

TAMPEREEN YLIOPISTO

Anna Leimumäki

”COME AND CATCH ME IF YOU CAN”

Minä ja arvoituksellinen toinen Virginia Woolfin kirjallisessa maailmassa

**Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma
Tampere 2006**

Tampereen Yliopisto
Taideaineiden laitos

LEIMUMÄKI, Anna: ”COME AND CATCH ME IF YOU CAN”

Minä ja arvoituksellinen toinen Virginia Woolfin kirjallisessa maailmassa

Pro gradu –tutkielma, 97 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2006

Tutkielma käsittelee toisen ja todellisuuden kohtaamisen teemaa Virginia Woolfin kolmessa novellissa kerronnan, tarinan ja lukemistapahtuman tasoilla. Kohdeteksteinä ovat novellit ”An Unwritten Novel” (1920), ”Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’” (1928) ja ”The Lady in the Looking-Glass: A Reflection” (1929). Kokonaisuuteen sisältyvät tasot muodostuvat tässä tutkimuksessa erilaisten subjektien välisistä vuorovaikutuksellisista suhteista: kerronta kertojan ja henkilöhahmojen, tarina eri henkilöiden ja lukeminen tekstin (kerronnan ja tarinan) ja lukijan välillä. Jokaisella subjektilla on oma ääni, jolla osallistuu vuorovaikutukseen toisten kanssa. Eri tasot äänineen kietoutuvat yhteen, avaavat ja selittävät toisiaan lukukokemuksessa. Tekijä piilee tekstin taustalla; käsittelen novelleista teeman kautta esiin nousevia kysymyksiä myös yhdessä Woolfin muun kirjallisen tuotannon kanssa. Kerronnan ohella novellitekstejä jäsentävät teeman suhteen symboliset kehykset, käsitteet tai kertomukset, jotka kokoavat tekstitapahtumia yhteen ja avaavat lukijalle näkökulman tekstin maailmaan.

Lähestyn novelleja aluksi kerronnan teorian kautta. Metodissa yhdistyvät klassisen narratologian puhekategorioiden uudemman, lähinnä kognitiivisen narratologian käsityksiin kerronnasta. Kertojan ja henkilöhahmon välinen kerrontaan rakentuva suhde kuvaa ja avaa novelleissa tarinan päähenkilön ja hänen ajatustensa kohteena olevan toisen henkilön välistä suhdetta. Toisen ihmisen kohtaaminen aiheuttaa novelleissa tilanteen, jossa päähenkilö joutuu kohtamaan myös itsessään olevan toiseuden, vierauden. Novellit kuvaavat, kuinka eri lähtökohdista omaa ja toisen todellisuutta voi lähestyä ja mihin erilaiset lähestymistavat johtavat. Samalla lukijaa houkuttelevat samankaltaisten luku- ja tulkintatapoihin liittyvien subjektiivien ja toiseutta koskevien kysymysten eteen.

Novellissa ”An Unwritten Novel” Woolf keskittyy kuvaamaan fiktiivisen mielen toimintatapaa minä-kertojan avulla. Novelli pyrkii imitoimaan ajattelevan mielen kokemuksellista toimintaa. Päähenkilö rakentaa näennäisen tarinan toisesta naisesta, mutta puhuu todellisuudessa itsestään: toinen avaa mahdollisuuden oman todellisuuden kohtamiseen. ”Moments of Being” kuvaa päähenkilön mielensisäistä maailmaa kolmannen persoonan kertojan avulla ja käyttää kerrontaa hajauttavia keinoja kuvatessaan erilaisia mieleen nousevia ajatuksia, muistoja ja tunteita. Novellissa avautuu mahdollisuus toisen ja toiseuden koskettavaan kohtamiseen. Novellissa ”The Lady in the Looking-Glass” kertojan näkyvä rooli on pyritty häivyttämään, mutta piilosta puhuu henkilöhahmon ohella toinen ääni. Novellissa kiteytyy tutkielmani teema: päähenkilö pohtii, kaksiaänisen kerronnan avulla kuvattuna, eri tapoja toisen ja todellisuuden kohtamiseen.

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
2. TEKIJÄN, TEKSTIN JA LUKIJAN KOHTAAMINEN	6
2.1. Virginia Woolf: kirjallisuus, teoria ja todellisuus	6
2.2. Minä ja toinen kerronnan teoriassa	11
2.3. Dialoginen lukemistapahtuma	18
3. ”AN UNWRITTEN NOVEL” – TULKITTU TOINEN	23
3.1. Minä kokevana kertojana	23
3.2. Henkilöhahmon rakentuminen mielensisäisessä tarinassa	29
3.3. Tekijän ja lukijan suhde tekstissä puhuvaan minään	36
4. ”MOMENTS OF BEING: SLATER’S PINS HAVE NO POINTS” – KOSKETTAVA TOINEN	41
4.1. Kerronnan hajautettu ääni	41
4.2. Mimeettisen henkilöhahmon mahdollisuudet	51
4.3. Intuitiivinen merkittävä hetki	61
5. ”THE LADY IN THE LOOKING-GLASS: A REFLECTION” – HEIJASTAVA TOINEN	68
5.1. Kertojan häivytyt jäljet	68
5.2. Tekstin neuvottelevat ja väittelevät äänet	75
5.3. Peilin taakse	82
6. LOPUKSI	88
LÄHTEET	94

1. JOHDANTO

It seems to me possible, perhaps desirable, that I may be the only person in this room who has committed the folly of writing, trying to write, or failing to write, a novel. And when I asked myself, as your invitation to speak to you about modern fiction made me ask myself, what demon whispered in my ear and urged me to my doom, a little figure rose before me—the figure of a man, or a woman, who said, 'My name is Brown. Catch me if you can.' (1924/1988, 420)

Virginia Woolf (1882-1941) halusi kuvata ihmisiä ja heidän yksilöllisiä elämäkokemuksiaan mahdollisimman todentuntuisesti. Kirjallisuuteen henkilöhahmojen rakentuminen kokemustensa kautta ja elämän erilaisten kokemusten välittäminen tapahtuvina vaativat uusia, moderneja kerronnan keinoja. Realistisessa ja varsinkin naturalistisessa kirjallisuudessa oli 1800-luvulla kuvattu tarinan maailman todellisuutta tapahtumien ylä- ja ulkopuolella olleen kertojan avulla. Fiktiivisen maailman tapahtumista pyrittiin kertomaan siten kuin niiden todellisessa maailmassakin uskottiin kaikille yhteisesti ja oikein ilmenevän.

Vaikka jo valistuksen aika 1700-luvulla oli lisännyt ihmisten tietoisuutta yksilöllisistä todellisuuden havaitsemisen tavoista ja arvomaailmoista, eivät kaikki tavat ja erilaiset arvomaailmat olleet samanarvoisia. Fiktiivisessä kirjallisuudessa voitiin esittää erilaisia näkökulmia maailmaan tai monenlaisia ihmisten ajatus- ja arvomaailmoja, mutta viimeistään kuvatun maailman ulkopuolella olevan kertojan avulla esitettiin oikea tapa tulkita kerrotun maailman kokonaisuutta. Moderni romaani ilman kaikkietäväää ulkopuolista kertojaa uusine kerrontaratkaisuihin siirsi arvotus- ja tulkintavastuuta lukijalle; vasta moderni romaani luopui kertojasta kokonaisuutta jäsentävänä ja oikeaa tulkintatapaa ohjaavana näkökulmana. Woolf muiden modernistien ohella oli kiinnostunut jo 1700-luvulla esiin tulleesta, mutta vasta 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa yleistyneestä ja mahdollistuneesta ratkaisusta esittää fiktiivisessä kirjallisuudessa yksilön tapaa hahmottaa maailmaa hänen omasta näkökulmastaan. 1800-luvulle asti henkilöhahmon mielen sisäisen maailman tapahtumista kerrottiin lähinnä vain puhutun kielen tai eleiden kautta. Uutta, henkilöhahmon näkökulmasta tapahtuvaa kerrontaa, kehittivät ja käyttivät jo esimerkiksi Gustave Flaubert romaanissaan *Madame Bovary* (1857) ja Henry James romaanissa *The Portrait of a Lady* (1881). Vuosisadan vaihteen jälkeen modernistit etsivät erilaisia kerronnan keinoja esittääkseen, kuinka todellisuus ihmisen mielessä ilmenee yksilöllisenä ja ulospäin havaitsemattomana mielen sisäisenä tapahtumana.

