...] colored and changed her environment*).

Sekä *Madame Bovary*, *The Awakening* että myöhemmin käsiteltävä *Sa Femme* ovat romaaneja, joissa tarkkailu ja näkeminen eivät tuota objektiivista tietoa fiktiivisen tarinan maailmasta vaan palvelevat havainnoivan subjektin itsereflektiota; kuten McHale toteaa välitetystä havainnosta, ”descriptive details [...] serve no longer as residual signs of the ’real’, but as marks and measures of human consciousness” (McHale 1978, 278; sama kohta lainattuna Brinton 1980, 378). Aistihavainnoista tulee sisäisen maailman metaforia, mutta silti havainnon kuvaukset säilyttävät ainakin jonkinasteisen illuusion raportoivasta luonteestaan. Aiemmin tässä tutkielmassa todettu FID:n tuottama näennäinen objektiivisuus toimii siten myös havainnon representaation kohdalla. Illuusio toimii kuitenkin myös toisin päin: kuten Flaubertin ja Emmankin kohdalla, myös Chopinin romaanissa kertoja tuntuu paikoin laittavan sanoja henkilöihahmon tajuntaan. Kuten edellä jo mainittiin, monet tutkimukset painottavat Ednan vaikeutta verbalisoida tunteitaan (”She had all her life long been accustomed to harbor thoughts and emotions which never voiced themselves” [A, 47]). Kertojalla on täten valta määritellä diskursiiviset kehykset Ednan kokemuksille. Välitetyn havainnon jaksoissa kuten esimerkeissä (3) tai (7) voidaan puhua *metaforisesta havainnosta*: Ednan konkreettisesta aistihavainnosta kasvaa kertojan diskurssissa metafora hänen heräävästä ja levottomasta seksuaalisuudestaan.

Brintonin mukaan kerrottu havainto representoi useimmiten passiivista impressiota, mutta voi muuttua myös reflektiiviseksi ja tätä reflektiota voidaan indikoida esimerkiksi vertailuun viittaavilla sanoilla (*like, as, as if*; Brinton 1980, 376). Edelleen hän huomauttaa: “When the perceptions represented take on a non-literal value, they can only result from reflective consciousness” (emt., 377). Tämä Brintonin varsin huolettomasti ilmaan heittävä näkemys on oikeastaan *tulkinnallinen ongelma* Chopinin romaanissa. Edellä käsitellyt metaforiset havainnot nimenomaan saavat ”ei-kirjaimellisen” tulkinnan, mutta ne eivät välttämättä tai edes kovinkaan todennäköisesti ole seurausta henkilöihahmon aktiivisesta reflektoinnista. Tästä käy esimerkkinä (3), jossa Ednan uimaan oppimista verrataan abstaktimpaan, emansipatoriseen kokemukseen (*A feeling of exultation overtook her, as if some power of significant import had been given her to control the working of her body and*

her soul). Samoin on laita esimerkin (7) lauseissa (e)-(f) esiintyvän kuvitellun kuulohavainnon (vrt. emt. *imagined represented perception*) kohdalla. Reflektiivinen tajunta kaiken taustalla – instanssi joka lopulta merkityksellistää Ednan havainnot ja rakentaa kerrontaan metaforista ja temaattista jatkuvuutta – on lopulta *kertoja*. Jos ei-reflektiivisiä tajunnan liikkeitä ja havaintoja representoidaan FID:llä tai välitettynä havaintona (olivat ne sitten erillisiä ilmiöitä tai eivät), niiden tulee Brintonin mukaan olla kuitenkin ainakin *potentiaalisesti* henkilöahmon tietoisuuden piirissä (emt., 369). *The Awakeningin* rakentama metaforinen verkosto ei kuitenkaan ole Ednan tavoitettavissa, hän esittää tietämättään sitä temaattista ja myyttistä roolia jonka kertomus kokonaisuudessaan hänelle antaa, ja hänen havaintonsa merkityksellistyvät nimenomaan suhteessa tähän rooliin. Romaanihenkilön (ainakin perinteisen) tavoittamattomiin jää aina vähintään yksi aspekti hänen omasta toiminnastaan, nimittäin se, että hän toimii romaanihenkilönä.

Madame Bovarysta otettiin esille paljon lainattu kohta, jossa Emma tarkkailee itseään peilistä ja jossa Emman romantisoiva havainto itsestään esitetään ikään kuin objektiivisena raporttina. *The Awakeningin* samankaltainen peilikohta heijastelee Ednan seksuaalista heräämistä: ”[...] she looked herself closely in the little distorted mirror which hung on the wall above the basin. Her eyes were bright and wide awake and her face glowed” (A, 37). Ednan kohdalla tämä konkretisoitu ”itsereflektio” – ei niinkään harvinainen kohta modernissa romaanissa – kaipaa hieman erilaista tulkintaa kuin Emman tapauksessa, sillä Edna ei rakenna kuvaa itsestään heikullisena sankarittarena samalla tavalla kuin Emma: *The Awakeningin* tekstuaalisella ja temaattisella tasolla tätä kuvaa rakentaa paremminkin *kertojan diskurssi*. Siten ilmaisu *eyes [...] wide awake* saa merkityksensä osana kertojan tuottamaa, koko romaanin kattavaa merkitys- ja metaforaverkkoa, jossa ”herääminen” on keskiössä.

Lakoffin ja Johnsonin klassisen kognitiivisen metaforateorian (vuosi?) mukaan koko inhimillinen kognitio toimii paljolti metaforisuuden varassa: asiat ja ilmiöt merkityksellistyvät usein nimenomaan jonkin toisen asian tai ilmiön kautta. Ednan tajuntaa voikin lukea juuri tämän ajatuksen valossa: *The Awakeningin* kerrontaa hallitsevia metaforia voisivat olla NAISEN SEKSUAALISUUS ON MERI tai YMMÄRRYS ON VALO – lukijan tulkinnasta on kuitenkin kiinni, näkeekö näiden metaforien hallitsevan

myös *Ednan tajuntaa*, joka on mimeettisesti tulkitsevan lukijan kannalta eri asia kuin romaanin kerronnallinen taso. Lakoff ja Johnson (1980) korostavat myös modernin kognitiotieteen lähtökohtaa, ihmiskehon ja kognition yhteyttä, sekä kritisoivat kartesiolaista mieli-ruumis –kahtiajakoa. Heidän metaforateoriansa valossa Ednan tajunta voi toimia *metaforisesti, mutta ilman kieltä*; tajunta ja fyysinen kokemus rakentavat kognitiivisia kehyksiä vuorovaikutuksessa toistensa kanssa.

Tietoisen (kielellisen) ajattelun ja tunteen sijasta Ednan henkilöahhossa korostuu paikoin varsin hekumallinen ruumiillisuus. Shaw kiinnittää huomiota siihen, miten lukija laitetaan romaanissa seuraamaan Ednan ”symbolista strip-tease esitystä”, kun kerronta keskittyy havainnoimaan Ednan pukeutuneisuuden ja alastomuuden tiloja (Shaw 1998; 197-198). Tämä paikoin hyvin erotisoiva katse suuntautuu Ednaan itseensä sekä Ednaan tarkastelemassa itseään: ”She looked at her round arms [...] observing closely [...] the fine, firm quality and texture of her flesh” (A, 36). Ruumiillisuuteen ja riisuutumiseen liittyvät kielelliset ilmaisut eivät kuitenkaan kumpua Ednan itsetarkkailusta vaan kertojalta. Yksi kertomusta hallitsevia metaforisia rakenteita onkin KUTTUURISET/SOSIAALISET ODOTUKSET ON VAATE – ja luontevana seurauksena, RIISUUTUMINEN ON VAPAUTUMISTA ULKOISISTA ODOTUKSISTA. Tätä Edna tuskin ymmärtää vapautuessaan huolettomasti kiristävästä illallispuvusta. Alastomuus ja pukeutuneisuus saavat siten metaforiset merkityksensä kertovassa diskurssissa, henkilöahhmon tavoittamattomissa.

- (8) The night was quiet and soothing. All the tearing emotion of the last few hours seemed to fall away from her like a sober, uncomfortable garment, which she had but to loosen to be rid of. (A, 112)
- (9) her whole existence was dulled, like a faded garment which seems to be no longer worth wearing (A, 46)
- (10) she was becoming herself and daily casting aside that fictitious self which we assume like a garment with which to appear before the world (A, 57)

Esimerkiksi Toth (1999, 218-219) korostaa romaanissa toistuvan vaatemetaphoran emansipatorista voimaa ja liittää ymmärrettävistä syistä riisuutumisen ylipäättään naissukupuolen vapautumiseen ahdistavista sosio-kulttuurisista odotuksista. Mutta onko riisuutuminen sinänsä tiedostamista tai vapautumista? Ei-niin-empaattinen lukija voisi jopa todeta Ednan tarinan luettuana, että eihän uskottomuuden tielle lähtevä

sankaritar lopulta vapaudu muuta kuin vaatteistaan – ”riisuutuva mieli” ja siten emansipatorinen kertomus ovat kertojan rakennelmia.

Romaanissa myös Ednan syöminen tulee niin korostetusti esille, että lukija voi epäillä sillä olevan jotakin temaattista merkitystä. Kerronnassa toistuukin huomattavan usein adjektiivi *delicious* kuvaamassa monen tyyppisiä Ednan elämyksiä: ”[t]hey were delicious February days [...]” (A, 94); ”their presence lingered with her like the memory of a delicious song” (A, 95). Nämä synestesiaa tuottavat kuvaukset esiintyvät kerrotun havainnon kontekstissa, jossa tulkinnanvaraiseksi jää, tuleeko sana lopulta Ednalta vai kertojalta. Ednaan liittyvien kuvausten fyysisyys – erityisesti hänen hyvä ruokahalunsa – kuitenkin ohjaa lukijaa liittämään *makuelämyksen kaltaisen kokemuksen* osaksi Ednan sisäisiä mekanismeja. Paikoin *delicious* liitetään jopa Ednan sisäisen maailman kuvaukseen, ikään kuin henkilöahmo käsittelisi tunteuksiaan sanojen ja niiden merkitysten sijasta makuaistilla: ”[a] feeling that was unfamiliar but very *delicious* came over her” (A, 72).¹⁴ Samoin jotkin meren skeemaa käyttävät Ednan tajunnan kuvaukset tuntuvat korostavan kielellisen metaforan sijasta onomatopoeettista rytmiä kuten esimerkissä (5) *swaying it, lashing it* ja siten kuulohavaintoa ja jopa aaltojen rytmikästä lyöntiä vartaloa vasten (*upon her splendid body*). On kuin kertova ääni – samalla kun se itse kielellistää metaforisen suhteen ulkomaailman ja Ednan tajunnan välillä – haluaisi korostaa Ednan omien merkitysten *fyysistä* kokemuksellisuutta. Metafora jännittyy kuin kartesiolaisen kahtiajaon välillä, Ednan kokemuksen edustaessa ruumista, kertojan kielen tiedostavaa mieltä. Kerronnallisten tasojen välisessä jännitteessä piilee kuitenkin mahdollisuus myös kognitiotieteelliselle tulkinnalle: fyysinen kokemus ja tajunta ovat lopulta yksi ja sama asia.

Kertovan äänen irtiotto kuvaamastaan fiktiivisestä maailmasta sekä Ednan tajunnasta tapahtuu voimakkaimmillaan joissakin preesensiin liukuvissa kerronnan jaksoissa.

- (11) (a) In short, Mrs. Pontellier was beginning to realize her position in the universe as a human being, and to recognize her relations as an individual to the world within and about her. (b) This may seem like a ponderous weight of wisdom to descend upon the soul of a young woman of twenty-eight – perhaps more wisdom than the Holy Ghost is usually pleased to vouchsafe to any woman. (c) But the beginning of things, of a world especially, is necessarily vague, tangled, chaotic, and exceedingly disturbing.

¹⁴ Fyysinen ja psyykinen ”näлкä” rinnastuvat ilman eksplisiittistä metaforaakin, kun kertoja toteaa ”[s]he was hungry again”, ja heti seuraavassa kappaleessa ”[s]he wanted something to happen” (A, 75).

(d) How few of us ever emerge from such beginning! (e) How many souls perish in its tumult! (f) The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation. (g) The voice of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace. (A, 13)

Esimerkin (11) juhlavuus ja lukijan suora puhuttelemine ovat kaikuja 1700- ja 1800-lukujen romaanitaiteen kommentoivasta, autoritäärisestä kertojahahmosta. Lainattu jakso esiintyy jo varhaisessa vaiheessa Ednan tarinaa ja ennakoi lauseissa (f)-(g) hänen hukuttautumiskuolemaansa. Keskeltä henkilökeskeisiä kerrontatilanteita nousevat kertojan pohdiskelut ovat kuin taivaalta kurottava jumalainen käsi, joka ohjaa luotuaan kohti määrättyä kohtaloa; siten lauseen (b) Pyhä Henki (jonka suhtautumisesta naisiin kertoja vihjaa ironisesti) tuokin mieleen enemmän itse tarinan kertojan kuin kristilliset opit. Elämän merkityksen tiedostamisen ja uudelleensyntymisen taakka (*ponderous weight*) on se temaattinen lataus, jonka kertoja langettaa Ednan ylle. Lauseet (c)-(g) vieraannuttavat kerronnan ja lukijan Ednan tajunnasta ja kohoavat universaalille tasolle. Tällöin kysymys ei enää kuulu miltä Ednasta tuntuu tai mitä hän ajattelee, vaan paremminkin mitä hän edustaa, ja mitä kertoja voi hänen kokemustensa kautta kertoa ihmismielestä yleensä.

Esimerkin (11) poeettisen rytmikkäät merikuvaukset toistuvat kertomuksen lopussa, kun Edna seisoo alasti rannalla valmiina viimeiselle uintiretkelleen – ja luovat toiston kehyksen siten koko romaanille (ks. esim. May 1998, 135).

(12) The voice of the sea is seductive, never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander in abysses of solitude. [...] How strange and awful it seemed to stand naked under the sky! How delicious! [...] The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace. (A, 115)

Kertojan myyttisen merikuvaston keskellä kerronta siirtyy Ednan tajuntaan FID:n keinoin. Esimerkki kuvaa hyvin, miten tajunnankuvauksen välitön konteksti ohjaa lukijaa tulkitsemaan fokalisaatioasemia: kaikessa naiiviudessaan ja konkreettisuudessaan huudahdukset *How strange [..]! How delicious!* tuntuvat tulevan sellaisinaan suoraan Ednan tajunnasta, koska ne poikkeavat kertojan äänen tuottamasta myyttisestä kehyksestä. Tätä kerrontatilannetta seuraava hukuttautuminen vaikuttaa siten suorastaan harkitsemattomalta teolta Ednan osalta - vaikka todetaankin, että "[s]he had done all the thinking which was necessary after Robert went away" (A, 115). Kaikessa rytmikkyydessään, poeettisuudessaan ja toistossaan kertojan ääni vertautuu paikoin meren ääneen ja liikkeeseen; ehkä Ednan heräämisen

merellinen taustaaani onkin kertojan kutsu – ääni joka ohjaa henkilöhahmoa täyttämään temaattisen roolinsa traagisena Venuksena (joka palaa mereen josta on noussutkin)?

Sandra Gilbert tulkitsee Ednaa juuri tämänkaltaisena modernina Venuksena, jonka realistisista, sosio-kulttuuristen rooliodotusten tuottamista vaikeuksista punotaan feminiininen fantasia, jossa naisen eroottisuus liukenee (vai konsentroituu?) todellisuudesta myytiksi.

To be sure, Chopin's "Creole Bovary" has always been understood to be, like its French precursor, a novel that both uses fantasy and comments upon fantasy in order to establish the character of its heroine and the nature of her character. [...] I will argue, however, that the details of desire which the text of *The Awakening* records ultimately shape themselves into a tale of romantic transfiguration that not only uses and comments upon fantasy but actually becomes a fantasy, albeit a shadowy one. Both seriously and ironically this fantasy of Kate Chopin's shows, from a female point of view, just what would "really" happen to a mortal, turn-of-the-century woman who tried to claim for herself the erotic freedom and power owned by the classical queen of love. (Gilbert 1998, 356)

Gilbertin huomio kertomuksen yhtäaikaista vakavuudesta ja ironiasta sulkee sisäänsä sekä emansipatorisen että ei-emansipatorisen tulkinnan. Kerronnan analyysin kannalta painottuu kuitenkin se, miten Chopinin myyttinen fantasia ehdollistaa henkilöhahmon kokemusta: ironia syntyy, kun kokemuksellisuus siirtyy kokevalta subjektilta kerronnallisesti ja temaattisesti ylemmän tahon määriteltäväksi. Vaikka kuvatun fiktiivisen maailman maisemista tulee osa Ednan sielunmaisemaa, vielä korostetummin Ednasta tulee osa sitä koko teoksen myyttistä maisemaa jonka takana on itsetietoinen kertojaääni. Henkilökeskeisestä kerronnasta huolimatta kertoja on lopulta se reflektioiva tajunta, joka merkityksellistää Ednan heräämisen. Jahn (1996, 259) esittää kognitiivisen narratologian "luonnollisuuden" premisseistä käsin, että lukija yhdistää ekstrapadiegeettiseen kertojaan paljolti samanlaisia kognitiivisia toimintoja kuin diegeettisen maailman henkilöhahmoihin. Siten kertoja voidaan naturalisoida myös fiktiivisen maailman havainoijana: "[t]he narrator [...] not only sees what the character sees and how the character sees it, but surveys the whole story world" (emt., 261). Johdannossa kuitenkin kyseenalaistettiin tämä lähtökohta kysymällä, miten fiktiivistä maailmaa tuottava diskurssi voi samanaikaisesti fokusoida huomionsa johonkin oman esityksensä osaan. *The Awakening* vahvistaa ajatusta kertovasta diskurssista ja kertojasta sen välittäjänä fiktiivisen maailman *luojana*; Ednan kokemuksen uudelleenmäärittelyssä ei ole kyse kertojan kilpailevasta katseesta

vaan kertomuksen hierarkiasta ja sen mahdollistamasta ristiriidasta eri tasojen merkityksellistämiprosessien välillä.

Huolimatta asemastaan fiktiivisen maailman havainnon subjektiivisena keskuksena Edna ei siis kuitenkaan pääse määrittämään diskursiivisia kehyksiä hänen omasta tajunnastaan tuotetuille representaatioille. Fludernikin luonnollisessa narratologiassaan lanseeraamat kehykset menettävät statuksensa luonnollisen kokemuksen parametreinä: *The Awakening* rakentuu kerronnallisille tilanteille, joissa kertoja sulauttaa henkilöhahmon tajunnan kuvauksen aktivoiman KOKEMISEN kehyksen osaksi KERTOMISEN kehystä, jolloin henkilöhahmon autenttinen kokemus korvautuu ”luonnottoman” poeettisella koherenssilla. Yrittäessään selittää mielentilaansa tohtori Mandeletille Edna ”felt that her speech was voicing the incoherency of her thoughts” (A, 111); Ednan ajatusten *esittäminen* noudattaa kuitenkin metaforista ja temaattista koherenssia. Palmerin mukaan tajunnan kuvauksen tulkintaa kehystää aina oletus, että kuvauksen kohteena on jokin tietty, subjektiivinen mieli, jonka liikkeiltä voi odottaa jonkinlaista koherenssia (*continuing-consciousness frame*; Palmer 2004, 175-183). Kaunokirjallisen teoksen kokonaistulkinnan kannalta yksittäisen henkilöhahmon tajunnan mimeettinen representaatio ja tulkinta (ja siten myös jo sinänsä ongelmallinen oletus henkilön ”sisäisestä koherenssista”) ovat kuitenkin alisteisia kerronnan kokonaisuudelle; kuten McHale toteaa,

The reader, far from having a priori mastery of the voices in a text, must be gradually ”schooled” by the novel itself to organize its semantic continuum into the appropriate voice, whether these are fictional speakers or non-personified “interpretative positions” or “linguistic ideologies.” (McHale 1978, 273)

The Awakening ”kouluttaa” lukijaansa lukemaan Ednan tajuntaa, ei niinkään etsimällä mimeettistä todistusaineistoa siitä, mitä henkilö *todella* ajattelee ja tuntee, vaan kertojan metaforisen ja myyttisen merkityksenannon kautta. Osa Ednan tragediaa syntyy siten kerronnan tasolla, kun hän jää verbalisoinnin kynnyksen huonommalle puolelle pyrkimyksessään itsetuntemukseen – ja tässä kynnyksensä huono puoli on nimenomaan sisäpuoli, sillä Ednan todelliset tuntemukset eivät varsinaisesti koskaan selviä hänen ympäristölleen sen paremmin kuin lukijallekaan.