1800- ja 1900-lukujen vaihteessa todellisuus ja ihmisen mieli alkoivat näyttäytyä eri tieteiden ja yhteiskunnallisen kehityksen valossa hankalasti määrittäviltä ja hajanaisilta. Jo 1700-luvun eurooppalaisessa yhteiskunnallisessa kulttuurimurroksessa uskonnollinen maailmankatsomus ja aateliston arvomaailma menettivät merkitystään todellisuuden kattavina selitysmalleina. Valistuksen aika toi esiin käsityksen ihmisten erilaisista ja yksilöllisistä tavoista ymmärtää ja arvottaa maailmaa ympärillään, mutta edelleen toiset tavat olivat ”oikeampia” kuin toiset. Vasta moderni aika uusine tiedekäsityksineen pyyhki pois uskon yhteiseen ja yksinkertaisesti jaettavissa olevaan todellisuuteen ja totuuteen: ihminen tavoittaa todellisuutta omista kokemuksistaan, omasta mielestään käsin. Kirjallisuudessa monet modernistit halusivat myös kerrontatavan muistuttavan tätä yksilöllistä ja yksityistä kokemisen tapaa. Virginia Woolf kirjoittaa esseessään ”Modern Novels” vuonna 1919:

It attempts to come closer to life, and to preserve more sincerely and exactly what interests and moves them by discarding most of the conventions which are commonly observed by the novelists. Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order which they fall, let us trace the pattern, however disconnect and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. Let us not take for granted that life exists more what is commonly thought big than in what is commonly thought small. (1919/1988, 33-34)

Kertoja ei enää jäsentänyt lukijalle fiktiivisen maailman ulkopuolelta tarinan henkilöiden arvomaailmaa ja ohjannut tapahtumien kokonaistulkintaa, vaan siirtyi osittain tai kokonaan jäsentämään tarinan rakentumista ja välittymistä henkilöhahmojen näkökulmasta. James Joyce häivyttää romaanissaan *Ulysses* (1922) kertojan taustalle ja antaa henkilöhahmojen tulla ajatustensa kautta monella tapaa esiin. Modernisteilla yleistyvät erilaiset henkilöhahmojen omaa suoraa tai epäsuoraa puhetta lainaavat kerronnan rakenteet, kun kuvauksen kohteeksi tulee kokeva mieli. Käytän sanaa mieli, koska sen voi tulkita sisältävän mentaalisen maailman kaikki verbalisoitumattomatkin muodot (esim. Palmer 2002, 32). Todellisuuden hahmottaminen todellisessa subjektiivisessa mielessä on kielellisesti hajanaista ja tiedostamattomassa mielessä todennäköisesti myös ei-kielellistä toimintaa (esim. Cohn 1978, 5-7). Marcel Proust aloittaa romaanisarjansa *À la recherche du temps perdu* (1913) kuvaamalla, kuinka päähenkilön mielessä syntyy tuoksun ja maun, ”Petite Madeleine” -leivoksen, herättämä odottamattomia muistikuvia. Mielen tiedostamattomaan osaan ei itsellä eikä toisilla ihmisillä ole suoraa pääsyä. Tiedostamattoman kuvaaminen voi olla aina vain yritys selittää mielen epäselvää toimintaa (Segal 1990, 94-95). Kirjallisuus voi

mieltä kuvatessaan olla vain kieltä ja tarinan rakentuminen vaatii tekstin jäsentämistä. Fiktiossa todellisuuden kannalta epäluonnollinen esitystapa on mahdollinen erilaisten kirjallisten keinojen, esimerkiksi fokalisoinnin kautta (esim. Cohn 2006, 37). Kirjailija voi pyrkiä kerronnassa lähelle mielen todennäköistä toimintatapaa mutta hänen on kuitenkin tyydyttävä loppujen lopuksi luomaan eri keinoin lukijalle illuusio mielen lukemisesta.

Woolf pohti sekä esseissään että fiktiossaan samaa teemaa: oman ja toisen todellisuuden kohtaamisen ja hahmottamisen luonnetta ja vaikeutta. Woolfin fiktiossa kerrontatapa ja tarinan tapahtumat rakentavat tekstiin yhdessä tätä teemaa. Tutkielmani novellitekstit kuvaavat henkilöhahmojen erilaisia tapoja ajatella, kokea ja ymmärtää maailmaa sekä henkilöhahmojen välisiä muuttuvia suhteita. Tarinan henkilöiden välinen suhde korreloi kerronnan kertojan ja henkilöhahmon välisen suhteen kanssa. Woolf pyrki kehittämään henkilön mielensisäisen todellisuuden kuvaamiseen kerrontatapaa, joka muistutti hänen omaa käsitystään mielen toiminnasta. Kerrontatavan tuli jäsentää tekstiä antamatta sen vaipua mahdolliseen mielensisäisen kaltaiseen kaaokseen.¹ Woolf kutsui omia novellejaan luonnoksiksi, ”sketches”. Novellit toimivat hänellä usein uusien kerronnallisten keinojen kokeilu- ja harjoittelupaikkoina romaaneja varten². En pyri käsittelemään tässä tutkielmassa novelleja perinteisen novellianalyysin keinoin vaan Woolfin esiintuoman modernin muodon ja sisällön yhteenkietovina, kokeilevina areenoina.

Olen valinnut työhöni kolme erilaista novellia tuodakseni esiin Woolfin käyttämien kerronnan keinojen monipuolisuutta. Analysoin aluksi jokaisen novellin kerronnan rakentumista klassisen narratologian kertomusteorioiden, erityisesti puhekategorioiden, avulla. Kertojan ja henkilöhahmojen väliset suhteet laajentuvat kuitenkin kuvaamaan myös tarinan henkilöiden sekä koko tekstin ja lukijan välisiä suhteita. Fiktiivisten mielten toiminta pyrkii kuvaamaan ja vastaamaan todellisten mielten toimintaa. Käytän tulkinnassa myös uudempaan, lähinnä kognitiiviseen narratologiaan liittyviä kehyksen ja skeeman käsitteitä. Novellitarinat tuovat esiin päähenkilöiden kautta eri puolia toisen ihmisen tuntemisesta ja todellisuuden kohtaamisesta. Päähenkilöissään Woolf pyrkii tuomaan kirjallisuuteen mimeettisesti todempia, monitahoisia naishahmoja. Samalla Woolf esittää henkilöahmot

¹ Aihetta käsittelee esim. Liisa Saariluoma artikkelissa ”Virginia Woolf ja romaanin muodon ongelma” teoksessa *Muuttuva romaani* (1989)

² Virginia Woolf kirjoitti tutkielmani novellit 1920-luvulla, kuten myös kuuluisimmat romaaninsa *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928). 1931 ilmestyi romaani *The Waves*.

synteettisinä, avoimina konstruktioina, jotka paljastavat rakentumisensa ja rakentumisessaan kertovat mielen sisäisestä toiminnasta, toisen ja todellisuuden kohtaamisen teemasta.

Novellissa ”An Unwritten Novel” (1920) minäkertoja matkustaa junassa ja pohtii häntä vastapäätä istuvan vieraan naisen persoonallisuutta. Minäkertoja kuvittelee naisen elämäntarinan, mutta todennäköisesti heijastamalla tämän elämään oman elämänsä kokemuksia ja tapahtumia. ”An Unwritten Novel” pyrkii imitoimaan ajattelevan mielen kokemuksellista toimintaa. Novelli ”Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’” (1928) kuvaa päähenkilön mielen sisäistä maailmaa kolmannen persoonan kertojan avulla. Päähenkilö Fanny asettaa novellin alussa kyseenalaiseksi aiemmat ajatuksensa tuttavastaan Juliasta. Tarinan edetessä Fannylle kehittyy uusi käsitys Juliasta ja hän ymmärtää samalla myös uusia puolia itsestään. Novelli kuvaa mahdollisuutta toisen ihmisen koskettavaan kohtaamiseen. Kolmas valitsemani novelli ”The Lady in the Looking-Glass: A Reflection” (1929) on kerronnaltaan hankalimmin määrittävä. Novellissa nimetön henkilö kuvaa autiossa talossa tapahtumia, jotka rinnastuvat hänen käsityksiinsä talon omistajasta. Isabella näyttäytyy tarkkailijalle eri tavoin eri näkökulmista katsottuna. Novelli kuvaa eri tapoja kohdata todellisen tai fiktiivisen maailman henkilöahmo ja todellisuus. Novelleissa painottuvien teemojen kautta on lukijan mahdollista pohtia omaa suhdettaan kuhunkin tekstiin ja ylipäätään lukemiseen.