Venus, uskoton vaimo ja kokemuksen autenttisuus

Vaikka kertojan ääni hallitseekin Chopinin romaania sitovaa merkitysten verkkoa, kerronta johdattaa lukijan paikoin myös seuraamaan, miten sankaritar itse taistelee etsiessään merkitystä ja sanoja impressioilleen ja tuntemuksilleen.

- (13) (a) Edna felt depressed rather than soothed after leaving them. (b) The little glimpse of domestic harmony which had been offered her, gave her no regret, no longing. (c) It was not a condition of life which fitted her, and she could see in it but an appalling and hopeless ennui. (d) She was moved by a kind of commiseration for Madame Ratignolle — a pity for that colorless existence which never uplifted its possessor beyond the region of blind contentment, in which no moment of anguish ever visited her soul, in which she would never have the taste of life's delirium. (e) **Edna vaguely wondered what she meant by "life's delirium"**. (f) It had crossed her thought like some unsought, extraneous impression. (A, 56; lihavointi lisätty)

Esimerkki (13) on yllättävä kohta romaanissa, sillä se antaa ikään kuin uuden ”lukuohjeen” kiinnittäessään kerronnan kieleen huomiota nimenomaan Ednan verbalisoimana. Lause (d) tuntuu luontevasti jatkuvan epäsuorana esityksenä Ednan tajunnasta (*She was moved...*), mutta seuraava lause (e) paljastaakin verbalisoinnin subjektiksi Ednan itsensä. Siten voidaan väittää, että kyseessä on puhdasoppinen FID-jakso, joka naamioi henkilöhahmon mentaalisen diskurssin ulkopuolisen kertojaäänensä esittämäksi kuvaukseksi. Samalla lause (e) kuitenkin muuttaa tajunnan kuvauksen jälleen epäsuoraksi (*She vaguely wondered...*) ja lause (f) korostaa edelleen, lukijalle jo tutuksi käyneeseen tapaan, Ednan tajunnan impressionistisuutta ja jäsenitelemättömyyttä (*unsought, extraneous impression*). Onko tämä kohta dekonstruktionistin unelma, marginaalinen poikkeama, joka purkaa koko edellisessä alaluvussa esitetyn tulkinnan kertojan hallitsevasta diskurssista? Täytyykö lukijan sittenkin pitää Ednaa vastuullisena oman tarinansa poetisoinnista ja mytologisoinnista? Kerronnan kontekstissa täytyy todellakin tulkita, että sanat kuten *colorless existence*, *blind contentment*, *anguish* ja *life's delirium* läpäisevät Ednan tajunnan, samaan tapaan kuin romanssiskeemaan liittyvät sanat ovat osa Flaubertin Emman tajuntaa; Emman mentaalisisä maailmassa esiintyy jopa sama sana, *délire*, kuvaamassa aviorikoksen riemuja. Kuitenkin kertoja kuvaa lauseessa (f), miten Edna kokee sanan tulevan jostakin ulkoapäin (*extraneous*) – seikka, joka jää Emma Bovarylta huomaamatta: ulkomaailmasta tulevat käsitteet tunkeutuvat yksilön tajuntaan ja jäsentävät kokemusta tietynlaiseksi, jättäen kuitenkin jonkinlaisen vierauden ja tavoittamattomuuden tunteen. Kärsiikö Edna Bovary-syndroomasta? Vai

onko kyse vain lukijan (tai erään lukijan) tarinaan tuomasta intertekstuaalisesta kehyksestä?

Madame Bovary ja *The Awakening* alkavat jokseenkin samalla tavalla: molemmissa kerronta alkaa aviomiehen (Emman tapauksessa tulevan aviomiehen) näkökulmasta, ja molemmissa sankarittariin tarkennetaan tämän miehisen havainnon kautta – ja molemmat jopa esiintyvät ensimmäisessä tarkastelussa päivänvarjon alla (Gilbert 1998, 357). Vaikka Chopinilla olisikin ollut mielessään nimenomaan feministinen uudelleenkirjoitus *Madame Bovarysta*, Flaubertin varjo lankeaa teoksen ylle niin voimallisena, että se saattaa häiritä avoimen emansipatorista luentaa – ja siten kertojan rakentama Venus-myyttikin saattaa näyttäytyä paikoin hyvinkin ironisena. Osaltaan tätä vaikutelmaa synnyttää kertomuksen maailman ”ranskalaisuus” ja siihen olennaisena osana liittyvät uskottomuuskertomukset. Chopinin romaanissa aviorikos on korostetun narrativisoitu teema: Ednaa ympäröivässä kreoliyhteisössä uskottomuuskertomukset ovat jokapäiväistä viihdettä, ja erityisesti Ednan rakkauden kohteeksi kehittyvä nuori Robert on näiden tarinoiden erikoisasantuntija. Ednan ystävä Madame Ratignolle varoittaa Robertia Ednan liiallisesta liehittelystä, sillä Edna ei ole kreoli; “[s]he might make the unfortunate blunder of taking you seriously” (A, 19). Robert loukkaantuu, mutta leppyy pian ja jatkaa kepeää keskustelua kertomalla uskottomuustarinoita.

(14) And he related the story of Alcée Arobin and the consul’s wife; and another about the tenor of the French Opera, who received letters which should never have been written; and still other stories, grave and gay, till Mrs. Pontellier and her possible propensity for taking young men seriously was apparently forgotten (A, 20)

Konservatiivisesta Kentuckystä kotoisin oleva Edna ei täysin sulaudu ympäröivään kreoliyhteisöön; hänen heräämisensä onkin tulkittu myös olevan kreolien aistillisuuden ja välittömyyden tuottama harha (esim. May 1998, Walker 1998). Kuten John R. May tulkitsee,

The greater freedom of the new environment — with all of its characteristic sensuousness — has tempted Edna to reach for the unattainable because, in contrast with the severity of her Kentucky background, the summer at Grand Isle actually deluded her into thinking that her deepest longings could be satisfied. (May 1970/1998, 138)

Kertojan myyttis-impressionistinen merkityksenanto käy hyvin yhteen kreolikulttuurin kanssa – on kuin kertoja itsekin olisi yksi heistä, kertoja joka tuo

oman kontribuutionsa yhteisön suulliseen perinteeseen kertomalla taianomaisen tarinan itsemurhaan suistuvasta avionrikkojasta.

Kerrotun maailman tasolla romanttista ja myyttistä auraa tapahtumien ympärille tuntuu rakentavan nimenomaan Robert, joka esimerkiksi ”uudelleenkertoo” Ednan vapauttavan uintikokemuksen (esimerkki 6) sepittämällä tarinan merellä vaeltelevasta hengestä, joka on ”löytänyt” Ednan (A, 29). Robertin ja muiden kreolien kertomat merirosvo- ja henkiolentotarinat sekoittuvat paikoin joihinkin epäsuoran kerronnan jaksoihin, joissa kertojan ja Robertin tuottamat mytologiset kehykset kohtaavat ja joiden kohdalla ei voi olla varma, välittävätkö ne Ednan (kuvitellun) havainnon vai ovatko ne kertojaäänänen fiktiiviseen maailmaan tuomia maagisia lisäaineita. Tämänkaltainen ”myyttinen havainto” esitetään esimerkiksi, kun Edna ja Robert ovat kuunnelleet Madame Antoinen kertomia paikallisia legendoja.

- (15) The night came on, with the moon to lighten it. Edna could hear the whispering voices of dead men and the click of muffled gold. When she and Robert stepped into Tonie’s boat [...] misty spirit forms were prowling in the shadows and among the reeds, and upon the water were phantom ships, speeding to cover. (A, 39)

Patricia Yaegerin mukaan erityisesti Robertin tuottama mytologisointi toimii Ednan kokemuksen kannalta kahlitsevasti: sen sijaan että Edna voisi itse jäsentää kokemustaan omista (feminiinisistä) lähtökohdistaan käsin, Robertin puheet kehystävät Ednan impressiot osaksi patriarkaalista maailmankuvaa, jossa naiselle ovat tarjolla vain tietynlaiset, romantisoidut roolit. Lopulta Edna päätyy omaksuma Robertin metaforat, ja hänen oma käsitteellistämisen- ja kielellistämisen prosessinsa ikään kuin keskeytyy. (Yaeger 1998, 436-439.) Kaiken kaikkiaan Yaeger esittää omassa tulkinnassaan, että Ednan heräämiseltä viedään sen emansipatorinen voima, kun se asetetaan kreoliyhteisön ja laajemmin koko patriarkaalisen järjestelmän kehykseen. Toisin kuin Tony Tanner väittää (ks. Johdanto), aviorikos ei suinkaan hajota porvarillista systeemiä tai koodia vaan on osa sitä. Porvarillisen koodin sisällä naiset toteuttavat vain romanttisia ja kotimiljööseen sidottuja kertomuksia. Siten aviorikos on *The Awakeningin* maailmassa hyväksytty sosiaalinen narratiivi, jota kaiken lisäksi toistetaan jatkuvasti suullisen tarinankerronnan muodossa. (emt. 434-435.)

Lopulta Ednakin, joka aluksi vierasti kreolien uskallettuja pöytäkeskusteluja, innostuu sepittämään uskottomuuskertomuksia.

- (16) (a) [H]e [Dr. Mandelet] told the old, ever new and curious story of the waning of a woman's love, seeking strange, new channels, only to return to its legitimate source after days of fierce unrest. (b) It was one of the many little human documents which had been unfolded to him during his long career as a physician. (c) The story did not seem especially to impress Edna. (d) She had one of her own to tell, of a woman who paddled away with her lover one night in a pirogue and never came back. (e) They were lost amid the Baratarian Islands, and no one ever heard of them or found trace of them from that day to this. (f) It was a pure invention. (g) She said that Madame Antoine had related it to her. (h) That, also, was an invention. (i) Perhaps it was a dream she had had. (j) But every glowing word seemed real to those who listened. (k) They could feel the hot breath of the Southern night; they could hear the long sweep of the pirogue through the glistening moonlit water, the beating of bird's wings, rising startled from among the reeds in the salt-water pools; they could see the faces of the lovers, pale, close together, rapt in oblivious forgetfulness, drifting into the unknown. (A, 70)

Ednan kertoma tarina ei ole ainoastaan klassinen *mise en abyme*, pienoiskokoinen kertaus tai variaatio koko romaanista, vaan myös osoitus niistä kehyksistä, jotka rajaavat Ednan omaa tarinaa ja kokemuksia. Pelkästään romaanin tekstuaalisen rakenteen valossa voidaan ajatella, että Ednan elämäntarina kehystää kreoliyhteisössä kerrottuja uskottomuustarinoita, jotka ovat siten upotetun kertomuksen asemassa. Temaattisella tasolla kuitenkin juuri nämä kulttuuriperimää aktivoivat pienet tarinat kehystävät romaanin sankarittaren omaa tarinaa – ja kerrotussa maailmassa ne rajaavat Ednan kokemusta muodostaen sen kulttuurisen koodin, josta Yaeger puhuu. Esimerkin (16) lauseissa (f)-(h) tarinan sanotaan olevan Ednan omaa keksintöä, joskaan Edna ei ole ihan varma sen alkuperästä (*Perhaps it was a dream she had had*). Kertomus muistuttaa lukijaa kuitenkin lähinnä Robertin Ednalle syöttämistä romanttisista merirosvokertomuksista. Lauseen (k) kuvaus tarinan herättämistä mielikuvista muistuttaa puolestaan ennen kaikkea *kertojan* impressionistis-myyttisestä tyylistä; kuvaus on seuraavinaan Ednan kerronnan aiheuttamia visuaalisia mielikuvia kuuntelijoidensa tajunnassa, mutta ei osoita yhdenkään ilmaisun olevan varsinaisesti lähtöisin Ednalta. Poeettiset sanat ja yksityiskohdat luovat kertojan diskurssissa vision romanttisesta pakomatkastasta, jonka kertoja olettaa olevan kulttuurisesti jaettu. Siinä mielessä koko tarina kuvastoineen on kaikkea muuta kuin Ednan ”*pure invention*” – mutta entä Ednan oma herääminen, jota upotettu romanttinen tarina osaltaan kuvastaa?

Patricia Yaegerin tulkinnat Chopinin romaanista johtavat lopulta samoihin lähtökohtiin, joihin monet ovat päätyneet *Madame Bovaryn* kohdalla: Edna ei ole ainoastaan patriarkaalisen ympäristön, vaan myös oman ”heräämisensä” uhri.

The Awakening's most radical awareness is that Edna inhabits a world of limited linguistic possibilities, of limited possibilities for interpreting and reorganizing her feelings, and therefore of limited possibilities for action. [...] the heroine's capacities for thought are shut down [...] Edna's temptations to think are repressed by the moody discourse of romance [...] the novel's explicitly utopian constructs partake of this romance framework; they do not function transgressively (Yaeger 1998, 435 ja 437)

Yagerin tulkinnan valossa voidaan ajatella, että Ednan hallitsemattomuus toteutuu sekä mimeettisellä fiktiivisen maailman tasolla että kerronnan tasolla. Henkilöhahmon kykenemättömyys kielellistää, tulkita ja järjestellä tuntemuksiaan jättää areenan vapaaksi autoritäärisille kertojan otteille – ja kertomuksen maailmassa Ednan henkilökohtaiset kokemukset joutuvat alistaisiksi kulttuurisille kehyksille ja käsikirjoituksille. Tajunnan kuvaamisen tasolla tämä ilmenee ristiriitaisena prosessina: samalla kun Edna tuntuu löytävän sanat kokemukselleen ja hänen omat verbalisointinsa selvästi lisääntyvät, hänen "heräämisensä" muuttuu mystisestä, luonnonvoimien kuvittamasta subjektiivisesta kokemuksesta konventionaaliseksi uskottomuuskertomukseksi.

- (17) The morning was full of sunlight and hope. Edna could see before her no denial — only the promise of excessive joy. She lay in bed awake, with bright eyes full of speculation. "He loves you, poor fool." **If she could but get that conviction firmly fixed in her mind, what mattered about the rest?** [...] She recapitulated the motives which no doubt explained Robert's reserve. **They were not insurmountable; they would not hold if he really loved her; they could not hold against her own passion, which he must come to realize in time.** [...] **He would come to her in the afternoon or evening, sit and roll his cigarette, talk a little, and go away as he had done the night before. But how delicious it would be to have him there with her! She would have no regrets, nor seek to penetrate his reserve if he still chose to wear it.** (A, 103-104; lihavointi lisätty)

Esimerkin (17) lihavoidut kohdat täyttävät dogmaattisimmatkin FID:n lingvistiset ja tyylilliset kriteerit – ja tuntuvat lisäksi toteuttavan romanssigenren sisällölliset ja tyylilliset piirteet. Emansipatorisesta näkökulmasta katsottuna voidaan väittää, että nyt vihdoinkin Edna löytää kokemuksensa kielellisen tason. Tässä tasossa ei kuitenkaan ole mitään myyttistä eikä eroottistakaan. Paremminkin nämä ilmeiset henkilöhahmon tajunnasta kumpuavat FID-jaksot ovat kovin latteita verrattuna siihen runsaan visuaalisuuden ja aistillisuuden värittämään tajunnankuvaukseen, jota kertoja on välittänyt Ednan tiedostamisen kynnykseltä. Se mitä Edna lopulta onnistuu kielellistämään, tyypistyy spekulatioiksi ihastuksen kohteen tuntemuksista – ja moniulotteinen ja henkistynyt itsereflektio, jota aiemmat kuvaukset ovat antaneet odottaa, latistuu romanttisiksi haaveiksi. Siten FID ei toimi emansipatorisena ”oman

äänen löytämisenä”, jollaisena esimerkiksi Mezei (1996) sen näkee feministisissä luennoissaan Austenista, Woolfista ja Forsterista.

Kertojan tuottama metaforinen verkko luo romaaniin temaattista jatkuvuutta lukijan kannalta, mutta jatkuvuutta kaipaa myös henkilöhahmo itse oman tarinansa ”lukijana”. Kuten Yaeger toteaa, “[b]y the end of the novel Edna has drifted into a system of self-explanation that — while it seems to account for her experience — also falsifies that experience by giving it the gloss of coherence, of a continuous narrative line” (Yaeger 1998, 439). Yagerin mukaan Ednan itsereflektio vääristyy, koska kielellistettynä se ei enää ole hänen omaansa vaan ympäristön diskursiivisten käytäntöjen tuottamaa (emt., 443). Lopulta juuri kertomuksen alun esiverbaalinen lyyrisyys ja kuvallisuus on ”todempaa” kuin henkilön myöhemmät, jäsennellyt tajunnanliikkeet (emt., 445). Yaeger tulkitsee Chopinin romaanin asettavan teemakseen kielen perimmäisen vierauden jo ensimmäisillä riveillään, jotka kuvaavat pensionaatin ärsyttävänä maskottina toimivan papukaijan tolkuttomia huudahduksia. Kertoja toteaa papukaijan puhuvan englannin ja ranskan lisäksi myös hieman espanjaa ja ”*also a language which nobody understood*” (A, 1) – tämän käsittämättömän kielen Yaeger tulkitsee viittaavan Ednan sielunmaailmaan, joka ei löydä ilmaisua. Yagerin mukaan juuri ”puhumaton välitila”, jota papukaijan höpötys ja ”meren viettelevä ääni” romaanin taustalle synnyttävät, kätkevät Ednan tarinan emansipatorisen voiman (Yaeger 1998, 437-438). Fiktiivisen maailman tapahtumien tasolla Ednan orastava itsetuntemus joutuu kuitenkin aviorikosskriptin yliajamaksi, ja myyttinen merikuvasto päättyy kehystämään kerronnan tasolla tuotettua Afrodite-legendaa.

Samalla tavalla kuin Emma Bovaryn rakastajat ovat hänelle enemmän romanttisen genren merkitsijöitä kuin todellisia henkilöitä, myös Robertin voi tulkita enemmänkin osana Ednan tavoittelemia merkityksiä kuin aktuaalisena rakkauden kohteena. Yaegerin tulkinnassa Robert toimii ”Ednan kielellisyyden kaipuun ikonisena korvikkeena ja hänen nimensä nimeämättömien halujen merkitsijänä” (Yaeger 1998, 446). Ednan kaipuu on etäännytettyä ja vieraannutettua kuten Emma Bovarynkin; samoin kuin Emman intohimoiset tunteet kohdistuvat johonkin poissaolevaan ”toiseen”, myös Ednan tunteissa Robertia kohtaan korostuu enemmän kaipaus yleensä kuin kaipuu tiettyä henkilöä kohtaan.

- (18) But the thought of him was like an obsession, ever pressing itself upon her. It was not that she dwelt upon details of their acquaintance, or recalled in any special or peculiar way his personality; it was his being, his existence, which dominated her thought, fading sometimes as if it would melt into the mist of the forgotten, reviving again with an intensity which filled her with an incomprehensible longing. (*A*, 54)

Esimerkissä (18) toistuvat jälleen *The Awakeningin* kerronnalle tyypilliset rajatilaisuuden, hämäryyden ja nestemäisyyden metaforiset kytökset (*fading, melt, mist, forgotten, incomprehensible*), jolloin Robertin hahmosta tulee osa Ednan tiedostamisen ja tiedostamattomuuden välistä rajankäyntiä. Jälleen Ednan tuntemukset välittyvät kertojan poeettisten rakennelmien kautta, jolloin varsinainen subjektiivinen kokemus jää lukijalle yhtä määrittelemättömäksi kuin päähenkilölle itselleenkin.