Lukemistapahtumassa teksti, lukija ja tekijä kohtaavat toisensa. Tekstin kerronta rakentuu kertojan ja henkilöahmojen välille; tarina tapahtuu fiktiivisen maailman henkilöiden kesken. Teksti on kerronnan ja tarinan muodostama kokonaisuus, jonka lukija lukutilanteessa kohtaa. Tekstin kautta lukija on myös yhteydessä tekijään, ainakin mielikuvaansa tekijästä. Tässä tutkielmassa Woolf tekijänä rakentuu monipuolisen kirjallisen tuotantonsa, sekä fiktion että esseiden kautta. Lukukokemus syntyy kaikkien osallistuvien äänten välisten suhteiden vuorovaikutuksessa: kertojan ja henkilöahmojen äänten, tarinan henkilöiden äänten, tekstin tekijän ja lukijan äänten kohdatessa. Mihail Bahtinin mukaan erilaiset äänet voivat parhaimmillaan muodostaa moniäänisen maailman, jossa toisensa kohtaavat äänet yhdistyvät vuorovaikutteiseksi kokonaisuudeksi (1991, 144). Lukemistapahtuman tulkitsen tällaiseksi vuorovaikutteiseksi moniäänisyyden maailmaksi ja tarkoitukseni on tarkastella näitä lukemistapahtumaan sisältyviä vuorovaikutteisia ääniä ja ”henkilösuhteita” erikseen ja yhdessä ja muodostaa siten moniulotteinen kuva Woolfin kolmen novellin lukemisesta.

Kerronnan henkilösuhteet rakentuvat siis kertojan ja henkilöhahmojen äänen välille. Woolfin kerronnassa annetaan usein tilaa henkilöhahmojen omille äänille kertojan äänen jäädessä taka-alalle. Kertojaa tekstin jäsentäjänä tarvitaan edelleen, mutta kertojan rooli on muuttunut rakenteelliseksi tarinan välittäjäksi. Kertoja mahdollistaa erilaisten äänten esiinnousun. Tarinoissaan Woolf halusi kuvata todellisia naisia ja miehiä kokemustensa kautta. Valitsemissani novelleissa tarinan maailman todellisuus ja toiset ihmiset näyttäytyvät päähenkilön mielen liikkeinä. Henkilöt tarkastelevat toisiaan subjektiivisen kokemusmaailmansa kautta. Siten toisen todellinen kohtaaminen, toisen ymmärtäminen tämän omilla ehdoilla ja yhteisen todellisuuden löytäminen on novelleissa vaikeaa ja toteutuu vain hetkittäin välähdyksinä. Lukija kohtaa tekstissä vieraan fiktiivisen maailman äänet oman todellisuutensa kautta. Fiktiivisen maailman tulkintaan vaikuttaa koko teksti. Tekstin ääniä voi lukea ja yrittää ymmärtää kuten toista ihmistä, omilla tai toisen ehdoilla. Lukeminen on parhaimmillaan kohtaaminen, jossa sekä teksti että lukija vaikuttavat toisiinsa ja vaikuttavat toisesta.

Tarkoitukseni on tarkastella toisen ja todellisuuden kohtaamisen teemaa Woolfin kolmessa novellissa niin kerronnan, tarinan kuin lukemistapahtuman tasolla. Teen hermeneuttista matkaa Woolfin kirjalliseen maailmaan eri tasojen avulla. Tasot muodostuvat tämän tutkimuksen näkökulmasta henkilösuhteista: kerronta kertojan ja henkilöhahmojen, tarina eri henkilöhahmojen ja lukeminen tekstin (kerronnan ja tarinan) ja lukijan välillä. Tekijä piilee tekstin taustalla: luen novelleista lähestymistapani ja teemani kautta esiin nousevia kysymyksiä yhdessä Woolfin muun kirjallisen tuotannon kanssa koko matkan ajan. Tasot toivottavasti kietoutuvat yhteen, selittävät toisiaan ja muodostuvaa lukukokemusta.

2. TEKIJÄN, TEKSTIN JA LUKIJAN KOHTAAMINEN

2.1. Virginia Woolf: kirjallisuus, teoria ja todellisuus

Klassisen modernismin aikakausi kirjallisuudessa sijoitetaan 1900-luvun alkuvuosikymmenille.³ Merkittävimmiksi kirjailijoiksi nimetään usein James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Robert Musil, Thomas Mann ja kaanonin tärkeimpänä naisena Virginia Woolf (vrt. Bloom 1995). Woolfille varsinkin 1910- ja 1920-luvut olivat hedelmällistä ja monipuolista kirjoittamisen aikaa. Taiteellisen työn ohella hän kirjoitti runsaasti kirjallisuusartikkeleita, kirja-arvosteluja ja kirjallisuutta käsitteleviä esseitä. Näissä hän pohti teoreettisesti fiktion muotoa ja sisältöä ja uskollisena omille ajatuksilleen pyrki romaaneissaan ja novelleissaan toteuttamaan näkemyksiään käytännössä. Kirjallisuudessaan Woolf suhtautuu kriittisesti 1800-luvun realismin perinteeseen niin kerronnan, todellisuuden kuvausten kuin hänelle erityisen tärkeiden henkilökuvaustenkin suhteen:

Every sort of town is represented, and innumerable institutions; we see factories, prisons, workhouses, law courts, Houses of Parliament; a general clamour, the voice of aspiration, indignation, effort and industry, rises from the whole; but in all this vast conglomeration of printed pages, in all this congeries of streets and houses, *there is not a single man or woman whom we know.* (Woolf 1923/1988, 385; kursivointi minun)

Kirjoittaminen uudistuspyrkimyksineen ei liittynyt Woolfilla ainoastaan kirjallisuuden historiaan ja traditioihin vaan myös sukupuoleen. Esimerkiksi esseissään ”A Room of One’s Own” (1928) ja ”Women and Fiction” (1929/1966) Woolf käsittelee sukupuolen merkitystä kirjallisuudessa ja kirjailijalle monella tasolla.

For a novel, after all, is a statement about thousand different objects – human, natural, divine; it is an attempt to relate them to each other. In every novel of merit these different elements are held in place by the force of the writer’s vision. But they have another order also, which is the order imposed upon them by convention. And [...] men are the arbiters of that convention, as they have established an order of values in life[.] (Woolf, 1929/1966, 145)

³ Esimerkiksi David Lodge määrittelee modernismin 1900-luvun alkuvuosikymmenien taiteellisesti innovatiiviseksi kirjallisen fiktion suuntaukseksi, joka nousi edellisen vuosisadan klassista realistista romaania vastaan. Realistit olivat luoneet henkilöhahmot objektiivisen kuvailun avulla. Modernistit keskittivät kerronnan henkilöhahmojen tietoisuuteen ja loivat henkilöhahmot subjektiivisten ajatusten ja tunteiden representoinnin kautta. (Lodge 2003, 57)

Uudesta kirjoittamisen tavasta tulee Woolfille feministinen vastine realismin maskuliiniselle kerrontaperinteelle ja käsitykselle todellisuuden ja ihmisen kuvaamisesta. Feministisenä se rakentaa vastakkaisia tai vaihtoehtoisia merkityksiä ja tapoja sekä kerronnan että teemojen suhteen.

Woolf nimetään modernistiksi, vaikka hän itse ei halunnut lukeutua liikkeisiin. Hän puhui modernisteista ”heinä” tai viittasi modernisteihin nimellä ”the Georgians” (esim. 1924/1988, 421)⁴, mikä on nähtävä osoituksena siitä, että hän tunsii itsensä erilliseksi aikansa miehisestä modernismista. Mutta kyseenalaistaessaan realismin tavat ja mahdollisuudet Woolf oli modernisti. Hän toi kirjallisuuteen erilaisia tapoja kuvata mielen moninkertaista tietoisuutta. Romaaneissa *Mrs Dalloway* (1925) ja *To the Lighthouse* (1927) henkilöahmon mielensisäinen puhe kerrotaan lähinnä vapaan epäsuoran esityksen keinoin. Romaanissa *The Waves* (1931) henkilöahmojen ajattelu esitetään taas toisiinsa kiinnittyvinä monologeina. Mielen kuvaaminen perustui useilla modernisteilla 1800- ja 1900-lukujen vaihteen psykologisiin teorioihin (Sigmund Freud, Henri Bergson⁵) ja sai vaikutteita ajan yhteiskunnallisesta tilanteesta (esim. Bradbury & McFarlane 1991, 614, 619).