- (19) But as she sat there amid her guests, she felt the old ennui overtaking her, which came upon her like an obsession, like something extraneous, independent of volition. It was something which announced itself; a chill breath that seemed to issue from some vast cavern wherein discords wailed. There came over her the acute longing which always summoned into her spiritual vision the presence of the beloved one, overpowering her at once with a sense of the unattainable. (*A*, 89)

Ednalle määrittelemättömään kaipuuseen liittyy samankaltainen *ennui* kuin rouva Bovarylla, yleinen tyytymättömyys, joka on helppo yksinkertaistaa rakastetun kaipaukseksi – siihen porvarillinen kehys tarjoaa valmiin käsikirjoituksen. Esimerkissä (19) ei edes mainita Robertia nimeltä, kaipauksen kohde on vain ”*the beloved one*”, joka tuntuu viittaavan enemmänkin tietynlaiseen rooliin kuin tietynlaiseen persoonaan (vrt. (18): ”It was not that she [...] recalled in any special or peculiar way his personality”). Ednan tyytymättömyys tiivistyy haavekuvaan (*spiritual vision*) rakastetusta, kun taas kertojan ääni luo siitä oman metaforansa: luolan pimeys ja sen syvyyksistä löytyvät riitasoinnut kytkeytyvät kerronnassa toistuviin musiikin ja hämäryyden metaforisiin viitekehyksiin, ja jälleen Ednan kokemus on osa itseään suurempaa temaattista jatkumoa. Esimerkissä (19) piileekin metaforinen vastakkainasettelu, joka jännittyy kerronnallisten tasojen välille: fiktion maailmassa Ednan tarinaa koossa pitävä merkitsijä on Robert, kun taas kerronnan tasolla Ednan tarina saa motivaationsa kertojan mytologisoinnista.

Kaiken kaikkiaan siis myös Ednan tarinasta voidaan löytää ironisia merkitysännitteitä kertojan ja henkilön väliltä, joskaan ne eivät ole yhtä räikeitä kuin Flaubertin romaanissa. Edna noudattaa samaa aviorikosskriptiä kuin Emma, mutta ei tee sitä läheskään yhtä harkitusti ja tietoisesti kuin Emma. Kuitenkin jo sankarittaren

nuoruuden haaveita kuvaillessaan kertojan ääni saa paikoin hyvin flaubertmaisia, pseudo-sentimentaalisia sävyjä.

- (20) The acme of bliss, which would have been a marriage with the tragedian, was not for her in this world. As the devoted wife of a man who worshipped her, she felt she would take her place with a certain dignity in the world of reality, closing the portals forever behind her upon the realm of romance and dreams. (A, 18)

Kun Edna vihdoinkin aikuisena naisena on valmis palaamaan hylkäämiinsä romanttisiin ideaaleihin, hän ei tunnista tämän muutoksen luonnetta ja toteaa Robertille: ”A thousand emotions have swept through me to-night. I don’t comprehend half of them” (A, 28-29). Tämä ei kuitenkaan ole lukijan kokemus; lukijan ei ole vaikea löytää motivaatiota Ednan tunnekuohuille, jotka näyttävät kertojan diskurssin tuottamassa emansipatorisessa ja myyttisessä kehyksessä odotuksenmukaisilta. Ne eivät myöskään yllätä geneerisiä odotuksia, vaan aktivoivat romanssitarinan konventiot (vrt. esimerkki 20: *the realm of romance and dreams*). Siten samaan aikaan kun kertoja korostaa päähenkilön sokeutta oman tilanteensa suhteen, lukija pystyy tukeutumaan sekä kerronnan tuottamiin että kerronnan ulkoisiin kulttuurisiin ja geneerisiin kehyksiin. Romaani asettaa kokonaisuudessaan päähenkilönsä dramaattisen ironian uhriksi, kun sankaritar näyttelee tietämättään pääosaa uskottomuusdraamassa, jossa näkymättömänä ohjaajana toimii kertojaääni: ”She was blindly following whatever impulse moved her, as if she had placed herself in alien hands for direction, and freed her soul of responsibility” (A, 32).

Lopulta, kun Edna antaa jo periksi sille uskottoman aviovaimon roolille, jonka ympäristö hänelle tarjoaa, hän alkaa itsekkin nähdä joitakin merkkejä aviorikoksen kulttuurisesta käsikirjoituksesta. Niitä on omiaan vahvistamaan hänen rakastajansa Alcée Arobinin käytös, joka koostuu samanlaisista playboy-maneereista kuin *Madame Bovaryn* Rodolphella.

- (21) “[...] If you let me come back, I – oh! You will let me come back?” He cast one appealing glance at her to which she made no response. Alcée Arobin’s manner was so genuine that it often deceived even himself. Edna did not care or think whether it were genuine or not. (A, 77)

Juuri Arobin osoittaa Ednalle aviorikosskriptin perimmäisen vierauden, sen toimimattomuuden hänen heräämisensä ilmentäjänä. Se romanssi, jota Edna todella elää, on hänen täyttymätön suhteensa Robertiin.

- (22) She **felt** somewhat **like a woman** who in a moment of passion is betrayed into an act of infidelity, and realizes the significance of the act without being wholly awakened from its glamour. The thought was passing vaguely through her mind, "What would he think?" She did not mean her husband; she was thinking of Robert Lebrun. Her husband **seemed** to her now **like a person** whom she had married without love as an excuse. (A, 77; lihavointi lisätty)

Esimerkin (22) ensimmäinen ja viimeinen lause viittaavat uskottoman vaimon ja "tylsän aviomiehen" rooleihin nimenomaan prototyyppeinä, joihin voi peilata todellista kokemusta (*She felt somewhat like a woman...; Her husband seemed to her now like a person...*). Avoimeksi jää, käyttääkö Edna itse näitä tulkinnallisia kehyksiä selvittäessään tunteitaan, vai ovatko ne kertojan tapa osoittaa Ednan aseman ja kokemuksen prototyyppisyys – ja edelleen, kertomuksen *bovarymaisuus*. Joka tapauksessa vaikutus on vieraannuttava: kerronta etäännyttää lukijan Ednan todellisesta kokemuksesta paradoksaalisesti nimenomaan tekemällä siitä kulttuurisesti jaettavan.

Cristina Giorcelli lukee *The Awakeningia* ennen kaikkea rajatilojen kuvauksena; jo teoksen nimikin *ing*-muotoisessa kestopreesensissä viittaa siirtymätilaan unen ja valveillaolon välillä. Myös tarinan loppu, joka ei kuvaa suoraan Ednan hukuttautumista vaan paremminkin "päättymätöntä uimaretkää", jättää vaikutelman elämän ja kuoleman – tai kahden ontologisen tilan – rajatilasta. Ednaa kuvastaa monessa suhteessa jonkinlainen "väliinpuotoaminen": "Her prevailing and pervasive characteristic is one of potentialities not wholly actualized, of stages not entirely reached, of thoughts not distinctly formulated, of emotions not openly recognized." (Giorcelli 1988, 111-113.) Formuloimattomat ajatukset ja tiedostamattomat tunteet sijoittuvat juuri sille "verbalisoinnin kynnykselle", jolle Dorrit Cohn sijoittaa FID:n kerronnallisena moodina. Miten Ednan välitilat sitten näkyvät eri kerronnallisten tasojen kielellistämisprosesseissa? Tässä tutkielmassa on pyritty osoittamaan, että kuten *Madame Bovaryssa*, myös Chopinin romaanissa kulkee kaksi erillistä uskottomuuskertomusta, kertojan ja päähenkilön. Tästä johtuen myös Ednan henkinen ja aistillinen herääminen uhkaa jäädä välitilaan. Lukija ei voi johtaa "totuutta" Ednan mielenliikkeistä hänen omista verbalisoinneistaan, koska ne ovat rajoittuneita ja pakotettuja ympäristön sosio-kulttuurisiin kehyksiin; kertojan poeettinen ja myyttinen diskurssi puolestaan tuntuu palvelevan enemmän kaunokirjallista koherenssia kuin psykologista totuutta.

Cynthia Griffin Wolff esittää Ednan kyvystä reflektoida kokemustaan samankaltaisen arvion kuin Yaeger (1998) todetessaan, että Ednan omista kokemuksistaan tuottamat ”narratiiviset muodostelmat” – kuten vaikkapa esimerkin (16) upotettu tarina karkaavista rakastavaisista (vrt. Gilbert 1998, 363) – ovat aivan liian kaavamaisia tehdäkseen hänen omasta heräämisestään emansipatorisen kokemuksen (Wolff 1996). Kuitenkin romaanista kokonaisuudessaan Wolff toteaa: ”*The Awakening* is the new narrative that Mrs. Pontellier was unable to create [...] The ruthless contemporary reviews leave no doubt that Kate Chopin had invented a powerful (and thus threatening) discourse for feminine sexuality” (emt). Mutta kenelle tämä “feminiinisen seksuaalisuuden diskurssi” lopulta kuuluu, jos ei Ednalle? Entä mitä on se halu (*desire*), joka kerronnassa jatkuvasti liitetään Ednaan, mutta jota ei kuitenkaan määritellä hänen omilla ehdoillaan?

Kertoja kuvaa Ednan ja Robertin hiljaista hetkeä Grand Islella:

- (23) (a) He seated himself again and rolled a cigarette, which he smoked in silence. (b) Neither did Mrs. Pontellier speak. (c) **No multitude of words could have been more significant than those moments of silence, or more pregnant with the first-felt throbbings of desire.** (d) When the voices of the bathers were heard approaching, Robert said good-night. (e) She did not answer him. (f) He thought she was asleep. (g) Again she watched his figure pass in and out of the strips of moonlight as he walked away. (*A*, 30; lihavointi lisätty)

Kuvaus lataa kahden henkilön välisen hiljaisuuden täyteen salattua merkitystä lauseessa (c). Heräävän halun kokemusta (*the first-felt throbbings of desire*) ei kuitenkaan liitetä sen paremmin Ednaan kuin Robertiinkaan (samasta kohtauksesta ks. myös Wolff 1996, jonka mukaan sana *pregnant* viittaisi feminiinisyydessään ironisesti Ednaan). Sekä lausetta välittömästi edeltävät että seuraavat kuvaukset ovat kuitenkin tiukasti sidotut henkilöahmojen fokalisaatioasemiin: lauseen (b) *Mrs. Pontellier* viittaa Robertin fokalisaatioon, (d) kuvaa molempien kuulohavaintoa, (f) kertoo Robertin oletuksesta ja (g) asettaa Ednan katsojaksi. Näiden fokalisoitujen jaksojen keskellä lause (c) on poeettinen kummajainen, joka irrottaa kokemuksen oletetuista kokijoistaan. Halu on jälleen samanlainen myyttinen – sykkivä! – luonnonvoima kuin meren rytmikäs liike. On kuin kertoja, uudestaan ja uudestaan, käyttäisi hyväkseen Ednan tuntojen ”lausumattomuutta” tuottaakseen niistä omaa poeettista diskurssiaan. Päähenkilölle itselleen halu on yhtä kuin konkreettiset aistihavainnot, konkreettisemmat kuin esimerkin (23) tunnelatauksen ”raskaus”. Eräs

laulu muistuttaa Ednaa Robertista ja aiheuttaa muistojen puuskan, mutta muistot ovat jälleen korostetun fyysisiä.

- (24) It moved her with recollections. She could hear again the ripple of the water, the flapping sail. She could see the glint of the moon upon the bay, and could feel the soft, gusty beating of the hot south wind. **A subtle current of desire passed through her body**, weakening her hold upon the brushes and making her eyes burn. (A, 58; lihavointi lisätty)

Hyppy fyysisestä kokemuksesta sen verbalisointiin halun metaforien kautta tuottaa Wolffin nimeämää ”feminiinisen seksuaalisuuden diskurssia”, joka näyttää lopulta subjektinsa eli Ednan ei-emansipatorisessa asemassa. Esimerkissä (24) sankaritar on osa poeettista kuvaa ja aistihavaintojen keskus, mutta ei oman tilansa tai muistojensa reflektioija. ”*A subtle current of desire*” saa merkityksensä enemmän osana kertojan punomaa naisen seksuaalisuutta mystifioivaa metaforaverkkoa kuin psykologis-realistisena kuvauksena sankarittaren kognitiivisista prosesseista.

Tämän tutkielman johdannossa esitettiin, että romaanikerronnassa on sisäänrakennettuna mahdollisuus ironialle, joka syntyy kielen ja kokemuksen välisestä ikuisesta kuilusta. Edelleen johdannossa kehiteltiin ajatusta romaanihenkilöstä itsensä ja oman ympäristönsä lukijana ja kertojana sekä siitä, miten tämä diegeettisen tason lukeminen ja kertominen peilaa ekstradiegeettisen tason kerrontaa ja teoksen aktuaalisen lukijan tulkinnallisia liikkeitä. Satunnaiset kohtaamiset diegeettisen ja ekstradiegeettisen merkityksenannon välillä voivat näyttävää hetkellisesti molemmat tasot ironisessa valossa – ja siten tehdä nämä vaihtoehtoiset merkityskulut kontrastin kautta näkyviksi. Kun Edna esimerkissä (13) ihmettelee, mistä hänen päähänsä pälkähti ilmaus ”*life’s delirium*”, on kuin hän olisi vahingossa eksynyt kertojan diskursiiviseen kenttään, jossa moinen pateettinen ilmaisu olisi täysin odotuksenmukainen. Vastaavanlainen metaleptinen lipsahdus sisältyy teoksen viimeisen luvun kuvaukseen siitä, miten Robertin veli Victor kuvaa Ednan järjestämiä juhlapäivällisiä.

- (25) (a) She was never tired of hearing Victor describe the dinner at Ms. Pontellier’s. (b) He exaggerated every detail, making it appear a veritable Lucillean feast. [...] (c) **Venus rising from the foam could have presented no more entrancing a spectacle than Mrs. Pontellier**, blazing with beauty and diamonds at the head of the board [...] (A, 113; lihavointi lisätty)

Sandra Gilbertin luennassa päivälliskohtaus on ratkaiseva käänne kohti Ednan kohottamista myyttisen jumalattaren asemaan (Gilbert 1998). Myös juonen tasolla

kyse on käännekohdasta, sillä päivälliset juhlistavat Ednan päätöstä itsenäistyä ja muuttaa pois miehensä talosta. Gilbert näkee Victorin hehkutuksen ja eksplisiittisen viittauksen Venukseen esimerkissä (25) vahvistavan teoksen myyttisiä merkityksiä (emt., 356). Lause (c) voi olla Victorin lausuma vertaus, kuvaus meksikolaistytön mielikuvasta tai kertojan kommentti Victorin kaunopuheisesta ja liioittelevasta sävystä – joka tapauksessa vertaus asettuu alisteiseksi ironialle, koska kertoja on sitä ennen luonnehtinut Victorin versiota liioittelevaksi lauseessa (b). Kerronnan sisältämä ironia on kuitenkin ristiriidassa sen seikan kanssa, että kertojan itsensä kuvaus päivällisistä on *myös* pikkutarkka ja vuolassanainen sekä luo tarkan ja suorastaan glorifioivan katseen illan emäntään, hänen kultaisena laskostuvaan pukuunsa ja arvokkaaseen olemukseensa: ”There was something in her attitude, in her whole appearance [...] which suggested the regal woman, the one who rules, the one who stands alone” (A, 89). Oikeastaan siis Victorin versio on diegeettisen tason toisinto ekstradiegeettisen tason kuvauksesta, ja ironisoidessaan Victorin tapaa nostaa Edna jumalattaren kaltaiseksi hahmoksi kertoja ironisoi myös itseään – ja siten koko rakentamaansa Venus-myyttiä.

Gilbert toteaa, että uidessaan romaanin alkuosassa poispäin rannasta ja aviomiehestään (ks. esimerkki 6) Edna ui samalla pois tietynlaisesta romaanista, realistisesta ja flaubertilaisesta – kohti myyttistä, metafyyssistä romanssia (Gilbert 1998, 360). Hän ei kuitenkaan lopulta selviä tästä uintiretkestään hengissä sen paremmin kuin Emma Bovarykaan omista arkirealiteeteistaan. Vaikka Chopin kirjoittaakin jos ei suoranaisesti naissukupuolen emansipaatiosta niin ainakin sen tarpeesta, voidaan hänen teoksestaan löytää kuitenkin myös sen flaubertilainen puoli. Ednan *ennui* keskellä aviovaimon arkea on pohjimmiltaan samaa täyttymättömyyttä kuin Emmallakin ja se myös etsii samanlaisia purkautumiskanavia. Romanssin ja aviorikoksen kehyksien keskellä myös Ednan tarinan lukija saattaa tuntea bovarylaista ahdistusta, kun sisäinen ja ulkoinen, kieli ja kokemus hakevat toisiaan mutta eivät koskaan täysin kohtaa. Seuraavassa luvussa käsiteltävän *Sa Femmen* sankaritar kontrolloi oman kokemuksensa kehyksiä huomattavasti tehokkaammin kuin Edna, mutta sisäisen ja ulkoisen väliset kynnykset jäävät kuitenkin näkyviin.

III *SA FEMME*: Toinen nainen – toinen kertomus¹⁵

It depends upon what the meaning of the word is means. If is means is, and never has been, that's one thing. If it means, there is none, that was a completely true statement.

(Bill Clinton suhteestaan Monica Lewinskyyn todistuksessaan Grand Juryn edessä 17.8.1998¹⁶)

Fiktio mahdolliset mielet ja mahdolliset maailmat

Madame Bovary, *The Awakening* ja tässä luvussa käsiteltävä *Sa Femme* ovat kaikki kertomuksia, joissa päähenkilö ei toimi varsinaisena kertojana mutta joiden tuottamat fiktiiviset maailmat rakentuvat enemmän tai vähemmän tarinoiden sankarittarien ehdoilla. David Hermanin mukaan fiktion lukeminen aiheuttaa ”deiktisen siirtymän” lukijan kognitiossa: lukija pystyy asemoimaan itsensä fiktiivisen todellisuuden tilallisiin ja ajallisiin kehyksiin siten, että tämän fiktion sisäisen maailman havainnointi ja ymmärtäminen luonnollistuu (Herman 2002, 14-15). Emma Bovaryn mielen sisään siirtyminen ei kuitenkaan edellytä ainoastaan spatio-temporaalista sopeutumista vaan ennen kaikkea sen seikan hyväksymistä, että havainto on aina subjektiivinen ja rajallinen ja että Flaubertin romaanin ”fiktiivinen todellisuus sinänsä” ei välttämättä ole edes meidän ulottuvillamme. Romaanikerronnan tekee kuitenkin kiinnostavaksi juuri yksilön ja ympäristön, havainnon ja sille annettujen merkitysten suhde. Edellisessä luvussa pyrittiin osoittamaan, miten *The Awakening* problematisoi kerronnallisten valintojensa kautta sitä, miten fiktiivisen maailman toimijan ja hänen ympäristönsä suhde merkityksellistyy; kaunokirjallinen merkityksenanto tapahtuu monella tasolla yhtä aikaa, ja sankarittaren semanttinen

¹⁵ Osa tässä luvussa esitetystä sisältyy myös artikkeliin ”Possible Minds. Free Indirect Discourse and Free Indirect Perception as Narrative Thresholds in the Representation of Embedded Consciousness” (ilmestyy 2005).

¹⁶ Lähde: <http://www.time.com/time/daily/scandal/testimony/temp4.html#a4>

umpikuja ei estä koherenssin saavuttamista kerronnan tasolla. Ednan tarinan teemat aktualisoituvat lopulta enemmän mytologisissa sfääreissä kuin Grans Islen ranta-aallokoissa. Kertomuksen metaforisuus tekee hankalaksi konstruoida kerronnan takaa mitään ”todellisuutta”, ja tulkinnan kannalta onkin kiinnostavampaa keskittyä niihin todellisuuden määrittely-yrityksiin, joita kerronnassa esiintyvissä ekstrapadiegeettisen ja diegeettisen tason diskursseissa kehitellään. Bovary-metodi ohjaa näkemään nämä määrittely-yritykset usein ristiriitaisina, jolloin tärkeintä eivät ole saavutetut merkitykset vaan itse ”semanttinen projekti”.