Modernismia edeltänyt realismi pyrki yhteisen todellisuuden objektiiviseen kuvaamiseen aikana, jolloin tiede auttoi vielä hallitsemaan ja kokoamaan todellisuutta ja todellisuuden havainnointia. Modernismi taas kuvasi subjektiivista yksilöä ja maailmaa tilanteessa, jossa molemmat alkoivat hajota ja kadottaa rajojaan. Todellisuus ei ollut enää kenenkään hallittavissa kokonaan. Tiedon lisääntyminen ja tieteiden kehittyminen loivat niin yksilöön kuin maailmaankin hyvin erilaisia lähestymistapoja. Ihmistä ei voitu enää ajatella yhtenäisenä, rationaalisena persoonallisuutena.⁶ Ensimmäinen maailmansota tuntui käsittämättömältä: todellisuuden tapahtumat eivät

⁴ Woolf asettaa esseessään ”Character in Fiction” (1924/1988) vastakkain perinteisen realismin edustajat ”the Edwardians” ja modernistit ”the Georgians”. Edellisiin kuuluvat H. G. Wells, Arnold Bennett ja John Galsworthy ja jälkimmäisiin E. M. Forster, D. H. Lawrence, Lytton Strachey, James Joyce ja T. S. Eliot.

⁵ Freudille minä on hajanainen toimija, joka ei tiedosta kaikkea, mikä omaa toimintaa ohjaa; minä on myös tiedostamattomien kerrostumien kenttä Bergson kuvaa minän välitöntä kokemusta päättymättömänä ja muodottomana, hyvin erilaisia aineksia sisältävänä tajunnanvirtana. (Saariluoma 1989, 235)

⁶ Modernistinen fiktio liikkui henkilöahmon ulkopuolelta mielen sisäpuolelle, puhutusta puhumattomaan ajatukseen, pinnalta syvyyteen. Olennainen syy muutokseen oli psykoanalyysin kehitys, erityisesti Freudilta saadut vaikutteet. Freud loi teorian, jossa lähestyttiin ihmistä ensimmäistä kertaa psyyken piilossa olevien, salaisten motiivien kautta. Motiivit olivat piilossa niin ulkopuolisilta kuin itse subjektin tietoiselta mieleltäkin. Ajatukset alitajuisesta tai tiedostamattomasta motivaatiosta, vaietuista tai torjutuista vieteistä tai haluista, jotka ovat julkisen käytöksen takana ja joiden jäljille voi päästä sekavien ja arvoituksellisten unien kautta, kiehtoivat kirjailijoita. (Lodge 2003, 58-59)

olleet inhimillisesti selitettävissä. Uudessa modernissa maailmassa jokainen pyrkii rakentamaan kaoottisesta ja hahmottomasta maailmasta itselleen merkityksellistä ja käsitettävää todellisuutta ja minää. Modernistit pyrkivät esittämään uutta käsitystä todellisuudesta ja todellisuuden mielensisäistä ilmenemistä todemmin ja realistisemmin kuin edeltävän realismin kirjailijat. Vaikka modernistit olivat menettäneet uskonsa yhteiseen jaettavissa olevaan todellisuuteen, säilyi modernisteilla usko todellisuuden vangitsemisen mahdollisuudesta fiktion (Alter 1975, x, 153). Todellisuus oli toisenlainen ja toisella tapaa kuvattavissa kuin ennen. Objektiivisuuden tilalle tuli subjektiivisuudesta uusi universaali vaatimus.

Virginia Woolf pyrki tavoittamaan yhtä aikaa ihmisten yleistä ja ihmisen yksityistä todellisuuden kokemisen tapaa niin kerronnan kuin tarinoidenkin tasolla. Yleinen kokemistapa oli rakenteellisesti yhteisesti tunnistettavissa sekä muunnettavissa fiktion rakenteisiin; yksilöllistä oli kokemisen sisältö. Woolf toteutti fiktiossaan näkemystään todellisuuden tavoittamisen luonteesta. Realismin kerronnan ja henkilökuvausten konventiot eivät tarjonneet mahdollisuuksia kertoa Woolfin haluamalla tavalla ja hän kehitteli näkemystensä välittämiseen omanlaisensa kerrontatekniikan, ns. tajunnanvirtatekniikan.⁷ Hän pyrki kuvaamaan todellisuuden ja toisen ihmisen kohtaamista niin kuin uskoi sen ihmiselle itselleen ilmenevän jatkuvana subjektiivisena kokemusten virtana. Kokemuksen hetkessä on nykyhetken lisäksi aina läsnä myös mennyt ja tuleva.

But somehow into that picture must be brought, too, the sense of movement and change. Nothing remained stable long. One must get the feeling of everything approaching and then disappearing, getting large, getting small[.] That is what is indescribable, that is what makes all images too static, for no sooner has one said this was so, than it was past and altered. (Woolf [1939] 1985, 79)

Todellisuutta tai toista ihmistä näiden subjektiivisten kokemusten takaa on mahdoton tavoittaa; ainoastaan hetkellisesti ihminen saattaa kokea tietävänsä tai tavoittavansa esimerkiksi toisen ajatukset tai tunteet ja olettaa jakavansa tämän kokemuksen toisen kanssa. Merkityksellisen hetken kokeminen esiintyy kirjallisuudessa muillakin aikakauden kirjailijoilla. Esimerkiksi monissa Katherine Mansfieldin novelleissa päähenkilö kokee äkillisen merkittävän hetken, mutta hetkessä koettu oivallus usein erottaa tai etäännyttää päähenkilön toisista ihmisistä tai aiemmin kokemastaan

⁷ Aiheesta esseissä "Modern Fiction" (1919), "Mr Bennett and Mrs Brown" (1923) ja "Character in Fiction" (1924)

todellisuudesta. Woolfilla merkityksellisen hetken kokeminen taas yhdistää päähenkilön, ainakin hetkeksi, vahvemmin toisiin ihmisiin, omaan itseen tai elämään.

Liisa Saariluoma kiteyttää Woolfin tekstuaalisen tekniikan kolmeen tekijään. Ensinnäkin Woolf keskittyi tarinoissaan henkilöiden hetkellisiin tajunnan kuvauksiin. Toiseksi nämä henkilöiden tajunnankuvaukset olivat oleellisesti subjektiivisia. Kolmanneksi, koska pelkkä subjektiivisen todellisuuden kokemisen kuvaaminen olisi tehnyt tekstistä hajanaista ja vaikeasti ymmärrettävää, käytti Woolf tarinoissaan ulkoisia ajallisia ja paikallisia kiinnekohtia tapahtumien (tajunnankuvausten) kiinnittämässä toisiinsa. (1989, 245) Nämä tarinan ulkoiset kiinnekohdat olivat Woolfilla usein myös *symboleja* tekstin kokonaisuuteen, kerrontaan ja tarinaan kietoutuneelle teemalle. Symbolistit pyrkivät ilmaisemaan kokemuksen ilmaisematta itse kokemuksen nimeä (Lodge 1991, 489), Woolf pyrki fiktiossaan kuvaamaan kokemuksellisia tapahtumia kokijan näkökulmasta, käsitteellistämättä liikaa kokemusta esimerkiksi kertojan avulla.⁸ Symboli pystyy sisällyttämään itseensä kokonaisuuden (Scott 1991, 209). Tähän tutkielmaan valitsemisani novelleissa kuvattua kokemusta kokoaa yhteen joko novellin tarinasta tai nimestä esiin nouseva symbolinen käsite (novelleissa ”An Unwritten Novel”, ”The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”) tai novelliin sisältyvä symbolinen kehyskertomus (”An Unwritten Novel”, ”Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”). Nämä symboliset *kehukset* (käsite tai kertomus) jäsentävät ja antavat muotoa kerrotulle kokemustarinalle, kokoavat sitä rakenteellisesti ja sisällöllisesti saman teeman alle ja antavat avaimia tulkitsijalle. Kehukset avaavat lukijalle näkökulman tekstin maailmaan ja lukemisen kuluessa kokoavat tekstitapahtumia kehysten sisään (vrt. Jahn 1999, 174-176).

Avrom Fleishman jakaa Woolfin novellit lineaarisiin ja kehämäisiin. Lineaariset novellit alkavat esimerkiksi jostain ajasta, paikasta tai motiivista, liikkuvat ja saapuvat erilaiseen aikaan tai paikkaan, päättyvät eri motiiviin kuin alussa. Kehämäiset alkavat ja loppuvat samaan tai samankaltaiseen elementtiin. (1980, 53) Lineaarisuus tai kehämäisyys todentuu symbolisen kehyskertomuksen tai –käsitteen tasolla ja antaa muodon mielen tarinalle. Woolfin ”An Unwritten Novel” on lineaarinen novelli. Nimettömäksi jäävä kertoja on junassa ja katselee vastapäätä istuvaa naista. Juna kulkee läpi Etelä-Englannin ja matkan aikana kertoja pohtii vastapäisen naisen olemusta: yksittäisistä ulkoisista asioista, ilmeistä, eleistä ja sanoista hän rakentaa

⁸ Malcolm Bradbury nimeää Woolfin romaanit symbolistisiksi teoksessaan *The Modern British Novel 1878-2001* (2001, 114)

naiselle merkityksellisen elämänkaaren. Symbolinen kehyskertomus junamatkan ja matka-käsitteen antama kehys rakentavat tekstin teemaa ja jäsentävät ja kokoavat ajattelevan mielen hajanaista tarinaa. Kertojan ajattelu toimii matkan tavoin: uusi yksittäinen huomio saattaa mielen matkaan, jonka aikana huomiolle rakentuu merkitys. Tarkkailija pääsee perille huomioidensa kautta vastapäätä istuvasta naisesta. Lukijalle taas avautuu mielen matkojen kautta kuva samalla tarkkailijasta itsestään. Kaikki valitsemani novellit keskittyvät tajunnankuvauksiin, mutta erityisesti novellissa ”An Unwritten Novel” Woolfin voi tulkita kertovan hyvin havainnollisesti, kuinka hänestä ajatteleva mieli toimii ja korostavan samalla henkilökuvien subjektiivisuutta.