Aktuaaliseen kognitioon perustuvia havainnon ja spatio-temporaalisen hahmottamisen kategorioita soveltavalle Hermanille narratologinen analyysi on ensisijaisesti sen hahmottamista, miten lukija rekonstruoi kerronnasta “kertomuksen maailman” (*storyworld*), “mental models of who did what to and with whom, when, where, why, and in what fashion in the world to which recipients relocate — or make a deictic shift — as they work to comprehend a narrative“ (Herman 2002, 5). Kuitenkin, kuten Herman itsekin toteaa, psykologisessa romaanissa korostuvat henkilöhahmojen mentaaliset tilat, reflektointi ja spekulointi toiminnan kustannuksella (emt., 46) – jopa siinä määrin, että Hermanin ”kuka, mitä, missä, milloin” –kysymyksiin ei voi saada vastausta. Ääriesimerkki tällaisesta kerronnallisesta tilanteesta voisi olla becketttiläinen kertomus, jossa kaikelta spatio-temporaaliselta hahmottamiselta viedään pohja ja jossa kertova äänikään ei sijoitu lopulta mihinkään asemaan, joka olisi tosimaailmaan perustuvilla kehyksillä ymmärrettävissä (vrt. Alber 2002). Siten fiktiivinen kertomus voi esittää meille uskottavan universumin sijasta *mentaalisia maailmoja*, jotka lukija pystyy naturalisoimaan *modaalisina*, ei referentiaalisina, suhteessa oletettuun fiktiiviseen todellisuuteen. Marie-Laure Ryan kiinnittää huomiota tähän subjektiivisten mielten, sekä todellisten että fiktiivisten, kykyyn luoda *mahdollisia maailmoja*.

Just as we manipulate possible worlds through mental operations, so do the inhabitants of fictional universes: their actual world is reflected in their knowledge and beliefs, corrected in their wishes, replaced by a new reality in their dreams and hallucinations. Through counterfactual thinking they reflect on how things might have been, through plans and projections they contemplate things that still have a chance to be, and through the act of making up fictional stories they recenter their universe into what is for them a second-order, and for us a third order, system of reality. (Ryan 1991, 22)

Yksi kognitiivisen poetiikan osa-alueista soveltaa juuri *mahdollisten maailmojen teoriaa* (*possible-worlds theory*; tästedes lyhennetty MMT) sen hahmottamiseen,

miten lukijat johtavat kertovasta tekstistä mentaalisia malleja niistä maailmoista, joihin kertomukset sijoittuvat. Alun perin logiikan, filosofian ja lingvistiikan osa-alueena MMT selittää kielen potentiaalia tuottaa mentaalisia malleja asiantiloista, jotka eivät puhehetkellä vallitse, mutta jotka ovat mahdollisia, toivottavia, ennustettavia, pelättäviä – ylipäätään konstruoitavissa modaalisesti, suhteessa jonkinlaisiin inhimillisiin intresseihin. Myös fiktiivisiä maailmoja voidaan tutkia ja on tutkittukin MMT:n logiikan kautta: ne eivät ole tosiolevaisia maailmoja, vaan riippuvaisia kertomisen tuottamista representaatioista (Doležel 1998, Herman 2002, Pavel 1986, Ronen 1994, Ryan 1991). Tässä tutkielmassa, ja erityisesti Emmanuèle Bernheimin *Sa Femme* –romaanin kohdalla, MMT:n viitekehystä sovelletaan, ei niinkään romaanikerronnan tuottamiin fiktiivisiin ”todellisuuksiin” sinänsä (ks. esim. Ryan 1991, 112-113; *narrative actual world*), vaan niihin mentaalisiin maailmoihin, joita *fiktiiviset henkilöt* luovat ja jotka edelleen vaikuttavat niihin mentaalisiin maailmoihin, jotka lukija luo pyrkiessään tulkitsemaan henkilöhahmoja ja heidän suhdettaan mahdolliseen fiktiiviseen todellisuuteen.

Ranskalaisen Emmanuèle Bernheimin romaani *Sa Femme* (1993)¹⁷ alkaa kuin mikä tahansa kertomus uskottomuudesta: päähenkilö Claire joutuu toisen naisen rooliin, ja perheellinen Thomas näyttäytyy tyypillisenä katuvana aviomiehenä.

- (1) Il n’était pas venu au rendez-vous, non qu’il ne souhaitât pas la voir. Au contraire. Il voulait la voir sans arrêt, tous les jours. Mais il ne pouvait pas. Il ne devait pas.
 – Pourquoi?
 - Parce que j’ai une femme et deux enfants. Je ne les quitterai jamais. Et je ne veux pas te faire souffrir.
 [...] Même si elle n’avait rien d’attendre de lui, elle continuerait à le voir. (*SF*, 27)
- Hän ei viime kerralla jättänyt tulematta kohtaamispaikalle sen takia, ettei olisi tahtonut tavata Clairea. Päinvastoin. Hän tahtoi lakkaamatta, joka päivä. Mutta hän ei voinut. Hän ei saanut.
 - Miksi?
 - Koska minulla on vaimo ja kaksi lasta. En aio koskaan hylätä heitä. Enkä tahdo tuottaa sinulle kärsimystä.
 [...] Vaikka hänellä ei ollut mitään odotettavaa mieheltä, hän tahtoi jatkaa. (*HV*, 25)

Sekä lukija että Claire hahmottavat suurimman osan kertomuksesta Thomasin tunnustuksen myötä aktivoituvan uskottomuusskeeman kautta ja tekevät päätelmiä, jotka perustuvat konventionaalisen aviorikoskertomuksen kehyksiin. Vähäeleinen,

¹⁷ Teos on julkaistu suomeksi vuonna 1995 nimellä *Hänen vaimonsa, eli Toinen nainen*. Viittaan tutkielmassani ensisijaisesti alkuperäiseen ranskankieliseen tekstiin, mutta kuljetan rinnalla myös suomennosta.

melkeinpä hemingwaylaisen behavioristinen kerronta liukuu arkisten tapahtumien kuvauksesta kohti Clairen mentaalista maailmaa, joka keskittyy enemmän ja enemmän hänen salaisiin kohtaamisiinsa Thomasin kanssa – ja myöhemmin pakkomielleisesti ajatuksiin Thomasin perheestä ja erityisesti tämän vaimosta.

(2) Sa femme lui prépare-t-elle parfois une gamelle? Le matin, elle la remplit avec le reste du plat de la veille et elle la ferme hermétiquement. Elle sourit. Cela lui rappelle les premiers temps de leur mariage, quand Thomas était encore chef de chantier. Les enfants regardent avec envie. Ils aimeraient bien, eux aussi, une gamelle qu'ils emporteraient à l'école. Ils feraient un feu de bois pour la réchauffer. Et ils n'iraient pas à la cantine. Claire sursauta. Son patient, prêt à partir, lui tendait un chèque. (SF, 51-52)

Valmistaako hänen vaimonsa joskus eväspakin mukaan rakennuksille? Hän täyttää sen aamulla edellisen päivän aterian tähteillä ja sulkee sen ilmatiiviisti. Ja hymyilee. Se tuo hänen mieleensä avioliiton ensi ajat, kun Thomas oli vielä työnjohtajana rakennuksilla. Lapset katsovat kadehtien. Heistäkin olisi hauskaa saada pakki, eväät kouluun. He syyttäisivät nuotion lämmittääkseen sen. Eivätkä menisi kouluruokalaan. Claire säpsähti. Potilas oli valmis lähtemään ja ojensi hänelle sekini. (HV, 50)

Clairen yksityiskohtaiset fantasiat Thomasin perheonnesta ovat sinänsä jo todellisuudesta vieraantuneita, mutta kuilu fiktiivisen maailman realiteettien ja Clairen mentaalisten maailmojen välillä kasvaa entistä syvemmäksi, kun Thomas lopulta paljastaa, että hänellä ei olekaan perhettä – ja jopa tämän paljastuksen jälkeen Clairen fantasiat jatkuvat. Hän ei pysty päästämään irti toisen naisen roolistaan eikä taidokkaasti rakentamastaan mielikuvitusperheestä. Kyseessä onkin siis kuvitteellinen uskottomuuskertomus, joka dominoi ei ainoastaan Clairen mieltä vaan myös koko romaanin kerronnallista tasoa. Lopulta fiktiivisen maailman todellista asioiden tilaa on vaikea tavoittaa, koska näkökulma on ja pysyy pakkomielleisellä Clairella. *Sa Femme* onkin aviorikostarinan sijaan kertomus pakkomielleestä – myös *pakkomielleestä luoda tarina*.

Mitä eroa sitten on sillä fiktiivisellä maailmalla, jonka lukija voi johtaa kerronnan kokonaisuudesta ja sillä subjektiivisella fiktiolla, joka voidaan tulkita yksittäisen fiktiivisen mielen tuotteeksi? Miten niiden suhde eroaa tosimaailman ja aktuaalisten mielten suhteesta? Jyrkän relativistisesta näkökulmasta voidaan väittää ja on usein väitettykin, että myös tosimaailma on aina ”fokalisoitu” omien subjektiivisten mieliemme kautta siinä määrin, että mitään totuutta maailmasta ei voida lopulta saavuttaa; Marie-Laure Ryanin sanoin ”I cannot distinguish the real world from my representation of it” (Ryan 1991, 20). David Herman yrittää kuitenkin tehdä eroa

aktuaalisen kokemuksen ja fiktion lukemisen välillä huomauttamalla, että tosimaailmasta esitetyt väitteet voidaan osoittaa vääräksi, kun taas fiktiiviset maailmat ovat kaikki lähtökohtaisesti aivan yhtä epäluotettavia (Herman 2002, 16; ks. myös Doležel 1998, 24). Mutta onko vääräksi osoittamisessa lopulta kyse väärän tiedon korvaamisesta oikealla – vai yhdenlaisen representaation korvaamisesta jollakin toisella, paremmalla ja uskottavammalla? Tässä tutkielmassa ei uppouduta sen kummemmin kysymyksiin totuuden ja maailman luonteesta tai faktuaalisen ja fiktiivisen representaation eroista *sinänsä*; sen sijaan keskitytään tarkastelemaan kerronnallisia keinoja, joilla Bernheimin romaani tematisoi näitä kysymyksiä. Kuten tutkielman johdannossa todettiin, yksi fiktion erityispiirre on mahdollisuus ”päästä vieraan pään sisälle” – ja toisaalta tästä seuraava rajoitus on se, että sieltä ei ehkä päästäkään missään vaiheessa pois. Erityisesti modernistinen fiktio leikkii juuri tällä vapauden ja rajoitusten, omakohtaisuuden ja toiseuden rajalla. *Sa Femmen* Claire pakkomielteineen ja fantasioineen on kuin todellinen ihminen tarpeessaan luoda mahdollisia maailmoja aktuaalisen rinnalle. Samaan aikaan hän on kuitenkin tekstuaalinen kummajainen, sarja sisäkkäisiä representaatioita, joita lukija ei voi todentaa tai osoittaa vääräksi omien fiktiivistä todellisuutta koskevien havaintojensa kautta. Fiktiivisen maailman hahmottaminen fiktiivisen tajunnan kautta on siis lukijan kannalta samanaikaisesti luonnollinen ja epäluonnollinen kognitiivinen prosessi.

MMT rakentuu kaiken kaikkiaan tavallisen, ei-kirjallisen kielenkäytön premisseistä käsin, ja tavallista kieltä hallitsee ns. *illokutiivinen akti*: joku kertoo jotakin jostakin asiantilasta, ja tämä kertominen on aina suhteessa itse kertovaan instanssiin. Kuten Marie-Laure Ryan huomauttaa, kertova fiktio luo kuitenkin kaksitasoisen illokutiivisen rakenteen, sillä itse kertomisen akti sulkee sisäänsä kaikki ne erilaiset puheaktit, jotka toteutuvat ainoastaan tämän kerronnan tuottamassa maailmassa (Ryan 1991, 61-67). Erityisesti fiktiolle tyypillisen illokutiivisen tilanteen luo Ryanin mukaan kolmannen persoonan kerronta. Ryan viittaa jo tämän tutkielman johdannossa mainittuun Ann Banfieldin teoriaan ”kertojattomista lauseista”, jonka mukaan yhdellä lausumalla voi olla vain yksi subjekti, jolloin FID ei ole koskaan kaksiaänistä vaan liitettävissä aina joko henkilöhahmoon tai kertojaan. Edelleen kolmannessa persoonassa välittyvä kerronta ei ylipäätään kaipaa tuottajakseen kertovaa subjektiä, vaan tapahtumat ikään kuin ”kertovat itse itsensä”. (emt., 67-69; ks. myös Banfield 1982.) Ryan vastustaa lopulta ajatusta kertojattomasta kerronnasta ja perustelee tätä

muun muassa viittaamalla Jane Austenin romaanien ironiseen kolmannen persoonan kerrontaan, jossa esitetään objektiivisella kertojanäänellä fiktiivisen maailman henkilöiden ja yhteisöjen uskomuksia. Austenin romaanin *Pride and Prejudice* aloittava lause ”It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a fortune must be in want of a wife” ei ole fiktiivisen mailman tosiasiallinen tila, vaikka se sellaisena näennäisesti esitetäänkin. (Ryan 1991, 69-70.) Edellä käsiteltiin *Madame Bovaryn* kerronnassa esiintyvää lausetta *Une femme qui s’était imposé de si grands sacrifices pouvait bien se passer des fantaisies* (“Nainen, joka oli pakottanut itsensä niin suuriin uhrauksiin, saatoi hyvällä syyllä täyttää oikkunsa”) juuri samankaltaisena lausumana, joka näyttää viittaavan objektiivisesti asiantiloihin, mutta joka kerronnan kontekstissa on tulkittava joko suoraan fiktiiviseen mieleen yhdistettäväksi FID:ksi tai kertojan ironiseksi jäljittelyksi fiktiivisen henkilön ajatusmaailmasta.

Sa Femmen kerronta koostuu hyvin lakonisesta tapahtumien ja asiantilojen toteamisesta sekä tyyliltään hyvin samankaltaisesta Clairen tajunnanliikkeiden esittämisestä – lingvistisin perustein tai puheaktien kannalta voitaisiinkin todella banfieldilaisittain väittää, että ”kertomus kertoo itsensä”. Kuten temaattisesta kokonaisuudesta kuitenkin käy ilmi, romaanin näennäisen raportoivasta luonteesta huolimatta kyse ei ole niinkään tapahtumien kuvaamisesta kuin pakkomielleisestä fokusoimisesta tiettyihin tapahtumiin ja niiden implikaatioihin. Kerronta etualaistaa fiktiivisen maailman yksityiskohdista objektiivisesti katsottuna mitättömiä, mutta Clairen fiksaation kannalta merkittäviä yksityiskohtia. Tästä esimerkkinä toimivat kuvaukset siitä, miten Claire kerää jonkinlaista muistoesinekokoelmaa yhteisistä hetkistään Thomasin kanssa. Clairen laatikko sisältää muun muassa käytettyjen kondomien käärepapereita, puhelinvastaajan nauhoja – ja sokeripaloja yhteisten kahvilakäyntien jäljiltä.

- (3) (a) Elle prit les sucres et les jeta dans sa corbeille à papiers. (b) À quoi bon les garder? (c) Elle ne reverrait jamais Thomas Kovacs. (d) À midi, elle ne sortit pas de chez elle. [...] (e) Elle remonta chez elle en courant et se précipita dans son cabinet. (f) Elle fouilla la corbeille à papiers, en sortit les quatre sucres. (g) Elle les remit dans le tiroir du bureau. (h) Un peu plus tard dans la soirée, la gardienne viendrait faire le ménage. (i) Elle viderait les poubelles. (j) Et Claire n’aurait jamais retrouvé les sucres. (*SF*, 25-26)

- (a) Claire otti sokeripalat ja heitti ne paperikoriin. (b) Miksi hän niitä oikein säilyttelee? (c) Hän ei enää koskaan tapaa Thomas Kovacsia. (d) Hän ei lähtenyt ulos kello kahdeltatoista. [...] (e) Hän palasi juoksujalkaa kotiinsa ja sieltä suoraan

vastaanottohuoneeseen. (f) Penkoessaan paperikorin sisältöä hän löysi neljä sokeripalaa. (g) Ne hän pani takaisin kirjoituspöydän laatikkoon. (h) Vähän myöhemmin iltapäivällä ovenvartija tulisi siivoamaan (i) ja tyhjentäisi roskakorit. (j) Eikä Claire olisi koskaan löytänyt sokeripaloja. (HV, 23-24)

Yllä olevassa katkelmassa varsinaisten tapahtumien raportointia (lauseet a, d, e, f ja g) ei voi tulkita irrallisena Clairen mentaalista tapahtumista (lauseet b, c, h, i ja j). Sekä selkeästi Clairen tajunnasta kumpuavan FID:n (lauseet b ja c) että pelkän toiminnan raportoinnin taustalla on sama fiktiivisen henkilön mieli, jonka intresseistä käsin tarinamaailmaa kuvataan. Sekä Clairen puuhailu sokeripalojen kanssa että (modaalisena esitetty) mahdollisuus, että ne katoavat ovenvartijan roskasäkkiin, ovat kertomuksen tulkinnan kannalta ihan yhtä todellisia – ja ihan yhtä triviaaleja objektiivisesti katsottuna. *À quoi bon les garder*, miksi ihmeessä säilytellä sokeripaloja, saati kondomipakkauksia? *Sa Femmen* tulkinnan kannalta onkin mielekkäämpää luopua referentiaalisuuden ja objektiivisuuden illuusioista ja keskittyä tulkitsemaan niitä illuusioita, joita yksittäinen fiktiivinen mieli kehittelee.

Tukeutumalla Ryanin (1991, 69-70) kritiikkiin Banfieldin ajatusta kohtaan voidaan todeta, että ajatus intentiosta, inhimillisistä intresseistä kerronnan takana, on niin voimakas lukemiskonventio, että ajatus kertojattomasta ja siten intressittömästä kerronnasta on kestävä. Kuten Brian McHale (1983, 22) omassa Banfield-kritiikissään toteaa, "the thesis that narrative sentences have speakers explains more phenomena more adequately, with less violence to the reader's intuitions, than Banfield's grammar does". Esimerkistä (3) voidaan osoittaa kahden tason kerronnallisia intressejä. Ensinnäkin seuraamme tapahtumia siten kuin Claire ne kokee, eli katkelma toteuttaa tyypillisesti fokalisaation ajatusta esittämällä fiktiivisestä maailmasta ne seikat, joita henkilöhahmo havainnoi ja joita hän pitää tärkeänä. Edelleen koko kertomuksen kontekstissa lukija antaa merkityksen sokeripalaepisodille nimenomaan Clairen intresseistä käsin. Kertomuksen hierarkkisessa rakenteessa ja sen tulkitsemisessa täytyy kuitenkin ottaa huomioon myös toinen representaatiota valikoiva ja suodattava agentti: mahdollisesti tarinan ulkopuolinen kertojaääni, teos kerronnallisena kokonaisuutena – ja näistä tulkinnan kautta johdettavissa oleva ajatus teoksen kokonaismerkityksestä, sen *sisäistekijästä* (jos sellaista käsitettä halutaan käyttää). Clairen puuhastelua sokeripalojen kanssa ei kerrota ainoastaan siksi, että se on henkilöhahmolle itselleen tärkeää, vaan koska se on henkilöhahmon konstruoinnin

ja teoksen tulkinnan kannalta merkittävä yksityiskohta. Sen sijaan että *Sa Femmen* kertomusmaailman kohdalla olisi merkittävää kysyä kuka teki ja missä, olennaisiksi kysymyksiksi nousevat *miksi* Claire huomioi kerrotut seikat ja *miksi* näistä huomioista kerrotaan. Siten on kaksin verroin kyseenalaista olettaa, että kerronta tällaisissa tapauksissa vain tekisi tunnetuksi fiktiivisen maailman todellisia asiantiloja.

Lopulta fiktiivisen kertomuksen sisäkkäisiä ja rinnakkaisia maailmoja ei voi erottaa toisistaan pelkällä modaalisella logiikalla, koska tekstuaalisella pintatasolla ne saattavat olla täysin samanarvoisessa asemassa. Fiktion todellinen maailma ja siitä johdetut henkilöhahmojen omat versiot voivat olla tekstuaalisesti yhtä ”totta” ja vaikuttaa siten yhtä referentiaalisilta. Edelleen kertomuksen kielellisen tason jako puheen kategorioihin lingvististen merkkien perusteella ei välttämättä auta vetämään sen selkeämpiä rajoja; ulkopuolisen kertojaäänän ja henkilöhahmon subjektiivisen mielen tuotosten saamat kielelliset muodot eivät ole sidottuja epäsuoran, vapaan epäsuoran ja suoran esityksen kategorioihin sen enempää kuin mihinkään todellisiin asiantiloihinkaan. Siten fiktiivisten mielen ja maailmojen erottelun tulee lähteä koko taiteelliseen konstruktion kohdistuvasta *tulkinnasta*. Arkikielessä tuotetuilla mahdollisilla maailmoilla ja fiktiivisillä maailmoilla on muun muassa se yhteinen piirre, että ne ovat tavoitettavissa ainoastaan jonkin merkkijärjestelmän, semioottisen kanavan kautta (ks. Doležel 1998, 20-22). Lubomír Doleželin mukaan fiktiivinen maailma on kuitenkin kirjailijan taiteellinen tuotos, joka on tekstuaalinen, riippumaton itsensä ulkopuolisista faktoista ja aina myös vajaa representaatio, joka vaatii erilaista konstruointia ja täydentämistä kuin tosimaailman ja sen mahdollisuuksien ymmärtäminen (emt., 22-24).