Novellissa ”Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’” on sekä lineaarinen että kehärakenne. Kehämäisyys rakentuu tekstissä alussa ja lopussa toistettavasta ”Slater’s pins have no points” -lauseesta, joka tarinan maailmassa sanotaan kuitenkin vain kerran. Lauseiden välillä oleva tarina tapahtuu lausumahetkellä. Lauseen sanoo Julia Craye ja kuulee päähenkilö Fanny Wilmot. Koska lause ei Fannystä sovi hänen muodostamaansa kuvaan Juliasta, alkaa hän pohtia Julian persoonaa tarkemmin. Fanny käy läpi monenlaisia Juliasta kuulemiaan ja havainnoimiaan asioita ja tulkitsee niitä pyrkien ymmärtämään Juliaa paremmin. Lopussa hän hetkellisesti tavoittaa Julian todellisemman, ulkokuvan takaisen persoonan. Aloituslause toistuessaan novellin lopussa sulkee tarinan lineaarisesti laajenneen hetken

Samalla hetkellä, kun Julia lausuu novellin aloituslauseen, putoaa Fannyn puvusta ruusu ja ruusua kiinnittänyt neula katoaa. Fanny etsii neulaa Juliaa koskevien ajatustensa lomassa ja lopussa löytää neulan, kuten kokee löytäneensä myös todellisen Julian. Symbolinen kokoava ja selittävä neulaan etsimiseen ja löytämiseen liittyvä lineaarinen kehyskertomus mahdollistaa hetken laajenemisen tarinassa. Kokemuksellisessa kerrotussa hetkessä on lineaarisen tarinan avulla läsnä mennyt ja jopa tuleva yhtä aikaa nykyisyyden kanssa symbolina Fannyn mielen ajattelutoiminnalle. Kehyskertomus kokoaa Fannyn kerrottuja ajatuksia yhteen antamalla kokonaisuudelle selittävän ja merkitsevän muodon: etsimisen ja löytämisen.

Kolmas novelli ”The Lady in the Looking-Glass: A Reflection” toistaa edellisen novellin kaltaisen kehärakenteen. Lause ”People should not leave looking-glasses hanging in their rooms” aloittaa ja lopettaa novellin. Väliin jäävä tarina on kuitenkin nyt avoimesti lineaarinen. Lause saa tarinan kuluessa erilaisia merkityksiä ja lopussa todennäköisesti tarkoittaa muuta kuin lukija alussa ajatteli. Lauseiden väliin jäävässä tarinassa nimetön tarkkaileva henkilöhahmo kohtaa talon huoneissa asuvan

naisen, Isabellan, aluksi ympäristön, sitten ulkoisen ja lopuksi uuden, peilissä yllättäen paljastuvan erilaisen kuvan kautta. Peili symbolisena kehyskäsitteenä kuvaa tarkkailijan ajattelutoimintaa ja tarinan etenemistä. Aluksi tarkkailija lukee ja peili toistaa Isabellasta vain jo tehtyjä tulkintoja; tarkkailijan Isabellaa koskevat ajatukset heijastuvat peilikuvan tavoin takaisin häneen kertomatta mitään uutta. Vasta tarkkailijan luopuessa oletuksistaan ja odotuksistaan, paljastuu Isabella peilin heijastavan pinnan alta todellisena. Peilaus lukemisen toimintaa ohjaavana kehyksenä ei kykene avaamaan lukijaa toisen todellisuuden aidolle kohtaamiselle.

2.2. Minä ja toinen kerronnan teoriassa

Kertojan avulla Woolf luo tekstiin rakenteen sellaisen fiktiivisen maailman esittämiselle, joka pyrkii lähelle hänen esseissään⁹ ilmaisemiaan käsityksiä ihmisen kokemustodellisuudesta. Kertojan välttämätön tehtävä on esittää fiktiivinen maailma lukijalle, silti samalla piilotetuinkin kertoja implisiittisesti tulkitsee ja kommentoi tarinaa tapahtumien valikoinnilla ja järjestämisellä (Aczel 1998, 491). Woolfin novelleissa kertojan toiminta symboloi tarinan kulloistakin teemaa: kietoo kerronnan tarinan esittämään ajattelutoiminnan ja toisen kohtaamisen tapaan.

Kertojan kautta henkilöhahmon mielen maailma välittyy lukijalle ja kertoja vastaa koko fiktiivisen maailman kerronnan kokonaisuudesta. Kertoja on kerronnan käsityksessäni subjekti, minä, joka kohtaa kerronnassaan toisen, henkilöhahmon. Kertoja ei ole kuitenkaan autonominen subjekti, "not exist in a sort of vacuum" vaan "subject in the sense of being subject to others" (Bennett & Royle 2004, 125). Kertojaminä on suhteessa ja alttiina sekä itsensä ulkopuolisille voimille ja vaikutteille että omassa itsessäänkin olevalle tiedostamattomalle, toiseudelle (vrt. emt. 125). Kerronnan kokonaisuudessa tämä ilmenee näkyvimmin tekstin välittävän äänen jakamisena kertojan ja henkilöhahmon kesken. Kertojan toiminta rakentuu suhteessa henkilöhahmon kanssa. Woolfin kertojat vaikuttavat kerronnan kokonaisuuteen, mutta eivät voi eivätkä pyrikään hallitsemaan tekstikokonaisuutta. Kertojan tehtävänä on

⁹ Esim. "Modern Novels" (1919/1988).

mahdollistaa eri tavoin henkilöahmon oman äänen esiintuominen, ei kertoa kokonaan hänen puolestaan.

Tarinan tasolla novellit kuvaavat samankaltaista subjektisuhdetta päähenkilön ja hänen ajatustensa kohteena olevan toisen henkilön välillä. Toisen ihmisen kohtaaminen aiheuttaa yleensä tilanteen, jossa minä kohtaa myös itsessään olevan toiseuden, vierauden. Novelleissa paljastuu aina kunkin päähenkilön suhtautuminen omaan ja toisen itsenäisyyteen ja toiseuteen. Novellit kuvaavat, kuinka eri lähtökohdista voi omaa ja toisen todellisuutta lähestyä ja mihin erilaiset lähestymistavat johtavat. Myös lukija joutuu samankaltaisten luku- ja tulkintatapoihin liittyvien subjektiivuutta ja toiseutta koskevien kysymysten eteen.

Novellitarinat kertovat konkreettisesti Woolfin valinnoista ja ratkaisuksista kerronnan ja kertojien suhteen. Woolfilla on erilaisia kertojia, sekä ensimmäisessä että kolmannessa persoonassa. Ensimmäisen persoonan kerronnassa tarinassa puhuu minän kaksi puolta. Tarinan todellisuudesta voi kertoa kokeva minä itse tai kertova minä välittää ja jäsentää kokevan minän tarinaa eri kerrontateknikoilla. Kolmannen persoonan kertoja luo kerrotun todellisuuden kokonaisuuden henkilöahmojen kanssa: kertoja kertoo ulkoisista tapahtumista mutta antaa myös henkilöahmojen joko osittain tai kokonaan puhua itse omalla äänellään. Erilaiset kerronnalliset rakenteet toimivat suhteessa tarinan rakenteisiin tekstikokonaisuuden kannalta; käsittelemässäni novelleissa kerronnalliset rakenteet muodostavat jopa selittäviä paralleelirakenteita tarinan rakenteiden kanssa.