Tässä luvussa tarkastellaan fiktiivisten maailmojen rakentumista fiktiivisen mielen eli Bernheimin romaanin henkilöhahmon kautta. *Sa Femme* muistuttaa edellä käsiteltyjä Flaubertin ja Chopinin romaaneja monessa suhteessa: uskottomuuden temaattisessa kehyksessä mentaaliset ja kaunokirjalliset representaatiot tapahtumista, havainnoista ja emootioista sekoittuvat ja limittyvät sekä rakenteellisesti että temaattisesti. Kohdetekstien sankarittaret etäännyvät jokainen omalla tavallaan kokemuksistaan ja siten heitä ympäröivästä fiktiivisestä todellisuudesta: Emma Bovaryn kirouksena on kieli, joka luo hänen kaipuunsa ja samalla estää sen lievittämisen; Edna Pontellier ei löydä kanavia oman *ennuinsa* purkamiseen ja lankeaa ”bovarymaiseen skriptiin”

samalla kun ylemmän tason kerronnalliset rakenteet luovat hänestä jumalatarmyyttiä; *Sa Femmen* Claire päätyy luomaan omassa mentaalisisä maailmassaan tarinaa uskottomuudesta ja klassisesta toisen naisen asemasta, joka ei lopulta tee hänestä ”toista” suhteessa Thomasiin – vaan suhteessa todellisuuteen. Kielen ja kokemuksen sekä mielen ja fiktion ongelmia lähestytäänkin tässä luvussa sen kautta, miten fiktiivinen mieli voi omassa itseriittoisuudessaan toimia metaforana fiktiolle yleensä. Kerronnan analyysissä keskitytään erityisesti siihen, miten henkilöhahmon mentaaliset prosessit ja niiden kyky luoda mahdollisia maailmoja voivat hämärtää rajaa ns. objektiiviseen, ulkopuoliseen kertojaääneen ja siten ”fiktiivisen totuuden” representaatioon.

Kerronnalliset kynnykset mentaaliin maailmoihin

Yksi *Sa Femmen* lyhyenyttimekkäistä luvuista alkaa Clairen mieleen pälkähtäneellä hypoteesilla ja jatkuu loppuun asti tämän ajatuksen kehittelynä.

(4) (a) La femme de Thomas avait **sans doute** dessiné la maison, et il l’avait construite. (b) Au rez-de-chaussée, la salle de séjour, vaste, très claire, une cuisine avec une table immense, et pas de salle à manger. (c) **Non**, la salle de séjour et la cuisine n’étaient pas séparées. (d) Elles formaient une seule grande pièce. (e) **Ainsi**, lorsqu’ils recevaient, la femme de Thomas pouvait préparer le repas tout en prenant part à la conversation. (f) Elle faisait **sûrement** très bien la cuisine et leurs amis aimaient venir dîner chez eux. (g) Chez les Kovacs. (*SF*, 45; lihavointi lisätty)

(a) Thomasin vaimo oli **varmaan** piirtänyt talon ja Thomas itse rakentanut sen. (b) Alakerroksessa olohuone, avara ja hyvin valoisa, keittiö jossa valtava pöytä, eikä lainkaan ruokasalia. (c) **Ei**, olohuonetta ja keittiötä ei ollut erotettu toisistaan. (d) Ne muodostivat yhden suuren huoneen. (e) **Niinpä** Thomasin vaimo saattoi valmistaa ruokaa samalla kuin hän seurusteli vieraitten kanssa. (f) Hän oli **varmasti** erinomainen ruoanlaittaja ja vieraat tulivat mielellään heille syömään. (g) Heille, Kovacseille. (*HV*, 43; lihavointi lisätty)

Lauseessa (a) esiintyvä *sans doute* (’epäilemättä, varmasti’) ohjaa heti tulkitsemaan esitettyä jonkinlaisena henkilöhahmon sisäisenä argumentointina. Jo ensimmäinen FID:tä analysoinut lingvisti Charles Bally huomautti, että ranskan modaalinen *sans doute* viittaa usein vapaaseen epäsuoraan esitykseen (Bally 1912 ja 1914; ks. myös Pascal 1977, 10). Dorrit Cohnin klassisen ja tässäkin tutkielmassa jo moneen kertaan toistetun määritelmän mukaan FID on moodi ”verbalisoinnin kynnyksellä”, kerronnallinen keino, jolla voidaan luoda diskursiivisia tiloja henkilöhahmon oman käsitys- ja verbalisointikyvyn rajamaille. *Sa Femmen* sankarittaren ongelma ei

kuitenkaan ole diskursiivisten ja kerronnallisten kehysten puuttuminen, vaan paremminkin niiden dominoivuus. *Sans doute* ei lopulta Clairen kohdalla viittaa epäilykseen ja spekulointiin vaan toimii (matalana!) kielellisenä ja kognitiivisena kynnyksenä todellisuuden ja kuvitelman välillä. Ensimmäistä lausetta seuraava kuvaus Thomasin kuvitteellisesta talosta ei sisällä enää merkkejä FID:stä, vaan muistuttaa kieliopillisesti kertojan epäsuoraa esitystä; *imparfait*, kuvailevan epäsuoran esityksen imperfektimuoto (*n'étaient pas, formaient*), kytkee kuvitteellisen talon kuvauksen osaksi koko romaania kehystävää ekstradiegeettistä kerrontatilannetta – toisin kuin vaikkapa preesensmuotoisessa tajunnanvirtatekniikassa. Lauseen (c) korjaus (*Non...*) ja lauseen (e) päättelyyn viittaava *ainsi* ('siten', 'niinpä') noudattelevat kuitenkin syntaktisesti Clairen aktiivista konstruointiprosessia ja paljastavat, että kyse ei ole havaintoon perustuvasta kuvauksesta. Luvun lopussa lauseessa (f) Claire tuntuu hillitsevän itseään sen verran, että modaalisuus tulee jälleen esiin (*sûrement*). Pakkomielteisyys kuitenkin korostuu jälleen lopun toistorakenteessa (g), joka saa koko mentaalisen konstruktion kuulostamaan – tai paremminkin näyttämään – haaveelliselta.

Esimerkissä (4) on siis kyse näennäisestä havainnosta, joka on irrotettu kerronnan muusta kontekstista omaksi luvukseksi. Vastaavanlaisia pseudohavaintoja esiintyy kuitenkin myös upotettuna kerronnallisiin tilanteisiin, joiden voi tulkita sijoittuvan jotakuinkin uskottavasti kertomuksen todellisuuteen. Tämänkaltaisissa tilanteissa Claire kytkee sujuvasti mentaalisen konstruktion ja tositapahtumat ikään kuin täyttämällä aukkoja omaan tarinaansa sopivalla tavalla; näin käy, kun hänen entinen poikaystävänsä tulee vierailulle ja Claire odottaa (toivoo) Michelin havaitsevan merkkejä toisesta miehestä.

(5) Elle se rendit dans la salle de bains, laissa la porte entrouverte. Et écouta. Il ouvre le panneau coulissant. Puis la porte de frigidaire. Derrière les yaourts et le beurrier, il trouve une bière. Pschitt. Il vient de tirer sur l'anneau de la cannette. Il découvre les jus de fruits. Cela l'étonne car Claire n'en boit jamais. Maintenant, il voit la bouteille de champagne. Pourtant Claire n'aime pas ça. On la lui a sans doute apportée. La porte du frigidaire se referme. [...] Il rabat lentement le panneau coulissant. Il a compris. Claire sortit de la salle de bains. (*SF*, 40-41)

Hän meni kylpyhuoneeseen ja jätti oven raolleen voidakseen kuunnella. Mies avaa liukuoven, sitten jääkaapin. Jogurttien ja voipaketin vierestä hän löytää olutpurkin. Psitt, purkinavaajan ääni. Hän huomaa tuoremehut. Kummallista, sillä Claire ei juo niitä koskaan. Nyt hän näkee samppanjapullon. Kuitenkaan Claire ei pidä samppanjasta. Sen on varmaan joku tuonut tänne. Jääkaapin ovi sulkeutuu. [...] Hän sulkee hitaasti liukuoven. Claire tuli ulos kylpyhuoneesta. (*HV*, 38-39)

Miten havaitsemme kerronnasta, että se liukuu fiktiivisen maailman tosiasioiden kuvauksesta henkilöhahmon kuvitelmiin? Ainoa kielellisen tason muutos tapahtuu aikamuodossa, joka muuttuu epäsuoralle kerronnalle ominaisesta ”kirjallisesta” menneen ajan muodosta (*passé simple*) preesensiin ja jälleen takaisin viimeisessä lauseessa, kun Claire palaa kylpyhuoneesta – ja pystyy jälleen oikeasti tarkastelemaan Micheliä. Michelin vierailu keittiöön esitetään aivan kuin mikä tahansa fiktiivisen maailman tapahtuma, mutta ainoastaan kuulohavainnot voivat loogisesti ajatellen kuulua Clairelle. Muu kerronta Michelin havainnoista ja päätelmistä vaikuttaakin enemmän kaikkitietävän kertojan raportilta, mutta samanaikaisesti se limittyy Clairen havainnointiin. Suomennoksesta puuttuu yksi tulkinnan kannalta ratkaiseva lause, sillä kun Michel tulee keittiöstä, todetaan: *Il a compris* (”hän on ymmärtänyt”). Kun Claire ja Michel ovat jälleen kasvotusten, mikään ei kuitenkaan todista sen puolesta, että Michel olisi ymmärtänyt yhtään mitään. Viimeistään koko romaanin kontekstissa voimme tulkita, että päähenkilö itse toimii jonkinlaisena itseoikeutettuna kertojana, joka saa luomansa mahdolliset maailmat näyttäytymään aktuaalisina – ja jopa konstruoi muiden henkilöhahmojen mentaalisia maailmoja.

Kuten edellisessä luvussa todettiin, *The Awakening* esittää päähenkilönsä havaitsemassa fiktiivistä maailmaa, mutta harvemmin aktiivisesti kehystämässä havaintoaan millään merkityksillä. Clairen tapaus on päinvastainen, sillä mitä enemmän hän löytää kehyksiä ja koherenssia omalle mentaaliselle representaatiolleen, sitä vähemmän hän havainnoi ympäröivää todellisuutta. Ja edelleen, kuten esimerkissä (5), Clairen autonominen tarina-apparaatti tuottaa havaintoja myös muiden henkilöiden näennäisestä fokalisaatioasemasta. Tämän romaanin kontekstissa FID:kin saa erilaisia funktioita: mentaalisen rajatilaisuuden sijasta se kuvaakin enemmän rajoja eritasoisten *mentaalisten representaatioiden* välillä. Lisäksi romaanin FID-jaksot eivät problematisoi ulkopuolisen kertojan ja henkilöhahmon diskurssien välistä suhdetta siten kuin edellä esitelty kaksiaänisyshypoteesi antaa olettaa. Kuten esimerkissä (4), FID muodostaa reitin kertomuksen todellisesta maailmasta versioon, jonka Clairen subjektiivinen mieli siitä tuottaa. Tällöin FID on kerronnan keinon lisäksi myös *henkilöhahmon keino*. Claire käyttää tätä keinoa mahdollisten maailmojen luomisen (4) lisäksi myös mahdollisten mielten luomiseen. Esimerkissä (5) Claire ottaa kaikkitietävän kertojan vapauksia ja esittää Michelin ajatuksia FID:llä

– tai suoralla esityksellä, jos halutaan olla tarkkoja lingvistisen määrittelyn kanssa (*Pourtant Claire n'aime pas ça; On la lui a sans doute apportée*). Tästä seuraa, että meillä on tulkittavanamme kerronnan representaatio mentaalista representaatiosta mentaalista representaatiosta. Kielellisellä tasolla moinen sisäkkäisten upotusten rakenne ei kuitenkaan näy – syntaksiltaan koko romaanin kieli jatkuvasti on hyvin yksitasoista, lähes minimalistista.

Kognitiivisen narratologian piirissä on kiinnitetty jonkin verran huomiota ns. *intentionaalisuuden tasoihin*. Yksilöiden mentaalisia tiloja voidaan esittää upotettuna ja rekursiivisena (itseensä palautuvana) rakenteena, joka voi periaatteessa olla loputon, esimerkiksi sellaisessa rakenteessa kuin ”X ajattelee, että Y uskoo A:n olevan vihainen B:lle” ja niin edelleen. Esimerkiksi Lisa Zunshine käsittelee tämänkaltaisia rakenteita Virginia Woolfilla, mutta keskittyy lähinnä siihen, miten fiktiiviset henkilöt tulkitsevat toistensa *käyttäytymistä* samalla tavalla kuin tosimaailman henkilöt ja miten tästä syntyy vaikutelma ”upotetuista mielentiloista” (Zunshine 2003). Zunshinen lähestymistapa, samoin kuin moni muukin kognitiivista käsitteistöä soveltava tutkimus, perustuu oletukseen, että tulkitsemme fiktiivisiä henkilöitä samaan tapaan kuin tulkitsemme ihmisiä tosielämässä. Zunshinella on taustalla kognitiotieteellinen ikuisuudsdilemma, jolle on annettu nimi ”Theory of Mind” (ToM): miltä tuntuu olla toinen ihminen, ja miltä maailma näyttää tämän toisen ihmisen havaitsemana. Modernin romaanin voidaan ajatella perustuvan juuri tähän dilemmaan. Luemme kertomuksia, jotka päästävät meidät tarkkailemaan jotakin todellisuutta jonkun toisen silmin, mutta samaan aikaan *fiktiivisen maailman sisäiset konfliktit* johtuvat siitä tosiasiasta, että henkilöt eivät voi tietää toistensa ajatuksia. *Sa Femmen* Claire ei kuitenkaan toimi kuten fiktiiviset henkilöahmot yleensä, hän ei tulkitse toisia ihmisiä heidän puheidensa tai käytöksensä perusteella vaan *luo* heidät. Siten Clairen rooli ei ole analoginen pelkästään kerrontaa ja sen esittämiä henkilöahmoja tulkitsevan lukijan roolin kanssa, vaan on verrattavissa myös kaikkietävän, ulkopuolisen kertojan rooliin. Kokonaistulkinnan kannalta tästä seuraa, että lukija voi soveltaa ToM-lähtökohtaa korkeintaan Claireen, ja tämäkin on kyseenalaista, koska kaikki kuvaukset Clairen toiminnasta ovat myös fokalisoituneet Clairen tajunnan kautta. Tästä esimerkkinä käy jälleen (3), jossa sokeripalojen säilyttäminen valikoituu tärkeäksi toiminnaksi. Henkilöahmon kontrolli kerronnan tasolla tuottaa ”epäluotettavia” kuvauksia muiden, sekä todellisten että kuvitteellisten

henkilöhahmojen tajunnasta. Meille ei kerrota esimerkissä (2), että ”kertoja kertoo Clairen ajattelevan, että Thomasin vaimo ajattelee varmaankin usein avioliittonsa alkuaikoja ja että heidän lapsensa varmaankin haluaisivat eväät mukaan kouluun”, vaikka se olisikin looginen esitys kerronnan tuottamista intentionaalisuuden tasoista. Sen sijaan me luemme *kuvauksen* Thomasin olemattoman vaimon ja olemattomien lasten tajunnasta. Hypoteesin esittämisen jälkeen (*Sa femme lui prépare-t-elle parfois une gamelle?*) seuraa epäsuora esitys vaimon mentaalista toiminnasta (*Cela lui rappelle...*) sekä FID-jakso lasten lounastaukoa koskevista haaveista (*Ils feraient un feu de bois pour la réchauffer; Et ils n'iraient pas à la cantine*). Ei ainoastaan *Sa Femme*, vaan kertova fiktio yleensäkin pyrkii usein kätkemään intentionaalisuuden tasot sen sijaan, että toisi ne esiin lingvistisellä tasolla käyttämällä epäsuoran esityksen johtolauseita kuten ”hän ajatteli” tai ”hän kuvitteli”. FID kerronnallisena keinona toteuttaa parhaimmillaan tätä ajatusta hämärtämällä kielen, havainnon ja esittämisen alkuperää.

Bernheimin romaanissa toistuvat esimerkin (2) kaltaiset kerrontatilanteet, joissa Claire havainnoi olemattomia tilanteita ensin ulkopuolisen kertojan asemasta ja siirtyy tämän jälkeen fokalisoimaan samaa tilannetta vieraasta tajunnasta käsin. Claire pystyy vihdoinkin irrottautumaan mielikuvistaan Thomasin perheestä, kun hän siirtää pakkomielteensä yhteen potilaistaan ja tämän vaimoon. Siirtymä kuvataan ohimenevän assosiaation kautta: ”Monsieur Corey était architecte, comme la femme de Thomas. Mais Thomas n'avait pas de femme.” (*SF*, 107.) ”Herra Corey on arkkitehti, kuten Thomasin vaimo. Mutta Thomasillahan ei ollut vaimoa.” (*HV*, 105.) Tämän jälkeen Clairen mielen täyttävät kuvitelmat herra Coreyn ja hänen vaimonsa yhteisistä hetkistä.

- (6) Monsieur Corey devait être encore très fatigué, il prévoirait sûrement dix minutes de trajet. Là, il met sa canadienne, noue son écharpe et sort de son appartement. Il entre dans l'ascenseur. Sa femme le rattrape, elle lui tend ses gants. Il la remercie et l'embrasse. Que deviendrait-il sans elle? (*SF*, 112)

Herra Corey on varmaan vielä hyvin väsynyt, hän varaisi matkaan kymmenen minuuttia. Nyt hän panee anorakin ylleen, solmii kaulaliinan ja lähtee ulos huoneistosta. Hän astuu hissiin. Hänen vaimonsa ottaa hänet kiinni, ojentaa hänelle hansikkaat. Mies kiittää ja suutelee vaimoaan. Mitä hän tekisikään ilman vaimoaan? (*HV*, 112)

- (7) Elle pensa a Monsieur Corey. Avec la fièvre, son corps chaufferait tellement le lit qu'au cours de la nuit, sa femme rejetterait sans doute le gros édedon. (*SF*, 102)

Claire ajatteli herra Coreyta. Tämän kuumeinen ruumis lämmittelee niin kovasti vuodetta, että hänen vaimonsa siirtää höyhenpeitteen syrjään. (HV, 101)

Jos näitä kerrontatilanteita hahmotetaan klassisen narratologian kategorioiden avulla, esimerkissä (6) siirrytään modaalisuutta ilmaisevan FID:n (*devait être, sûrement*) kautta preesensmuotoiseen kerrontaan, joka kerronnan kontekstin perusteella on suoraa esitystä Clairen tajunnasta, ikään kuin suora lainaus hänen mentaalista kielestään, mutta joka sinänsä muistuttaa jonkinlaisen tajunnanvirran sijasta huomattavasti enemmän visuaalisen havainnon representaatiota. Dorrit Cohnin mukaan kerrontateknisesti on odotuksenmukaista, että FID liukuu kohti henkilöahmon tajunnan suoraa esittämistä ja kerronta siten siirtyy koko ajan lähemmäs subjektiivista tajuntaa (Cohn 1978, 134-135). Esimerkissä (6) tapahtuukin näin, mutta siten, että samankaltainen fokusointi tapahtuu kaksi kertaa, toinen toiseen upotettuna: kerronta kohdistuu Clairen kuvitelmaan, ja Claire puolestaan käyttää samaa strategiaa omassa mentaalissa maailmassaan siirtymällä herra Coreyn tajuntaan FID:n keinoin lainauksen viimeisessä lauseessa (*Que deviendrait-il sans elle?*). Toinen tapa hahmottaa tätä kerronnallista tilannetta olisikin katsoa sitä sen kannalta, miten fiktiivisiä maailmoja luodaan. Tästä näkökulmasta katsottuna kyseessä onkin representaatio upotettuna representaatioon, kaksi epäsuoran kerronnan tilannetta, jotka kuvaavat kahta eri maailmaa. Kielellisellä tasolla molemmat ovat yhtä tosia; toisen maailman modaalisuus ilmenee ainoastaan FID-jaksossa näiden maailmojen kynnyksellä. Esimerkissä (7) todellisuuden ja hypoteesin raja ilmenee epäsuorassa kerronnassa, joka viittaa Clairen mentaaliseen toimintaan (*Elle pensa à...*). Alkukielisessä tekstissä hypoteesi on konditionaalissa ja on siten lingvistisestikin merkitty subjektiivisen mielen tuotteeksi (FID:n futuurin merkityksessä). Suomennos on kuitenkin yllättäen preesensissä, vaikka suomen kielessäkin FID:n futuuria merkitään konditionaalilla. Lisäksi alkutekstin *sans doute* on pudonnut pois. Tästä seuraa kerrontatilanne, jossa kahden maailman kynnystä ei ole merkitty. Siirtymä on siten ainoastaan lukijan tulkinnan tulosta, ja tulkinta perustuu kognitiivisen toiminnan (Clairen ajattelu) ja tapahtumien kuvauksen (Herra Corey ja hänen vaimonsa sängyssä) rinnakkaisuuteen – ja tietenkin kertomuksen kokonaistulkintaan Clairesta omavaltaisena ”kertojana”.

Voimmeko todeta, että esimerkeissä (2), (5) ja (6) esiintyy jonkinlaista kaksinkertaista ja upotettua FID:tä? Moshe Ron havaitsee jotakin tämän kaltaista kerronnallisissa

tilanteissa, jotka esittävät ”fokalisoijia fokalisoimassa toisiaan” (Ron 1981, 23-24) ja jotka edustavat siten yhtä FID:n ambiguiteetin muodoista,

[p]assages which force MR [Mimetic Reader] to construe utterances as FID embedded or framed within a higher instance of FID. Here the limits of the mimetic powers of language coincide with what can be plausibly rescued from an infinite regress where none of the stations is explicitly noted. (emt., 35)

Myös Cohn (1978, 133) ja Jahn (1992, 357-358) kiinnittävät huomiota tällaisiin tapauksiin. Ron painottaa omassa FID:n käsittelyssään moodin tulkintaa suhteessa kirjalliseen mimesikseen, niihin tapoihin, joilla nimenomaan kaunokirjallisuus luo erilaisia todellisuuksia. Jotta FID voitaisiin asettaa uskottaviin mimeettisiin kehyksiin, se täytyy tulkita aina *upotettuna* diskurssina (Ron 1981, 18). Ron huomauttaa kuitenkin, että fiktiivinen kerronta ei pyri todenkaltaisuuteen sinänsä vaan jonkinlaiseen ”uskotteluun”; ”[a] mimetic text is, in a broad sense, like a set of instructions for constructing a fictional world” (emt.). Siten varsinainen mimeettinen tulkinta kohdistuu kerronnan ”äänien” ja niiden hierarkian ymmärtämiseen, ja kerronnassa luodut maailmat paljastavat jotakin niiden luojista. Tässä tutkielmassa on käsitelty Bernheimin romaania hierarkkisesti rakentuneena siten, että Clairen ”yläpuolella” on vielä kokoavana voimana ja luotettavan representaation lähteenä ulkopuolinen kertojaääni, klassisen genetteläisen luokituksen mukainen ekstradiegeettis-heterodiegeettinen henkiolento, joka vastaa kerronnan kokonaisuudesta. Onko tällaisen olennon olemassaolosta kuitenkaan todisteita? Jos FID on aina tulkittava upotettuna, mihin Clairen tajuntaa kuvaavat FID-jaksot on upotettu? Entä onko Clairen itsensä tuottama FID muiden henkilöiden oletetuista tajunnoista enää sama ilmiö kuin kerronnan ylemmällä tasolla? Millaista tulkinnallista dynamiikkaa näiden sisäkkäisten kehysten välille voi syntyä – ja kuinka mimeettistä, ”luonnollista” se on?

Sa Femme on romaani, jonka voisi lopulta tulkita kokonaisuudessaan FID:n kerronnallisessa kehyksessä: kaikki kuvaukset fiktiivisestä maailmasta voidaan ajatella Clairen fokalisoimiksi, ja koska henkilöihahmon pakkomielteisyys ilmenee jonkinlaisena sisäisen fiktion luomisena, myös kerronnan diegeettiset piirteet, vaikkapa epäsuoran esityksen johtolauseet kuten ”Claire ajatteli” tai toiminnan kuvaukset kuten ”hän meni kylpyhuoneeseen”, voidaan nähdä henkilöihahmon itsensä tuottamina. Myös Ron huomauttaa tällaisesta ambiguiteetin muodosta: kognitiiviseen

toimintaan viittaavat verbit (ajatella, muistaa, kuvitella) eivät ole välttämättä merkkejä kertojäänen välittämstä epäsuorasta esityksestä vaan voivat yhtä hyvin olla osa henkilöihahmon diskurssia ja viitata henkilöihahmon *itsereflektiivisyyteen omien kognitiivisten prosessiensa suhteen* (Ron 1981, 35). Voidaanko kerronnasta osoittaa kohtia, jotka todella voimme tulkita kuuluvaksi ainoastaan ulkopuoliselle kertojäänenelle? Ehkä kertojan auktoriteetti voisi näkyä silloin, kun jokin fiktiivisestä todellisuudesta tehty havainto selvästi todistaa vääräksi Clairen mentaalisen representaation. Näin käy esimerkiksi, kun herra Corey saapuu Clairen vastaanotolle erilaisessa takissa kuin Clairen rekonstruktiossa, jonka hän on juuri luonut potilaansa lähdöstä kotoa (esimerkki 6) – ja saapuu lisäksi myöhemmin kuin Clairen omassa versiossa.

(8) Sous le porche, il hésite. Quel étage? Il cherche la plaque de cuivre. Troisième. Il appelle l'ascenseur. Claire écoute les bruits de la cage d'escalier. Elle n'entendit rien. Monsieur Corey sonna dix minutes plus tard. Il ne portait pas de canadienne mais un manteau. Un journal dépassait de sa poche. (*SF*, 113-114)

Hän empii hetken ulko-ovella. Mikähän kerros? Hän etsii kuparilaattaa. Kolmas. Kutsuu hissin. Claire kuunteli rappukäytävän ääniä eikä kuullut mitään. Herra Corey soitti ovikelloa kymmenen minuutin kuluttua. Hänellä ei ollut anorakkia, vaan takki. (*HV*, 113)

Lingvistiksi tasolla kuvitelma ja todellisuus erottuvat jälleen aikamuodon perusteella: Clairen versio on preesensissä, joka saa kerrotun vaikuttamaan aidolta havainnolta, ja fiktiivinen todellisuus välittyy epäsuoran kerronnan *passé simple* – muodossa (jota suomennoksessa vastaa imperfekti). Clairen kuvitelmien osoittaminen vääräksi ei kuitenkaan ole välttämättä ironisen kertojan vahingoniloa, sillä koko kertomuksen kontekstissa lukija yhdistää juuri mitättömien materiaalistien yksityiskohtien ja kellonaikojen tarkan rekisteröimisen Claireen. Koko romaanin minimalistinen tyyli kuvaa Clairea ja hänen ajattelutapaansa: merkittäviä seikkoja ovat pienet esineet, joita hän kerää laatikkoonsa muistoksi – ensin Thomasista, myöhemmin herra Coreysta – ja päivät rytmittyvät pienten välikohtausten ja niiden tarkkojen ajankohtien avulla. Toisaalta taas Clairen maailmassa merkittävää ei ole se, miksi Thomas valehtelee aluksi vaimosta ja lapsista. Lukijaa moinen selittämätön yksityiskohta voi kuitenkin häiritä.

Yksi narratologian ikuisuuskyseksistä koskee ”epäluotettavaa kerrontaa”. Monet uusimmistakin tutkimuksista toteavat ykskantaan, että ulkopuolinen kertoja kertoo

totuuden fiktiivisestä maailmasta, ja personoitu (minä)kertoja on subjektiivisuudessaan epäluotettava (Ryan 1991, 113; Palmer 2004, 33). Tyypillinen epäluotettava kertoja olisi siis esimerkiksi John Dowell romaanissa *The Good Soldier*. Jo johdannossa esitettyjen esimerkkien perusteella voidaan havaita, miten Dowellin strategiat toisten mielten konstruomisessa ovat hyvin samanlaisia kuin Clairen; silti Fordin romaanissa muiden henkilöahmojen tajunnan kuvaus on lähtökohtaisesti epäluotettavampaa, koska Dowellin subjektiviteetti on ensimmäisen persoonan kautta jatkuvasti läsnä kertovassa diskurssissa. *Madame Bovaryta* käsittelevässä luvussa pohdittiin kuitenkin Flaubertin ”liukuvaa” kertojaa ja sitä, miten moderni romaani voi usein olla vain sarja subjektiivisia representaatioita ja erilaisia diskursseja, joista mikään sinänsä ei edusta lopulta kertojaa tai kerronnan kokonaisuutta. Lukija, joka pyrkii hahmottamaan fiktiivistä todellisuutta, voi konstruoida sen myös henkilöahmojen valheellisten todistajalausuntojen takaa. Kyse voi kuitenkin lopulta olla vain tulkinnasta, sillä ekstraprojektio, kokonaismerkityksistä ja koko kerronnallisesta kompositiosta vastaava instanssi ei pääse välttämättä kertaakaan ääneen tekstuaalisella tasolla. Mitä jos *Sa Femmen* lopussa olisikin Clairen nimikirjoitus, jolloin joutuisimme rekonstruoimaan koko kertomuksen siten, että Claire on nimenomaan halunnut kertoa sen ja on käyttänyt itsestään kolmatta persoonaa? Näin käy esimerkiksi Ian McEwanin romaanissa *Atonement*: lopussa selviää, että kolmannessa persoonassa kerrottu tarina, joka syventyy vuorollaan muutaman henkilöahmon tajuntaan, onkin yhden päähenkilöistä kirjoittama fiktiivinen ja mahdollisesti muunneltu versio tositapahtumista. Vaikka *Sa Femme* olisikin täysin Clairen dominoimaa kerrontaa, se ei kuitenkaan estä perustamasta tulkintaa kertovan tekstin hierarkkisten suhteiden varaan. Jos Clairea halutaan tulkita samalla tavalla kuin oikeata henkilöä, voidaan turvautua ToM-ajatukseen ja päätellä hänen pakkomielleisyytensä sen perusteella, miten hän keräilee muistoesineitä – ja laittaa jopa valokuvan laatikon sisällyksestä lompakkoonsa. Tilannetta voisi verrata Vladimir Nabokovin *Lolitaan*: vaikka Humbert Humbert saakin esittää ”omin sanoin” todistuksensa jurylle, lukija tuomitsee hänet pedofiiliksi – joskin pateettisen kaunosieluiseksi. Claire romanihenkilönä saa kuitenkin muitakin merkityksiä. Ylipäätään se, että hän on osa fiktiivistä kertomusta – ei ainoastaan itsensä luomaa, vaan ylemmän tason kokonaisuutta – saattaa hänet osaksi merkityksiä, joita hän ei itse voi määritellä. Clairen kertomus itsestänsä toisena naisena on sisäkkäinen kertomus, jota kehystää kertomus pakkomielleisestä naisesta.

Clairea ei kuitenkaan pidä tuomita oikopäätä täysin hulluksi. Esimerkiksi spekulointi toisten ihmisten ajatuksista ei ole mitenkään epänormaalia.

We not only form beliefs about reality, we also reflect on the possible worlds created by the mental acts of other individuals, and the universe formed by this plurality of represented worlds is a modal system in its own right. (Ryan 1991, 20)

Johdannossa esiteltiin jonkin verran kognitiivista narratologiaa ja sen piirissä kehittynyttä ajatusta kertomuksen lukemisesta sen ”luonnolliseksi tekemisenä”. Samaiseen prosessiin viittaa myös edellä mainittu Ron (1981) varhaisemmassa kommentaarissaan FID:n lukemisesta mimeettisten odotusten kautta. Tässä luvussa esitetyissä analyyseissa on korostunut Clairen luomien mentaalisten maailmojen *diskursiivisuus*; kun sovelletaan klassisen narratologian puhekatgorioita, on vaikea irrottautua (paikoin turhauttavasta ja jossain määrin aina tuhoon tuomitusta) ”kuka puhuu?” –analyysistä. Kuitenkin ”luonnollisempi” tapa olisi tulkita Clairen kuvitelmat *visuaalisina*. Esimerkiksi tarkka presensmuotoinen kuvaus herra Coreyn matkasta kotoaan Clairen vastaanotolle tuokin enemmän mieleen elokuvakameran tai -käsikirjoituksen kuin romaanikerronnan. Kognitiotieteessä mentaaliset maailmat, joita todelliset mielet voivat luoda modaalisella logiikalla tai strukturoida tekstistä, määritellään ei-diskursiivisina: ne ovat enemmän kuin se kielellinen materiaali, jonka pohjalta ne luodaan, sillä representaatiot ovat vajaita ja ihmismielen täytyy aina täydentää niitä (Herman 2002, 18-19). *Sa Femmen* esittämä fiktiivinen maailma ja Clairen mielen tuottamat maailmat eivät ole kuitenkaan näin yksinkertaisesti lukijan täydennettävissä – siitä syystä, että juuri kyseinen täydentämisprosessi on yksi romaanin keskeisiä teemoja. Claire ikään kuin väärinkäyttää tätä kognitiivista prosessia luomalla niin itseriittoisia mentaalisia maailmoja, että havainnot, joihin niiden tulisi pohjautua, jäävät sivuseikoiksi tai kokonaan huomiotta. Tarinansa ja teemojensa kautta *Sa Femme* osoittaa myös, miten kirjallisen fiktion maailma on lopulta aina diskursiivinen siinä mielessä, että ohjeet sen luomiseksi (vrt. Ron 1981, 18: ”[a] mimetic text is, in a broad sense, like a set of instructions for constructing a fictional world”) ovat vain ja ainoastaan kielellisiä. Fiktion erityisluonne mahdollistaa sen, että mahdollisesta maailmasta tulee jollakin tasolla todellisuus, johon voidaan viitata ilman modaalisuutta. Clairen mielen tuottama kerronta toistaa tämän prosessin fiktiivisen maailman sisällä: hänen itsensä luomasta fiktiosta tulee tekstuaalista todellisuutta, jossa ei ole merkkiäkään sen syntyprosessista, modaalisesta maailmojen

luomisesta. Ainakin tekstuaalisella tasolla Claire sairastaa ”kerronnallista pakkomiellettä”, koska hänen mentaaliset representaationsa ottavat ainoastaan fiktiivisessä kerronnassa esiintyvälle ulkopuoliselle kertojajäanelle kuuluvia etuoikeuksia kuten muiden henkilöiden tajunnan kuvauksen. Lopullisesti ei tämän perusteella voida kuitenkaan sanoa, tekeekö Claire jotakin sellaista mitä ihmiset eivät tosimaailmassakin tekisi.

Ihmisielen ja kertovan fiktion yhtäläisyyksistä ja eroista

Kaikessa omituisuudessaankin Clairen mielenliikkeet ovat hyvä esimerkki inhimillisen kognition toiminnasta: kuten yksi kognitiotieteen perusajatuksista kuuluu, kokemus merkityksellistyy skemaattisen tiedon sekä tuttujen kehysten ja prototyypisten toimintamallien (skriptien) kautta. Johdannossa sekä kahden edellisen kohdetekstin yhteydessä käsiteltiin aviorikosta yhdenlaisena prototyypisenä tarinamallina tai kehystenä, jota myös fiktiiviset henkilöahmot voivat käyttää omien kokemustensa merkityksellistämässä ja kerronnallistamisessa. *Sa Femmen* Clairella hallitsevana kehystenä on ”toisen naisen” prototyyppi, ja sen varaan rakentuu myös hänen oma hypoteettinen tarinamaailmansa. Kuten edellä jo todettiin, Clairen tapauksessa kehys käy kuitenkin tärkeämmäksi kuin itse kehystettävä kokemus. Tämä ilmenee esimerkiksi kohtauksessa, jossa Thomas yrittää kertoa Clairelle, että hänellä ei olekaan vaimoa eikä lapsia.

- (9) Il devait lui parler. Il avait des choses importantes à lui dire, très importantes. [...] Elle ferma les yeux. Elle avait compris. Il allait rompre et se demandait comment le lui annoncer. Il avait une femme et des enfants. C’était trop compliqué. Sa décision était prise, il ne verrait plus Claire. [...] Elle savait ce que Thomas allait dire, elle n’écoutait pas. [...]
- Je ne suis pas marié, je n’ai pas d’enfants.
Claire crut sourire mais Thomas se précipita vers elle et elle se rendit compte qu’elle pleurait. (*SF*, 90)

Hänellä oli jotain tärkeätä sanottavana, jotain hyvin tärkeätä. [...] Claire sulki silmänsä. Hän ymmärsi nyt. Mies aikoi erota hänestä ja etsi keinoa millä ilmoittaisi sen. Hänellä oli vaimo ja kaksi lasta. Tämä oli liian monimutkaista. Hän oli tehnyt päätöksensä, hän ei aio enää tavata Clairea. [...] Hän tiesi jo mitä Thomasilla oli sanottavana eikä kuunnellut. [...]
- Minä en ole naimisissa eikä minulla ole lapsia.
Claire luuli hymyilevänsä, mutta Thomas kumartui nopeasti hänen puoleensa ja hän itsekin tajusi, että itkuahan se oli. (*HV*, 88-89)

Claire ei ainoastaan tyydy keksimään ajatuksia muiden ihmisten mieliin, hän myös korvaa heidän sanansa paremmin omaan tarinaansa sopivilla. Kun Thomasin viesti menee lopulta perille, on kuin Clairella menisivät kehykset sekaisin: moisesta käännekohdasta kuuluisi ilahtua, mutta Claire yllättää itsensäkin itkemällä mielikuviansa perään. Clairen itsensä luoma fiktio pitää hänen kokemusmaailmansa ymmärrettävänä ja hallittavana, ja Thomasin paljastus vie pohjan tältä projektilta. Ihmistieteissä on jo jonkin aikaa tunnistettu kertomusmuodon tärkeys inhimillisen kognition mallina (ks. esim. Turner 1996; “most of our experience, our knowledge, and our thinking is organized as stories”). David Herman perustaa oman kognitiivisen lähestymistapansa kertomuksiin ihmismielen luontaiselle kyvyille ymmärtää tarinoita: “story logic is a powerful tool for rendering the world cognizable, manageable, and rememberable“ (Herman 2002, 24). Koska kirjallisuus taiteenlajina on taipuvainen itsereflektioon, kertovan fiktion ja ihmiskognition välinen analogia on myös toistuva kirjallinen teema. Siten fiktiivinen tarinamaailmakin voi perustua nimenomaan ajatukseen *maailmasta tarinana*. Tähän perustuu myös temaattinen jännite *Sa Femmen* fiktiivisen todellisuuden ja Clairen mielessään luoman mahdollisen maailman välillä.

MMT:ssa korostetaan, että mahdollinen maailma on aina vajaa representaatio (esim. Doležel 1998, 22-23). Ryanin mukaan sekä mentaalisessa että verbaalisessa kuvauksessa kohteena olevan objektin ominaisuuksista on vain osa läsnä (Ryan 1991, 21). Siten ihmisen skemaattinen, kokemusperäinen tieto täydentää mielikuvan. Doležel (1998, 175) pitää representaation täydentämistä olennaisena osana lukuprosessia: “implicitness based on presupposition is a major source of fictional-world construction and reconstruction“. *Sa Femme* omalta osaltaan osoittaa analogian sen välillä, miten aukkoja täyttellään fiktion lukemisessa ja aktuaalisessa kokemuksessa samanlaisten odotusten perusteella. Nämä odotukset voivat olla kokemusperäisiä, kuten ovat klassiset kognitiotieteen kuvailemat tilalliset skeemat (huone on neliskanttinen, vaikka sitä ei havaitakaan kokonaisuudessaan) tai kulttuuriset kehykset ja skriptit (tyypillinen ravintolassakäyntitilanne) – tai kuten Clairen tapauksessa, jossa aviorikoksen ja toisen naisen skeemat perustuvat todennäköisesti suurimmaksi osaksi fiktiivisiin representaatioihin (uskottomuustarinoissa toinen nainen uhkaa perheidyllä).