Lähestyn aluksi kerronnan yleisrakenteita Gérard Genetten ja F. K. Stanzelin teoreettisten näkemysten avulla. Genette rakentaa kerronnan kokonaisuutta eri osatekijöiden (järjestys, kesto, frekvenssi, moodi ja ääni) avulla. Hän käsittelee kertojaa erityisesti teoriansa ääni- ja moodi-osioissa. Ääneen liittyen Genette määrittelee kerrontaan liittyvät tasot. Ekstradiegeettinen on ylin kerronnasta vastaava taso. Diegeettinen taso on edellisen sisällä oleva ensimmäisen asteen kertomus. Kolmas kerronnan taso on hypodiegeettinen taso, toisen asteen kertomus, jonka esimerkiksi joku diegeettisen tason kertomuksen henkilöistä kertoo. (1980, 228) Ekstradiegeettisestä tasosta Woolfin kerronnassa vastaa yleensä persoonaton kertoja. Diegeettisellä tasolla toimii yksi tai useampi henkilöahmo. Tutkimukseni kohteena olevissa novelleissa päähenkilöahmon diegeettisen tason kertomus voi koostua myös toista henkilöä koskevista hypodiegeettisistä kertomuskatkelmista:

[Ekstradiegeettinen ja diegeettinen taso:] And she picked up the carnation which had fallen on the floor, while Fanny searched for the pin. She crushed, Fanny felt, voluptuously in her smooth, veined hands stuck about with water-coloured rings set in pearls. [Hypodiegeettinen taso:] The pressure of her fingers seemed to increase all that was most brilliant in the flower; to set it off; to make it more frilled, fresh immaculate. What was odd in her, and perhaps in her brother too, was that this crush and grasp of the fingers was combined with a perpetual frustration. ("Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points'" 1928/1985, 211)

Kertoja voi olla tarinan henkilö (homodiegeettinen kertomus), kuten novellissa "An Unwritten Novel" tai hän ei kuulu tarinan maailmaan (heterodiegeettinen kertomus), kuten edellä novellissa "Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points'". Genetten mukaan kirjailijan tehtävä on valita kahden vaihtoehdon väliltä: hän kertoo tarinan joko henkilö(ide)n tai ulkopuolisen kertojan näkökulmasta (1980, 243-245). Woolfin fiktion kohdalla asetelma on ongelmallisempi. Tarinat kerrotaan usein fiktiivisen maailman ulkopuolisen kertojan avustamana vahvasti henkilöhahmojen maailmasta ja mielestä käsin.

Genetten kerronnan teoriassa moodin liittyviä tekijöitä ovat etäisyys ja fokalisaatio (1980, 162). Etäisyys viittaa kertojan esittämään henkilön puheen kolmeen tilaan. Henkilön puhe voi olla kerrottua (narrated), joka on etäisin kerrontatapa; puhe voi olla muunnettua (transposed), epäsuoraa puhetta tai lainattua (reported) välitöntä henkilön puhetta, lähinnä mimesistä. Moderni romaani on Genettestä työntänyt puheen mimesistä äärimmilleen ja pyrkinyt hävittämään kerronnallisen etäisyyden jäljet, antamaan tilaa henkilöille. Hän viittaa kahden jälkimmäisen puhettavan yleisyyteen modernissa romaanissa. Epäsuorassa puheessa henkilöhahmo puhuu kertojan äänen kautta ja välittömässä puheessa kertoja on hävinnyt henkilöhahmon korvatessa hänet. (Emt., 171-174). Woolf muiden modernistien tapaan on häivyttänyt ja hävittänyt kertojan ja henkilöhahmon välistä etäisyyttä: fiktio perustuu henkilöhahmojen omaan tai kertojan avulla välitettyyn puheeseen. Kertojan ja henkilöhahmon puhetta on paikoin vaikea erottaa toisistaan. Persoonattoman kertojan ääni kolmannen persoonan kerronnassa häviää helposti jopa henkilöhahmon mielen sisäisen puheen alle:

The words gave her an extraordinary shock, as Miss Craye struck the last chord of the Bach fugue. Did Miss Craye actually go to Slater's and buy pins then, Fanny Wilmot asked herself, transfixed for a moment? Did she stand at the counter waiting like anybody else, and was she given a bill with coppers wrapped in it, and did she slip them into her purse and then, an hour later, stand by her dressing table and take out the pins? ("Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points'" 1928/1985, 209)

Myös Genetten fokalisaation käsitteessä on kolme ulottuvuutta. Ei-fokalisoidussa (0-fokalisaatio) kertomuksessa on ns. kaikkietävä kertoja, joka tietää enemmän kuin yksikään henkilöistä. Sisäinen fokalisaatio viittaa tilanteeseen, jossa kertoja kertoo vain sen, minkä henkilökin tietää. Näkökulma voi olla yhden henkilön tai vaihtua henkilöstä toiseen. Ulkoisessa fokalisaatiossa taas kertoja kertoo objektiivisesti, vain ulkoisia tapahtumia eikä lukija pääse kenenkään henkilön ajatuksiin. (1980, 189-192) 1800-luvun realistiselle romaanille oli tyypillistä kaikkietävän kertojan, 0-fokalisaation, käyttö. Woolfin fiktion kertoja on epätyypillinen kaikkietävä kertoja: hän pääsee useamman henkilöihahmon mielen sisään ja tietää siinä mielessä enemmän kuin henkilöihahmot. Hän vastaa myös mahdollisen, tarinan maailman ulkopuolisen, symbolisen kehyskertomuksen esittämisestä. Kertoja ei kuitenkaan kerro henkilöihahmoista enempää kuin nämä itsestään tietävät. Romaaneissa, kuten *Mrs Dalloway* ja *To the Lighthouse*, sisäinen fokalisointi vaihtelee henkilöstä toiseen. Käsittelemäni novellit kertovat vain yhden päähenkilön sisäisestä maailmasta. Tarinoiden ulkoinen maailma avautuu niukasti henkilöihahmon näkökulmasta.

Jos Genette on hyvin täsmällinen ja lokeroiva jaotteluissaan, F. K. Stanzelin käsitys kerronnan eri elementtien määrittämisestä kahden polariteetin väliin on liukuva. Stanzelille kerronta merkitsee välitteisyyttä ja hän pyrkii systematisoimaan kerronnan teoriassaan välitteisyyden eri muotoja ja asteita (1984, 4). Kerronta määrittyy kolmen elementin, moodin, persoonan ja perspektiivin avulla. Kukin elementti on jana, joka päättyy vastakkaisiin polariteetteihin. Moodi esimerkiksi sisältää janan päissä kaksi erilaista kerronnan välittäjää: kertojan ja reflektioijan. Kertoja on välitysprosessin pääedustaja, joka voi kuulua tai olla kuulumatta henkilöiden maailmaan (Stanzel 1984, 17). Kertoja vähintään kertoo tapahtumista mutta voi myös kommentoida omaan kerrontaansa. Reflektioija ajattelee, havainnoi ja tuntee, ei ”kerro”. Lukija pääsee reflektioijan tietoisuuteen. (Emt., 144) Kerronta voi Stanzelin mukaan liukua kertojan ja reflektioijan välillä. Woolfin reflektioiva kerronta kuitenkin toteutuu kertojan avustamana. Kerronnassa toimivat yhtä aikaa molemmat moodin välittäjät.

Persoonalla Stanzel viittaa siihen, onko kertojalla identiteetti kertomassaan fiktiivisessä maailmassa. Ensimmäisen persoonan kertoja kuuluu esitettyyn todellisuuteen kun taas kaikkietävä kolmannen persoonan kertoja ei. (1984, 90) Kerronta voi kuitenkin vaihdellen käyttää ensimmäisen ja kolmannen persoonan muotoja (emt., 106). Perspektiivillä määritellään näkökulma, josta kerrottu maailma havaitaan. Sisäinen perspektiivi tarkoittaa tapahtumien havaitsemista tarinan maailman

sisältä käsin, ulkoinen perspektiivi havainnointia tarinan maailman tapahtumien ulkopuolelta. (Emt., 111-112)

Stanzel muodostaa eri kerrontatilanteisiin edellä mainittujen elementtien yhteyden: sisäiseen perspektiiviin liittyy refleктоiva henkilö ja ulkoiseen perspektiiviin kertojahenkilö (1984, 141-143). Woolfin fiktio määrittyy Stanzelin teoriassa yhtä aikaa kerrontarakenteiden molempiin pooleihin: kolmannen persoonan kertoja ei ole perinteisessä mielessä kaikkietävä, mutta persoonamuoto on kerronnan kannalta oleellinen sisäisen perspektiivin toteutumiseksi ja refleктоijahenkilön monimuotoisen läsnäolon mahdollisuudelle. Refleктоijahenkilö kertoo kokemuksistaan Stanzelin mukaan tapahtuvina, ei tapahtuneina. Todellisenkaltaisen mielen jäsentymättömän ja hajanaisen tapahtuvan todellisuuden kirjallinen kuvaaminen on toki mahdollista. Lukijalle tarinan rakentaminen ja kokonaisuuden hahmottaminen pelkästään tällaisen refleктоivan mielen kuvauksen kautta muodostuu kuitenkin hankalaksi, jopa mahdottomaksi tehtäväksi. Woolf tarvitsi kolmannen persoonan kertojaa, koska ensimmäisen persoonan käyttö oli mahdollisuuksiltaan rajallista (Hafley 1980, 42), erityisesti mielen kuvauksissa. Kertovan muodon läsnäolo oli välttämätön, vaikka näkökulma säilyi pääosin tarinan maailman, jopa fiktiivisen mielen maailman sisällä.