Marie-Laure Ryan esittää MMT:aan pohjautuvan *minimaalisen poikkeavuuden ehdon* (*the principal of minimal departure*): fiktiivisten maailmojen rakentaminen lukuprosessissa perustuu samoihin odotuksiin kuin tapamme kuvitella aktuaalisen maailmojen variaatioita, mahdollisia maailmoja. Täytämme siis fiktion aukkoja tosimaailmaan perustuvien kehysten avulla, ja teemme tähän konstruktion muutoksia vain kerrotun tekstin antamien ohjeiden perusteella (vrt. edellä Ronin ajatus ”rakentamisoheista”). (Ryan 1991, 51.) Claire jäljittelee tätä tulkitsemisprosessia fiktiivisen maailman tasolla täydentämällä käsitystään Thomasin perheestä. Koska Clairen saamat ”lukuohjeet” ovat Thomasin vähäpuheisuuden seurauksena olemattomat, hän joutuu käyttämään hyvin prototyypistä käsitystä onnellisesta ydinperheestä. Seurauksena on rakennelma, joka muistuttaa enemmän 50-lukulaista margariinimainosta kuin mielikuvaa perheestä, jonka isä harrastaa syrjähyppyjä (vrt. esimerkki 2). Samoin herra Coreyn ja hänen vaimonsa suhde näyttäytyy ylitsevuotavan kliseisenä (*Que deviendrait-il sans elle?*; ”Mitä hän tekisikään ilman vaimoan?”). Kuvitelmat henkilöiden mielenliikkeistä ovat myös odotuksenmukaisia jonkinlaisessa hyvin yksinkertaisessa ToM-kehyksessä. Clairen tilanne on tietenkin poikkeava siinä mielessä, että hän ei edes voi havainnoida Thomasin vaimoa tai lapsia johtaakseen heidän käytöksestään päätelmiä heidän ajatuksistaan. Thomasiin Claire soveltaa ToM-kehystä ainoastaan silloin kuin voi sitä kautta kokea toisen naisen asemansa (vrt. esimerkki 9); kun asetelma hajoaa, Claire ei edes yritä ymmärtää miksi Thomas valehteli. Siten Clairen mielen konstruktiot ovat tietynlaisen tarinakehyksen rajoittamia ja ehdollistamia.

Voidaanko Clairen tapauksessa puhua jälleen jonkinlaisesta Bovary-skriptistä? Tai vaikkapa *Anna Karenina* –skriptistä – ehkä Clairen idylliset mielikuvat Thomasin ja herra Coreyn perheistä perustuvat jo tämän tutkielman johdannossa mainittuun Tolstoin aloituslauseeseen (”Kaikki onnelliset perheet ovat toistensa kaltaisia, jokainen onneton perhe on onneton omalla tavallaan”). Lukijan kannalta, josta katsottuna Claire on romaanisankaritar muiden joukossa, on luontevaa nähdä hänet aluksi osana traagisten avionrikkokojien geneeristä jatkumoa – ja myöhemmin sen jonkinlaisena vääristymänä tai uhrina. Mutta kuinka tiedostetun ”kirjallisena” kokemus toisena naisena olemisesta näyttäytyy itse päähenkilölle?

(10) Elle se demanda soudain si Thomas parlait d'elle. ”J'ai une maîtresse.” Elle faillit éclater de rire. Elle répéta plusieurs fois ”maîtresse” à mi-voix. Un couple assis en

face d'elle la regardaid, alors elle se tut. Mais pendant tout le reste du trajet, elle ne put s'empêcher de sourire. (SF, 82)

Hän tuli äkkiä ajatelleeksi, mahtaisiko Thomas puhua hänestä. ”Minulla on rakastajatar.” Claire oli purskahtaa nauruun, toisti hiljaa monta kertaa ”rakastajatar”, ”rakastajatar”. Häntä vastapäätä istuva pariskunta katseli häntä ja sai hänet vaikenemaan. Mutta koko loppumatkan ajan hänen oli mahdoton pidätellä hymyään. (HV, 80)

J'ai une maîtresse on selvästi intertekstuaalinen kaiku Emma Bovaryn tajunnasta pulpahtavasta riemuhuudosta *J'ai un amant! un amant!* (ks. luku I). Tosin, kuten Clairen tapauksessa on odotuksenmukaista, Emman kokemus subliimista romanssista kääntyy Clairen mielessä *toisen*, Thomasin kokemukseksi. Siten kohtaaus toistaa jo aiemmin tutuksi käynyttä toimintamallia, jossa Claire ilmaisee jonkinlaisia tunteita ainoastaan projisoimalla niitä toisten, myös kuvitteellisten henkilöiden tajuntaan. Onko kyseessä viittaus, joka tehdään Clairen ”yläpuolella”, sisäistekijän silmänisku sisäislukijalle, vai rakentaako Claire tietoisesti intertekstuaalisen kehyksen kokemukselleen? Kohtausta voisi verrata edellisessä luvussa käsiteltyyn Ednan kokemukseen romaanissa *The Awakening*, kun sankaritar ihmettelee, mistä hänen mieleensä pälkähtää ilmaisu *life's delirium*. Ednalle tämä, kuten moni muukin merkitys ja implikaatio, jää hämäräksi, mutta kuten edellä on todettu, Claire on Ednaa taipuvaisempi jäsentämään kokemuksiaan ja antamaan niille merkityksiä. Kokonaistulkinnan kannalta Bovary-viittaus on ratkaisevassa asemassa, sillä sen alkuperän voidaan ajatella paljastavan, onko Clairen ”narratiivinen tendenssi” pelkkää oireilua vai onko kyseessä tiedostettu selviytymisstrategia. Bovary-metodi aktivoituu, mutta aktivoimisen taustalla oleva refleктоiva mieli voi olla pelkästään kertojan – tai lukijan.

Myös Ryan kiinnittää huomiota siihen, miten mahdollisten maailmojen täydentäminen perustuu aktuaalisen maailman kehysten lisäksi myös fiktiivisiin maailmoihin.

The frame of reference invoked by the principle of minimal departure is not the sole product of unmediated personal experience, but bears the trace of all the texts that support and transmit a culture. Through an inversion of the principle of minimal departure, knowledge about the real world may be derived not only from texts purporting to represent reality, but also from texts openly labeled and recognized as fiction. If we reconstrue fictional universes as the closest possible to the real world, why not reconstrue the domains of the real world for which we lack information as the closest possible to the world of a certain fiction? [...] Don Quixote and Emma Bovary are famous fictional examples of this tendency to invert the principle. (Ryan 1991, 54)

Emma Bovaryn odotukset romanssin ja uskottomuuden suhteen perustuvat kehyksiin, joista Ryan käyttää nimitystä *generic landscapes*. Nämä generiset odotukset

ennustavat, mikä on odotuksenmukaista tietyn tyyppisessä tekstissä sekä millaisia asioita etualaistetaan sekä representaation tasolla että temaattisesti (Ryan 1991, 56-57); ”[m]arital infidelity is as incongruous in the world of fairy tales as it is *de rigueur* in the world of the soap opera“ (emt., 55). Kyseessä on siis samat luonnollistamisen koodit, joita tämän tutkielman johdannossa käsiteltiin *vraisemblancen* käsitteen kautta. Claire ei nojaudu ehkä yhtä selvästi fiktion kehyksiin kuin Emma Bovary, mutta hänen tajunnanliikkeidensä dominoivuus kerronnan tasolla korostaa kokemuksen *dikursiivisia kehyksiä ja representaation merkitystä* – ja siten se Clairen mentaalinen malli, joka meille välittyä, rinnastuu helposti nimenomaan fiktiivisten maailmojen luomiseen. Sekä Clairen että Emman – jossain määrin myös Ednan – kohtaloksi koituu kuitenkin joutua kaksin verroin kirjallisten kehysten uhriksi, sillä he ovat tietämättään osa niitä tekstuaalisia kerrostumia joiden avulla he pyrkivät saamaan otetta omasta kokemuksestaan. Samalla kuin he itse rakentavat koherenttia kuvaa kokemuksestaan ja sitä kautta heitä ympäröivästä fiktiivisestä maailmasta (kaikki omalla tavallaan epäonnistuen projektissaan), lukija tekee samaa kerronnan kokonaisuuden ja samojen kehysten perusteella.

MMT:ssa yksi fiktiivisen maailman määrittelyistä perustuu niiden *suljettuuteen*: toisin kuin todellisesta maailmasta, fiktiivisestä todellisuudesta ei voida saada yhtään enempää tietoa kuin mitä kertova teksti siitä tarjoaa, ja siten siitä esitettyjä väitteitä ei voida myöskään osoittaa vääriksi uuden tiedon avulla (ks. esim. Herman 2002, 14-17). Clairen mentaalinen maailma muistuttaa fiktiota myös siinä suhteessa, että se ei kestä uutta informaatiota, se on suljettu järjestelmä joka on olemassa ainoastaan omassa hermeettisessä, itseriittoisessa tilassaan. Tässä maailmassa Thomas ei tietenkään voi jättää vaimoaan ja lapsiaan, ja Claire jää ikuisesti toisen naisen asemaan. Fiktiivisen maailman todellisuudessa Clairen mentaaliset mallit joutuvat kuitenkin falsifioinnin uhriksi. Lopullinen tulkinta esitettyjen maailmojen todenmukaisuuden asteista jää lukijalle. Vasta tekstin luennassa tuotetaan sisäkkäisten ja rinnakkaisten maailmojen kehukset; kerronta tekee ainoastaan kynnykset näkyviksi. Kuten edellä todettiin, sekä lukija että Claire lähtevät tulkitsemaan tapahtumia ja niiden implikaatioita klassisen uskottomuuskertomuksen mallin mukaan. Lukijan projekti ei jää kuitenkaan samoihin rajoihin kuin Clairen: sen sijaan, että lukija jatkaisi Clairen tavoin Thomasin perheen konstruoimista hän alkaakin kiinnittää huomiota merkkeihin Clairen pakkomielleisyydestä. Kokonaistulkinnan kannalta

Claire ei ole toinen nainen siinä merkityksessä kuin omassa mielessään – suhteessa Thomasin vaimoon – vaan ”toinen” suhteessa fiktiiviseen todellisuuteen. Määrittelemällä itsensä suhteessa olemattomaan asiantilaan Claire jää ontologiseen paitsioon, ja tämä tila ilmenee kerronnallisella tasolla Clairen ”toisessa kertomuksessa”, jossa hän toimii itse kertojana.

Vaikka Clairen mentaalinen malli onkin sinänsä täysin mahdollinen, suljettuus tekee siitä enemmän mielenhäiriön kuin viatonta spekulatiota. *Sa Femmen* fiktiivisessä maailmassa Clairen mieltä voisi metaforisesti edustaa hänen muistoesinelaatikkonsa. Samalla tavalla kuin Claire rakentaa pientä todellisuutta keräämällä Thomasin ja hänen suhteeseensa liittyviä materiaalisia merkkejä, hän luo myös omaa todellisuuttaan valikoimalla siitä aineksia omaan rakennelmaansa. Koko romaanin minimalistinen ja banaaleja yksityiskohtia etualaistava tyyli ikään kuin konkretisoituu Clairen oireellisessa kokoelmassa. Clairen mieli sekä hänen laatikkonsa perustuvat kognitiotieteessä sovellettuun ajatukseen ”säiliömetaforasta” (*container metaphor*): ihmiskognitiolle on luontaista hahmottaa asiat rajattuina kokonaisuuksina, jotka sekä sisältävät jotakin että sulkevat jotakin ulkopuolelleen (ks. esim. Lakoff & Johnson 1980, 29-32). Fiktiivinen maailma on myös jonkinlainen ”säiliö”, ja tätä aspektia *Sa Femmen* rakenne omalla tavallaan tematisoi.

Manfred Jahn (2003), ehdottaa, että yksi kognitiivisen narratologian tehtävistä tulisi olla sisäisten ja ulkoisten tarinoiden keskinäisen suhteen tutkiminen (*internal and external stories*). Jahn osoittaa, miten sekä todellisten että fiktiivisten mielten tuottamat kertomukset siirtyvät yksityisistä mielistä kertomisen kautta julkisiksi ja jaettaviksi – ja miten ne voidaan jälleen ”sisäistää” uudestaan, kun ne integroituvat osaksi kuulijoiden tai lukijoiden mentaalisia prosesseja (emt., 198-204). Näitä sisäisiä, mutta potentiaalisesti ulkoisia tarinoita ovat juuri MMT:n kuvaamat modaaliset maailmat, joita yksilölliset mielet tuottavat: unia, fantasioita, pelkoja, toiveita. *Sa Femme* on ennen kaikkea kuvaus sisäisestä tarinasta, mutta romaanimuoto tekee siitä kuitenkin ulkoisen. Jahnin määrittelyn mukaan sisäisellä tarinalla ei ole mitään yleisöä, jolle se olisi suunnattu (emt., 201), mutta romaanilla luonnollisesti on (kertomuksen kommunikatiivisessa mallissa määriteltynä) ”yleisö”. Tämä sisäisen ja ulkoisen välinen jännite liittyy edellä mainittuun fiktiivisen kerronnan kaksitasoiseen illokutiiviseen rakenteeseen: toisaalta kertomuksen ”puhuja” on Claire, koska *Sa*

Femmen tarina on hänen tapansa merkityksellistä kokemustaan – mutta mimeettisen tulkinnan kannalta hän ei kuitenkaan kerro tätä tarinaa, sen tekee fiktiivisen todellisuuden ulkopuolinen kerronnan kokonaisuus. Pitäisikö meidän tulkita, että Claire formuloi tarinan siten kuin formuloi kuitenkin itseään varten, ”toiselle naiselle” itsessään? Kun omat hypoteesit rakentaa uskottavaan tarinamuotoon, ehkä ne voi sen jälkeen sisäistää uudelleen entistä ehjempinä ja siten todempina. Edelleen tämä ehjyyden ja uskottavuuden vaatimus voi tulla niistä fiktiivisistä kehyksistä, joista edellä on keskusteltu. Jahn kuvaa ulkoisten tarinoiden muuttumista sisäisiksi (ja viittaa ehkä ironisesti psykoanalyttisiin tutkimuksiin saduista?): ”suppose your mother tells you the (external) story of Little Red Riding Hood. Subsequently, you may *internalize* it, script your life on it, and rely on it as one of your personalized internal stories” (emt., 200). Harvalle (ranskalaisellekaan) lapselle on luettu *Madame Bovaryta* iltasatuna, mutta ranskalaisessa kulttuuripiirissä elävän Clairen voisi hyvin ajatella sisäistäneen Flaubertin romaanin osaksi hänen omaa elämäänsä hahmottavaa kertomusverkkoa.

Sa Femmen kerronta kuvaa siirtymävaiheita tai rajatiloja (vrt. Jahn 2003, 200: ”transitional state”) sisäisen ja ulkoisen tarinan välillä. Kertovassa fiktiossa tajunnankuvaus on aina upotettua siinä mielessä, että fiktiivisessä mielessä tuotetut merkitykset ovat lopulta alisteisia kerronnan kokonaisuudelle ja lukijan siitä tuottamalle tulkinnalle. Henkilöhahmo voi kuitenkin fiktiivisen maailman rajoissa testata omaa kerronnallista ja maailmoja luovaa auktoriteettiaan ja määritellä siten representaatiota omilla ehdoillaan. Shakespearen *Othellossa* Jago toimii fiktiivisen maailman tasolla tragedian ohjaajana, sillä hän pystyy luomaan tekaistun uskottomuustarinan, ”hirviön”, Othellon mieleen: ”it is engender’d: Hell and Night / Must bring this monstrous birth, to the world’s light” (*Othello* I:3, säkeet 18-19). Vaikka Jagoilla on kertojan valta fiktiivisellä tasolla, on hän kuitenkin lopulta alisteinen *tragediamuodolle*, eikä voi välttyä itsekään veriseltä loppukohtaukselta. Fiktiivisillä henkilöillä ei ole sitäkään vähäistä valtaa oman olemisensa määrittelyyn kuin tosimaailman kuolevaisilla.

LOPUKSI

Tässä tutkielmassa on haluttu sanoa jotakin fiktiivisestä mielestä, aviorikoksen kirjallisesta kehyksestä sekä narratologiasta. Seuraavat näkemykset soveltuvat kuvaamaan ainakin kolmea edellä käsiteltyä kohdetekstiä sekä niistä esitettyjä analyyseja. Lisäksi ne tarjoavat lähtökohdan laajempaan tutkimukseen.

Fiktiivinen mieli. Kertovassa tekstissä kirjallisesta mielestä voi tulla kirjallinen figuuri. Fiktiossa vieras tajunta on *mahdollisuus*, jonka pohjalta kirjallisuus tuottaa kielellistä ja kerronnallista leikkiä. Kognitiivisen narratologian termein fiktiivinen mieli on projektio ja lingvistinen hallusinaatio, mutta se ei ole heijastus ainoastaan aktuaalisesta (lukevasta) mielestä tai luonnollisen kielen tuottamista kokemuksellisuuden skeemoista; tajunnankuvaus on kirjallinen konventio, joka projisoi tekstiin yksittäisen fiktiivisen mielen aikaisempien fiktiivisten mielten kautta. FID on aina kirjallisen kierrätyksen eikä aivotutkimuksen tulos. Fiktiivisen henkilöhahmon mieli on aina kuitenkin myös heijastuma lukijan mielestä, sillä havainnon, kokemuksen ja kertomisen rajoista muodostuu yhdessä lukemisen rajat. Fiktion sisällä tämä heijastussuhde tematisoituu usein siten, että fiktiivisestä mielestä tulee oman todellisuutensa lukija tai kertoja.

Aviorikoksen kirjallinen kehys. Kertovassa fiktiossa havainnon, kokemuksen, kertomisen ja lukemisen kehykset ovat osa muita kirjallisuuden konventioita ja kytkeytyvät myös temaattiseen ja geneeriseen kierrätykseen. Aviollinen uskottomuus kytkeytyy kertovassa fiktiossa subjektiivisen kokemuksen problematiikkaan. Intohimon, lankeemuksen ja *ennuin* kieli projisoivat sankarittarille subjektiviteetteja, joissa heijastussuhteet voivat jäädä näkyviksi. Siten uskottomat sankarittaret kantavat mielessään kirjallisten sisariensa taakkaa; vain tiedostamisen taso vaihtelee.

Narratologia. Kertomuksen teoria käsittelee lingvistisiä ja kerronnallisia hallusinaatioita. Kertomuksen tutkimisen vaikeus on siinä, ettei aina tiedä, pitäisikö tutkia projisoinnin mekanismeja vai itse projektiota. Kerronnan konventioiden tarkastelu osana laajempaa kirjallista kierrätystä tarjoaa mahdollisuuden keskittyä molempiin. Kognitiivinen narratologia lukemisen kehysten tutkimuksena pysyy

edelleen *kirjallisuustieteenä*, jos se ottaa huomioon kertovan tekstin hierarkkisen rakenteen tarjoamat monet heijastuspinnat: lukemisen kehykset syntyvät dynaamisessa vuorovaikutuksessa diegeettisellä ja ekstradiegeettisellä tasolla tapahtuvan kehystämisen kanssa. Fiktiivisten mielten tutkimus nimenomaan kerronnan dynamiikan tutkimuksena ei pysäytä tarkastelua pelkästään lukevaan tai kokevaan mieleen.

Tämän tutkielman pohjalta aukeaa ainakin kaksi jatkotutkimuksen mahdollisuutta:

- 1) Laajempi aviorikostematiikan ja tajunnankuvauksen suhdetta pohtiva tutkimus edellyttäisi *Madame Bovaryta* edeltävän tradition laajempaa ja tarkempaa hahmottamista. Myös uusimpien sovelluksien tutkimukselle on tarjolla runsaasti materiaalia, kertovan fiktion lisäksi myös muissa medioissa.
- 2) Tässä tutkielmassa esitetty lähestymistapa sopisi hyvin myös laajemmin ”romanttisen koodin” ja erilaisten kerronnallisten tekniikoiden kytköksen tutkimukseen. Kognitiivisessa narratologiassa on havaittavissa siirtymä kohti diakronista kertomuksen tutkimusta. Temaattista kierrätystä korostava näkökulma soveltuisi hyvin kerronnan tekniikoiden historiallisen muutoksen tarkasteluun, mutta toisi samalla kriittistä terää suhteessa liian innokkaaseen ”luonnollistamiseen”.