Monet Woolfin käyttämät kerrontatavat jäävät poikkeustapauksina Genetten täsmällisen teorian ulkopuolelle. Stanzelin teoriassa ne taas jäävät tarkemmin määrittymättä liukuessaan edestakaisin ja yhtä aikaa eri polariteettien välissä.¹⁰ Pyrin syvemmälle kerronnan teoriaan Dorrit Cohnin (1978) teoreettisten näkemysten avulla, koska Cohn on keskittynyt juuri tietoisuuden kerronnallisten esittämistapojen analysointiin. Cohn jakaa kerronnan, toisin kuin Genette ja Stanzel, ehdottomasti ja oleellisesti ensimmäisen ja kolmannen persoonan kontekstiin ja edelleen nämä kaksi kontekstia eri muotoihin. Cohn erottaa ensimmäisen persoonan kerrontakontekstien eri muodoissa kerronnan kokevan ja kertovan tietoisuuden, minäkertojan kahden roolin välillä. Lainatussa monologissa kertova minä identifioituu hetkeksi kerronnan keskellä menneeseen minään: hän antaa ikään kuin kokevan minänsä tulla uudestaan esiin ja puhua. Kerrotussa monologissa taas nykyisen ja menneen, kertovan ja kokevan minän suhde sekoittuu, yhdistyy. (Emt. 161-162, 166-167)

¹⁰ Dorrit Cohnin mukaan Stanzelin kategoriat ovat liukuvia jatkumia, joihin voi sisältyä monenlaisia kerronnan muotoja. Genetten vastaparit ovat terävämpiä ja absoluuttisempia. Ne määrittävät normit, joista poikkeaminen johtaa kerronnan muodon anomalisointiin. (1981, 160-161)

Kolmannen persoonan kerronnassa kertojalla on yleensä kyky esittää ja jopa arvioida henkilöhahmon sisästä elämää. Cohn nimittää psykokerronnaksi tilannetta, jossa kertoja kuvaa omalla kielellään sen, mitä henkilöhahmo tietää, tuntee, ajattelee (1978, 29, 46). Kertoja kertoo ulkopuolelta käsin henkilöhahmon sisäisestä maailmasta. Hän voi kertoa enemmän kuin henkilöhahmo itse osaa edes verbalisoida. Lainatun monologin lähestyessä kertojan kerrontatyylillä voi muuttua lähemmäksi henkilöhahmon kielellisiä ominaisuuksia. Lainatussa monologissa kertoja antaa itsenäistä tilaa henkilöhahmon omalle puheelle, omalle kielenkäytölle. (Emt. 66, 73) Kerrotussa monologissa kertojan ja henkilöhahmon äänet yhdistyvät. Kerrottu monologi tavoittaa henkilöhahmon ajattelun tämän omin sanoin, mutta kertojan avulla. Kolmannen persoonan viittaus säilyy kerronnassa. Kertoja kertoo ikään kuin henkilö ajattelisi kerrotulla tavalla, mutta kerronta ei varmasti ilmaise, että näin on. (Cohn 1978, 100, 103) Puheesta jää määrittämättä varmasti kertojan ja henkilöhahmon osuudet.

Kokeva ja kertova voivat siis toimia täysin erillään tai yhdessä. Yhdessä toimiessaan ne muodostavat kerrontatekniikan, jonka Dorrit Cohn on nimennyt kerrotuksi monologiksi, mutta joka yleensä nimetään narratologiassa vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi tai diskurssiksi¹¹. Kathy Mezein mukaan vapaa epäsuora esitys toimii Woolfin fiktiossa keinona toisaalta vähentää etäisyyttä kertojan ja henkilön välillä mutta myös hajauttaa ääntä, päästä eroon autoritaarisesta äänestä. Kertoja, joka fokalisoi henkilön kautta, uppoaa henkilön diskurssiin ja ajatuksiin. (1996, 82-83) Vapaan epäsuoran esityksen käyttö modernismissa teki teoreettista eroa realismin kerronnan perinteeseen ja sen autoritaariseen, didaktiseen ja kokoavasta tulkinnallisesta totuudesta vastanneeseen kaikkitietävään kertojaan. Uusi kerrontatapa pyrki nostamaan esiin useampia ääniä itsenäisinä ja samanarvoisina ja jätti tulkinnan lukijalle. Modernismi päästi lukijat eri tavoin fiktiivisten henkilöhahmojen mielten sisäisiin maailmoihin.

Todellisuudessa niin omaan kuin toisenkaan mieleen ei ole suoraa pääsyä. Kirjallisuus muistuttaa kuitenkin usein lukijasta paradoksaalisesti todellista elämää eniten silloin, kun se paljastaa henkilöiden mielen maailman: kuinka toinen ajattelee, kuinka toinen tuntee. (Cohn 1978, 6) Omankaan mielen toimintaa ei voi objektiivisesti tarkkailla ja väittää täysin tuntevansa. Alan Palmer viittaa tähän todetessaan, kuinka

¹¹ Käytän jatkossa termiä vapaa epäsuora esitys tai lyhennettä FID (Free Indirect Discourse) kaikista kerronnan vastaavista termeistä: kerrottu monologi (narrated monologue), free indirect discourse/style, Erlebte Rede, style indirect libre.

todellisuudessa toisen mielen toiminta täytyy määritellä ”pinnan ilmiöistä” kuten puheesta, ruumiin kielestä, käytöksestä ja toiminnasta vaikka kirjallisuudessa henkilöiden ajatuksia esitetäänkin lukijalle luontevasti suoraan. (2002, 29) Woolf rinnastaa ja tuo esiin sekä todellisuuden että kirjallisuuden mahdollisuudet kriittisesti. Näissä novelleissa toisia ihmisiä ja todellisuutta pohtivat ja tavoittelevat henkilöt toimivat todellisuuden lakien mukaan. Henkilöt pyrkivät mielessään rakentamaan käsitystä toisesta, mutta eivät voi koskaan varmasti tietää välitöntä totuutta toisesta ihmisestä. Lukijat pääsevät henkilöiden mielensisäisiin maailmoihin, mutta useimmiten vain välillisesti joko kolmannen persoonan kertojan tai ensimmäisen persoonan kertovan minän avulla.

Woolf keskittyi kuvaamaan todellisuutta tai toista ihmistä pohtivaa henkilön mieltä tavalla, jonka uskoi muistuttavan tosielämässä ihmisen mielessä tapahtuvaa toimintaa. Tarinoissa kuvatuille mielille pohdinnan kohteet ovat saavuttamattomissa välittöminä, tavoitettavissa ainoastaan oman tulkitsevan subjektiivisuuden kautta (vrt. Bennett & Royle 2004, 125). Todellisuudessa ihminen jäsentää ja tulkitsee aistien välittämää todellisuutta. Lukijoina pääsemme tarinoissa kertojan välittämien henkilöhahmojen ajatuksiin. Kertojan toiminta on rinnastettavissa todellisen mielen toimintaan fiktiivisen todellisuuden tavoittelussa. Lukijat pitävät mielen tilojen kuvailua sekä ensimmäisen että kolmannen persoonan kerronnassa luontevana ja uskottavana. Ajallisesti liikkuva kertoja jäsentää ja järjestelee tarinaa, jotta lukukokemus mielen ajattelevasta toiminnasta ei olisi kaoottinen tai liian epäselvä hahmotettavaksi. Kertojan läsnäolon aste kerronnassa on määritelmäkysymys, mutta tarinan kokonaisuuden välittämisestä vastuussa oleva kertoja on jossain määrin aina väistämättä läsnä.