Fiktiivinen kokemus voi heijastella lukemisen lisäksi myös (tutkielman) kirjoittamisen prosessia. Myös tässä tutkielmassa voi olla havaittavissa kaksiaänisyyden hetkiä, jolloin KOKEMISEN ja KERTOMISEN kehykset liukuvat päällekkäin. Lingvistisenä hallusinaationa saattaa joissakin kohdissa tutkielman lukija havaita projektion kielen taustalla vaikuttavasta subjektiviteetista (*Une femme qui s’était imposé de si grands sacrifices...*).

LÄHTEET

Kohdetekstit

- [SF=] BERNHEIM, EMMANUÈLE 1993: *Sa Femme*. Pariisi: Gallimard.
- [HV=] BERNHEIM, EMMANUÈLE 1995: *Hänen vaimonsa, Eli toinen nainen*. Suomentanut Mirja Bolgár. Helsinki: WSOY.
- [A=] CHOPIN, KATE 1993 [1899]: *The Awakening*. New York: Dover.
- [MB=] FLAUBERT, GUSTAVE 1999 [1857]: *Madame Bovary*. Pariisi: Librairie Générale Française.
- [RB=] FLAUBERT, GUSTAVE 1999: *Rouva Bovary*. Suomentanut Eino Palola. Helsinki: Otava.

Tutkimus ja muu kirjallisuus

- ACZEL, RICHARD 1998: Hearing Voices in Narrative Texts. *New Literary History* 29:3, 467-500.
- ALBER, JAN 2002: The "Moreness" or "Lessness" of 'Natural Narratology': Samuel Beckett's "Lessness" Reconsidered. *Style* 36:1, 54-75.
- ALLEN, WOODY 1981: Kugelmassin episodi. Teoksessa *Sivuvaikutuksia*. Suomentanut Seppo Lojonen. Helsinki: Kirjayhtymä, 46-62. [Alkuperäinen teos *Side Effects* 1975.]
- AXELROD, MARK 1999: The Poetics of Irony in Flaubert's *Madame Bovary*. Teoksessa *The Poetics of Novels: Fiction and Its Execution*. Basingstoke ja Lontoo: MacMillan, 77-108.
- BAHTIN, MIHAIL 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Helsinki: Orient Express.
- BAL, MIEKE 1981: Notes on Narrative Embedding. *Poetics Today* 2:2, 41-59.
- BAL, MIEKE 1997 [1985]: *Narratology. An Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- BALLY, CHARLES 1912: Le style indirect libre en français moderne. *Germanisch-Romanische Monatschrift* 4, 549-556 ja 597-606.

- BALLY, CHARLES 1914: Figures de pensée et formes linguistiques. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 6, 405-422 ja 456-470.
- BANFIELD, ANN 1982: *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Boston: Routledge & Kegan Paul.
- BENDER, JOHN 1987: *Imagining the Penitentiary: Fiction and the Architecture of Mind in Eighteenth-Century England*. Chicago: Chicago UP.
- BENDER, JOHN 1995: Making the World Safe for Narratology: A Reply to Dorrit Cohn. *New Literary History* 26:1, 29-33.
- BLOOM, HAROLD 1997 [1973]: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Toinen painos. New York & Oxford: Oxford UP.
- BLOOM, HAROLD 2002: *Genius. A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. Lontoo: Fourth Estate.
- BOOTH, WAYNE C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- BRADFORD, RICHARD 1997: *Stylistics*. Lontoo & New York: Routledge.
- BRAX, KLAUS 2003: *The Poetics of Mystery. Genre, Representation, and Narrative Ethics in John Fowles's Historical Fiction*. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- BRINTON, LAUREL 1980: 'Represented Perception': A Study in Narrative Style. *Poetics* 9:4, 363-381.
- BRONZWAER, W. J. M. 1970: *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism*. Gronigen: Walters-Noordhoff.
- CHATMAN, SEYMOUR 1990: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- COHN, DORRIT 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton UP.
- COHN, DORRIT 1995: Optics and Power in the Novel. *New Literary History* 26:1, 3-20.
- COHN, DORRIT 1999: *The Distinction of Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- CULLER, JONATHAN 1974: *Flaubert. The Uses of Uncertainty*. Lontoo: Elek.
- CULLER, JONATHAN 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell UP.
- CULLER, JONATHAN 1981: The Uses of Madame Bovary. *Diacritics* 11:3, 74-81.

- DeSALVO, LOUISE 1999: *Adultery*. Boston: Beacon Press.
- DILLON, GEORGE L. & FREDERICK KIRCHHOFF 1976: On the Form and Function of Free Indirect Style. *PTL* 1:3, 431-440.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR 1998: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Lontoo: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards a "Natural" Narratology*. Lontoo: Routledge.
- FLUDERNIK, MONIKA 2003: Natural Narratology and Cognitive Parameters. Teoksessa *Narrative Theory and Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 243-267.
- FORD, FORD MADDOX 1999 [1915]: *The Good Soldier. A Tale of Passion*. Oxford: Oxford UP.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.. [Alkuperäinen ranskankielinen "Discours du récit" teoksessa *Figures III*, 1972.]
- GENETTE, GÉRARD 1982: "Stendhal". Teoksessa *Figures of Literary Discourse*. Käänt. Alan Sheridan. Oxford: Basil Blackwell. 147-182. [Alkuperäinen ranskankielinen artikkeli teoksessa *Figures II*, 1969.]
- GENETTE, GÉRARD 1988: *Narrative Discourse Revisited*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell UP. [Alkuperäinen ranskankielinen *Nouveau discours du récit* 1983.]
- GILBERT, SANDRA 1998 [1983]: The Second Coming of Aphrodite: Kate Chopin's Fantasy of Desire. Teoksessa *Contexts for Criticism. Third Edition*. Toim. Donald Keesey. Mountain View, CA.: Mayfield, 354-370.
- GINSBURG, MICHAEL PELED 1982: Free Indirect Discourse: A Reconsideration. *Language and Style* 15:2, 133-149.
- GIORCELLI, CRISTINA 1988: Edna's Wisdom: A Transitional and Numinous Merging. Teoksessa *New Essays on the Awakening*. Toim. Wendy Martin. Cambridge: Cambridge UP. 109-148.
- GUNN, DANIEL P. 2004: Free Indirect Discourse and Narrative Authority in *Emma*. *Narrative* 12:1, 35-54.
- HAMBURGER, KÄTE 1993: *The Logic of Literature*. 2nd revised edition. Käänt.

- Marilynn J. Rose. Bloomington: Indiana UP. [Alkuperäinen saksankielinen *Die Logik der Dichtung* 1957.]
- HAWTHORNE, NATHANIEL 1983 [1850]: *The Scarlet Letter*. Kokoelmassa *The Scarlet Letter and Selected Tales*. Toim. Thomas E. Connolly. Harmondsworth: Penguin.
- HERMAN, DAVID 1999: Introduction. Narratologies. Teoksessa *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Columbus: Ohio State UP, 1-30.
- HERMAN, DAVID 2002: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln & Lontoo: Nebraska UP.
- HERMAN, DAVID 2003: Introduction. Teoksessa *Narrative Theory and The Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications, 1-30.
- HERNADI, PAUL 1972: Free Indirect Discourse and Related Techniques. Teoksessa *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*. Ithaca: Cornell UP, 187-205.
- HÄGG, SAMULI 2005: *Narratologies of Gravity's Rainbow*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 37. Joensuun yliopisto.
- ISER, WOLFGANG 1978 [1974]: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.
- JAHN, MANFRED 1992: Contextualizing Represented Speech and Thought. *Journal of Pragmatics* 17, 347-367.
- JAHN, MANFRED 1996: Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30:2, 241-267.
- JAHN, MANFRED 1997: Frames, References, and the Reading of Third-Person Narrative. Towards a Cognitive Narratology. *Poetics Today* 18:4, 441-468.
- JAHN, MANFRED 2003: 'Awake! Open Your Eyes!' The Cognitive Logic of External and Internal Stories. Teoksessa *Narrative Theory and Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. Stanford: CSLI Publications, 195-213.
- JAMES, HENRY 1950 [1934]: *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. New York: Schribner's.
- JAUSS, HANS ROBERT 1996: Literary History as a Challenge to Literary Theory. Teoksessa *Modern Literary Theory: A Reader*. Toim. Philip Rice ja Patricia Waugh. Lontoo: Arnold. [Artikkeli ilmestynyt alun perin saksaksi vuonna 1967 nimellä *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*.]
- KALEPKY, THEODOR 1913: Zum Style indirect libre (Verschleierte Rede). *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 5, 608-619.

- KURODA, S-Y 1976: Reflections on the Foundations of Narrative Theory from a Linguistic Point of View. Teoksessa *Pragmatics of Language and Literature*. Toim. Teun A. van Dijk. Amsterdam: North-Holland, 107-140.
- LaCAPRA, DOMINICK 1982: *Madame Bovary on Trial*. Ithaca: Cornell UP.
- LACLOS, CHODERLOS DE 2002 [1782]: *Les liaisons dangereuses*. Pariisi: Librairie Générale Française.
- LACLOS, CHODERLOS DE 2000: *Vaarallisia suhteita*. Helsinki: Otava.
- LA FAYETTE, MADAME DE 1922 [1718]: *La comtesse de Tende*. Teoksessa *Romans et nouvelles*. Pariisi, 466-482.
- LAKOFF, GEORGE & JOHNSON, MARK 1980: *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago UP.
- LERCH, EUGEN 1914: Die stilistische Bedeutung der sog. "Erlebten Rede" ("Rede als Tatsache"). *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 6, 470-489.
- LIPS, MARGUERITE 1926: *Le style indirect libre*. Pariisi: Payot.
- LODGE, DAVID 2001: *Thinks...* Lontoo: Penguin.
- LORCK, ETIENNE 1921: *Die "erlebte Rede." Eine sprachliche Untersuchung*. Heidelberg: Karl Winter.
- LUBBOCK, PERCY 1921: *The Craft of Fiction*. Lontoo: Jonathan Cape.
- MARGOLIN, URI 2003: Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative. Teoksessa *Narrative Theory and The Cognitive Sciences*. Stanford: CSLI Publications, 271-294.
- MAZZARELLA, MERETE 1997: *Otrohetens Lockelse. En bok om äktenskapet*. Helsinki: Söderström.
- MAY, JOHN R. 1998 [1970]: Local Color in the Awakening. Teoksessa *Contexts for Criticism. Third Edition*. Toim. Donald Keesey. Mountain View, CA.: Mayfield, 133-138.
- MARTIN, WENDY 1988: Introduction. Teoksessa *New Essays on the Awakening*. Toim. Wendy Martin. Cambridge: Cambridge UP, 1-31.
- McHALE, BRIAN 1978: Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL* 3:2, 249-287.
- McHALE, BRIAN 1983: Unspeakable Sentences, Unnatural Acts. *Linguistics and Poetics Revisited*. *Poetics Today* 4:1, 17-45.
- McHALE, BRIAN 1994: Whatever Happened to Descriptive Poetics? Teoksessa *The*

- Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*. Toim. Mieke Bal ja Inge E. Boer. Amsterdam: Amsterdam UP, 56-65.
- MEZEI, KATHY 1996: Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in Emma, Howards End, and Mrs. Dalloway. Teoksessa *Ambiguous Discourse. Feminist Narratology & British Woman Writers*. Toim. Kathy Mezei. Chapel Hill & Lontoo: The University of North Carolina Press, 66-92.
- MILLER, D. A. 1988: *The Novel and the Police*. Berkeley: The University of California Press.
- MÜLLER, WOLFGANG G. 1991: Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures. Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berliini ja New York: de Gruyter, 101-121.
- MÄKELÄ, MARIA 2002: Haluaako kukaan tuntea Emma Bovaryn? Vapaa epäsuora esitys ja ironia *Madame Bovaryssa*: narratologisia ja dekonstruktivisia silmäyksiä. Teoksessa *Lukuja metodisesta kamppailusta. Monimetodisia tutkielmia kirjallisuudesta*. Toim. Pekka Tammi. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 5. Tampere: Tampereen yliopisto, 71-102.
- MÄKELÄ, MARIA 2003: Who Wants to Know Emma Bovary? How to Read an Adulterous Mind through Fractures in FID. Teoksessa *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi & Hannu Tommola. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 6. Tampere: Tampereen yliopisto, 55-72.
- MÄKELÄ, MARIA 2004: (Inter)textual Deception: David Lodge's *Thinks...* and the Multiple Functions of Literary Frames. Teoksessa *Intertextuality and Intersemiosis*. Toim. Marina Grishakova ja Markku Lehtimäki. Tartto: Tartu University Press, 242-264.
- NABOKOV, VLADIMIR 1968: *King, Queen, Knave*. Lontoo: Weidenfeld and Nicholson.
- NABOKOV, VLADIMIR 1969: *Ada or Ardor: A Family Chronicle*. Lontoo: Penguin.
- NABOKOV, VLADIMIR 1983 [1980]: *Lectures on Literature*. Lontoo: Picador.
- NELLES, WILLIAM 1990: Getting Focalization into Focus. *Poetics Today* 11:2, 365-382.
- NIERAGDEN, GÖRAN 2002: Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements. *Poetics Today* 23:4, 685-697.
- OVERTON, BILL 2002: *Fictions of Female Adultery, 1684-1890. Theories and Circumtexts*. Basingstoke: Macmillan.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska

Press.

PASCAL, ROY 1977: *The Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester UP.

PAVEL, THOMAS 1986: *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard UP.

PRINCE, GERALD 2001: A Point of View on Point of View or Refocusing Focalization. Teoksessa *New Perspectives on Narrative Perspective*. Toim. William van Peer ja Seymour Chatman. Albany: State University of New York Press, 43-50.

RAMAZANI, VAHEED K. 1988: *The Free Indirect Mode. Flaubert and the Poetics of Irony*. Charlottesville: University Press of Virginia.

RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Lontoo: Methuen.

RON, MOSHE 1981: Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction. *Poetics Today* 2:2, 17-39.

RONEN, RUTH 1994: *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge UP.

RYAN, MARIE-LAURE 1991: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana UP.

SANDERS, JOSÉ & REDEKER, GISELA 1996: Perspective and the Representation of Speech and Thought in Narrative Discourse. Teoksessa *Spaces, Worlds, and Grammar*. Toim. Gilles Fauconnier ja Eve Sweetser. Chicago: The University of Chicago Press, 290-317.

SCHANK, ROGER C. & ABELSON, ROBERT P. 1977: *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.

SEGAL, NAOMI 1992: *The Adulteress's Child. Authorship and Desire in the Nineteenth-Century Novel*. Cambridge: Polity Press.

SELTZER, MARK 1984: *Henry James and the Art of Power*. Ithaca: Cornell UP.

SELTZER, MARK 1995: The Graphic Unconscious: A Response. *New Literary History* 26:1, 21-28.

SHAKESPEARE, WILLIAM 2001 [1622]: *Othello*. Lontoo: Penguin.

SHAW, PAT 1998 [1990]: Putting Audience in Its Place: Psychosexuality and Perspective Shifts in *The Awakening*. Teoksessa *Contexts for Criticism. Third Edition*. Toim. Donald Keesey. Mountain View, CA.: Mayfield, 196-202.

- STENDHAL 1961: *Punainen ja Musta. Kronikka XIX vuosisadalta*. Helsinki: WSOY.
[Alkuperäinen ranskankielinen teos *Le rouge et le noir* 1830.]
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.
- TAMMI, PEKKA & TOMMOLA, HANNU (toim.) 2003: *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 6. Tampere: Tampereen yliopisto.
- TAMMI, PEKKA 2003: Risky Business. Probing the Borderlines of FID. Nabokov's An Affair of Honor (Podlec) as a Test Case. Teoksessa *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi & Hannu Tommola. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 6. Tampere: Tampereen yliopisto, 41-54.
- TANNER, TONY 1979: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*. Baltimore ja Lontoo: The Johns Hopkins University Press.
- TEILMANN, STINA 2000: Flaubert's Crime: Trying Free Indirect Discourse. *Literary Research/Recherche littéraire* 33, 74-87.
- THIBAUDET, ALBERT 1922: *Gustave Flaubert. Sa vie, ses romans, son style*. Pariisi: Plon-Nourrit et Cie.
- THIEROFF, ROLF 2003: Tense and Future Time Reference in German Free Indirect Discourse. Teoksessa *Linguistic and Literary Aspects of Free Indirect Discourse from a Typological Perspective*. Toim. Pekka Tammi & Hannu Tommola. Taideaineiden laitoksen julkaisuja 6. Tampere: Tampereen yliopisto, 9-24.
- TOLSTOI, LEO 2002 [1873-1877]: *Anna Karenina*. Suom. Eino Kalima. Helsinki: WSOY.
- TOTH, EMILY 1999: *Unveiling Kate Chopin*. Jackson: Mississippi UP.
- TURNER, MARK 1996: *The Literary Mind*. Oxford: Oxford UP.
- ULLMANN, STEPHEN 1964 [1957]: *Style in the French Novel*. Oxford: Basil Blackwell.
- USPENSKY, BORIS 1973: *A Poetics of Composition. The Structure of the Artistic Text and Typology of A Compositional Form*. Berkeley: University of California Press. [Alkuperäinen venäjänkielinen *Poetika kompozitsii* 1970.]
- WALKER, NANCY 1979/1998: Feminist or Naturalist: The Social Context of Kate Chopin's *The Awakening*. Teoksessa *Contexts for Criticism. Third Edition*. Toim. Donald Keesey. Mountain View, CA.: Mayfield, 65-70.
- WALL, BARBARA 1991: *The Narrator's Voice. The Dilemma of Children's Fiction*.

Lontoo: Macmillan.

WALSH, RICHARD 1997: Who is the Narrator? *Poetics Today* 18:4, 495-513.

WHARTON, EDITH 1985 [1905]: *The House of Mirth*. Harmondsworth: Penguin.

WOLFF, CYNTHIA GRIFFIN 1998 [1973]: Thanatos and Eros: Kate Chopin's *The Awakening*. Teoksessa *Contexts for Criticism. Third Edition*. Toim. Donald Keesey. Mountain View, CA.: Mayfield, 263-277.

WOLFF, CYNTHIA GRIFFIN 1996: Un-Utterable Longing: The Discourse of Feminine Sexuality in *The Awakening*. *Studies in American Fiction* 24:1, 3-20.

YAEGER, PATRICIA S. 1998 [1987]: "A Language Which Nobody Understood": Emancipatory Strategies in *The Awakening*. Teoksessa *Contexts for Criticism. Third Edition*. Toim. Donald Keesey. Mountain View, CA.: Mayfield, 433-449.

ZUNSHINE, LISA 2003: Theory of Mind and Experimental Representations of Fictional Consciousness. *Narrative* 11:3, 270-291.

Julkaisemattomat lähteet

MÄKELÄ, MARIA [ilmestyy 2005]: Liquid Consciousness. Metaphoric Perception and Non-Emancipatory Strategies in Kate Chopin's *The Awakening*. Teoksessa *Crossing the Boundaries*. Toim. Markku Lehtimäki ja Julia Shamarina. Tallinna.

MÄKELÄ, MARIA [ilmestyy 2005]: Possible Minds. Free Indirect Discourse and Free Indirect Perception as Narrative Thresholds in the Representation of Embedded Consciousness. Teoksessa *FREElanguageINDIRECTtranslationDISCOURSEnarration. Linguistic, Translatological, and Literary-Theoretical Encounters*. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere.

Internet-lähteet

Clinton's Grand Jury Testimony.

<http://www.time.com/time/daily/scandal/testimony/temp4.html#a4>

(13.4.2005, klo 00:39)

RUSKIN, JOHN 1856: Of the Pathetic Fallacy. [Ilmestynyt julkaisussa *Modern Painters III*.] <http://www.ourcivilization.com/smartboard/shop/ruskin/> (16.3.2005, klo 11:30)