Minä-kertojastakin voidaan erottaa kokeva ja kertova minä. Suhde tulee lähelle kolmannen persoonan kertojan ja henkilöhahmon välisiä kerrontatilanteita. Pyrittäessä ilmaisemaan kokevan mielen puhetta (itselle), karkottaa kertovan muodon käyttö illusion kokevan mielen toiminnan kuvaamisesta. Todellisuudessa mielen sisäinen puhe on itselle suunnattuna akronologista, selityksetöntä, viittaussuhteissaan epäselvää, syntaksiltaan lyhennettyä ja se käyttää yksilölle ominaista kieltä ja sanoja (Cohn 1978, 250). Silti kokevan mielen kuvaus on kirjallisuudessa usein verbaalisesti hämmästyttävän johdonmukaista. Vielä ongelmallisemmaksi kokevan mielen kuvauksen tekee se, että ajattelun ja mielen verbaalisuudesta on monenlaisia käsityksiä. Ainakin ihmismielen tiedostamattomalla toiminnalla on todennäköisemmin muu kuin

kommunikoinnissa käytetty verbaalinen luonne.¹² Tietoisuuskin on todennäköisesti kielellisen lisäksi myös muuta mentaalista toimintaa. Kirjallisuuden kannalta on oleellista, että se mitä tietoisuuden mentaalista toiminnasta ei voida siteerata suoraan eikä epäsuoraan, voidaan joka tapauksessa kertoa (Cohn 1978, 11). Kertominen vaatii kuitenkin joko ensimmäisen persoonan kertovaa tai kolmannen persoonan kertojan kerrontakontekstia ja samalla luopumista välittömyyden illuusiosta. Modernistit pyrkivät kertojan näkyvän toiminnan häivyttämällä illuusion säilymiseen.

Henkilöhahmon mielen, ainakin jollain tavalla verbalisoitavissa olevaa, puhetta (itselle) on pyritty rakentamaan uskottavaksi erilaisin kertojan kertovin ja lainaavin keinoin. Alan Palmer painottaa¹³ kertojan tehtävää fiktiivisen ajattelun esittämisessä. Henkilöhahmon oma sisäinen puhe voi ilmaista tietoisuuden kielellistä virtaa. Suora tai vapaa epäsuora esitys voi esittää vain mielen verbalisoitunutta osaa. Sisäinen puhe on kuitenkin vain osa fiktionaalisenkin mielen toimintaa. (Palmer 2002, 30-31) Kertojan avulla on mahdollista kertoa mielen ei-kielellisestä, muuten ilmaisemattomissa olevasta toiminnasta. Pyrkiessään kuvaamaan mielen tapahtumia toisen ja todellisuuden havainnoinnissa ja tulkinnassa Woolf tarvitsi kertovan muodon kokevan rinnalle. Kerronnan erilaisten keinojen avulla voidaan ilmaista monipuolisempi kuva henkilöhahmon mielen liikkeistä ja rakentaa mielen maailmasta tarina. Keinot eivät ole pelkästään kieliopillisesti tunnistettavissa. Cohnille lingvistisiä seikkoja oleellisempia ovat tyylilliset, kontekstuaaliset ja psykologiset seikat, kun hän pohtii kerronnan keinoja tietoisuuden tavoittelussa (1978, 11). Modernin kertojan häivytetty toiminta muistuttaa ihmisen mielen toimintaa: kertojankin käyttämät viittaukset voivat olla epäselviä, syntaksi lyhennettyä; kertoja kieli on alttiina henkilöhahmojen kielten vaikutteille.

2.3. Dialoginen lukemistapahtuma

Lukukokemuksessa teksti, tekijä ja lukija kohtaavat toisensa. Teksti rakentuu kerronnasta ja tarinasta, mutta kuka on tekstin takana, tekijä vai lukija? Tässä tutkimuksessa lähdetään liikkeelle siitä oletuksesta, että molemmat vaikuttavat: ei voi

¹² Esim. Cohn (1978, 11).

¹³ Mm. Cohnin kirjassaan *Transparent Minds* (1978) esittämän teorian perusteella

olla tekstiä ilman tekijää, mutta vasta lukijan mielessä muodostuu luettu, merkityksellistetty ja tulkittu teksti. Lukija on tutkimuksessani kuin oikea lukija, ei käsitys tekstiin rakennetusta odotushorisontista lukijan suhteen (vrt. Phelan 2005, 47). Koska jokainen todellinen lukija on subjekti, itsenäinen ääni ja oman kielen persoonallinen käyttäjä, en voi tehdä lukijasta varsinaisia johtopäätöksiä. Tarjoan muiden lukukokemukseen sisältyvien subjektien välisten ”henkilösuhteiden” kautta mahdollisuutta vuorovaikutukseen kuvitteelliselle lukijalle, joka nyt sijoittuneeseen itseeni.

Narratologiassa tekijä on usein häivytetty taustalle, puhutaan korkeintaan sisäistekijästä: tekstiin rakentuneesta ja tekstin rakentamasta käsityksestä kokonaisuudesta vastaavasta implisiittisestä tekijästä. James Phelanin mukaan sisäistekijä konstruoi tekstin ja on siinä mielessä väistämättä myös tekstin ulkopuolinen tekijä. Sisäistekijä on ikään kuin versio oikeasta tekijästä: yhteys on läheinen ja ominaisuudet samankaltaiset. (2005, 47). Siten sisäistekijä-käsitteen avulla olisi mahdollista liikkua myös jossain määrin novellitekstien ulkopuolelle tekijän äänen määrittelyssä ja tulkinnassa. Käytän kuitenkin tekijän käsitettä, koska tulkitsen novellitekstejä laajasti Woolfin monipuolisen kirjallisen tuotannon avulla. Tekijän, Woolfin, ääni rakentuu tässä tutkielmassa sekä esseiden että fiktion perusteella. Haluan antaa lukukokemuksessa tilaa tekijän intentioille, vaikka ne eivät voikaan määrätä tekstin merkityksiä (vrt. Phelan 2005, 47). Tekijän äänen tunnistaminen ja tunteminen voivat kuitenkin tarjota lukijalle uusia mahdollisuuksia tekstin toiseuden kohtaamiseen lukemistapahtumassa.

Pyrin siis tuomaan tekijän äänen mukaan vuoropuheluun tekstin ja lukijan kanssa. Mihail Bahtin toteaa, että tekijän puhetapa, kertojan puhetapa ja henkilöiden puhetavat tuovat erilaisia ääniä romaanissa esiin. Erilaiset äänet yhdessä merkitsevät romaanin monikielisyyttä. Kullakin yhteisöllä on yhtenäinen yleiskieli, mutta jokaisen yksilön käyttämä kieli on muovautunut edellisen rinnalla yksilöllisissä tilanteissa. Kieleen, lausumiin ja jopa yksittäisiin sanoihin on kerrostunut merkityksiä kielenkäyttötilanteista toisten kanssa. Dialogisuus merkitsee Bahtinille samanaikaista yksilöllisyyttä ja elävää vuorovaikutusta ympäristön kanssa. Kunkin ääni edustaa sekä yhtenäistä että yksilöllistä kieltä yhtä aikaa. Äänen muovannut kielten vuorovaikutus on edelleen äänessä läsnä elävänä: dialogissa aina uudestaan ja uuden ympäristön kanssa. (Bahtin 1979, 83-96) Tulkitsen Bahtinin puhetavan ja äänen merkitsevän suunnilleen samaa ja käytän äänen käsitettä. Kullakin subjektilla on oma ääni. Äänellä on käytössään kieli, joka muodostuu yleiskielestä yksilöllisine ja vuorovaikutuksellisine

kerrostumiseen. Kerronnassa kertojalla ja henkilöhahmoilla on omat äänet, tarinassa eri henkilöillä. Lukemisen tapahtumaan osallistuvat nämä tekstin eri äänet yhdessä tekijän ja lukijan äänen kanssa. Jokaisella osallistuvalla äänellä on käytössään oma kieli, jonka kautta on lukemistapahtumassa vuorovaikutuksessa toisten kanssa.

Edellä jo totesin, kuinka kerronnassa kertojaa ja henkilöhahmoja, tekstin ääniä, ei voi erotella toisistaan pelkästään kieliopillisin perustein. Aczelin mukaan lukijan täytyy usein tunnistaa kukin ääni ympäröivistä äänistä tyylin ja kontekstin perusteella. Identifioidakseen puhujan, täytyy kyetä erottelemaan, kuinka eri äänet puhuvat. Äänen käsitteeseen on Aczelin mukaan narratologisten elementtien (kuka, milloin ja mistä puhuu) oheen liitettävä laadullisia äänen luonteeseen, kielelle ominaisiin ilmaisuihin ja puhetapaan liittyviä kysymyksiä (kuinka puhuu). Vastaus auttaa sekä identifioimaan että luonnehtimaan puhuvaa subjektia. (1998, 467-468) Kerronnan ja tarinan äänet yhdistyvät tekstikokonaisuuksissa. Woolfin koko kirjallinen maailma rakentaa tekijän ääntä, jonka kaikuja pyrin kuuntelemaan novellitekstien eri äänissä.

Yhteinen yleiskieli sijaitsee Mihail Bahtinin mukaan yksilön kannalta oman ja vieraan rajalla. Kielen sanasta tulee oma vasta käyttäjän sisällyttäessä siihen oman intentionsa ja liittäessään sen omiin merkityksiinsä, ilmaisullisiin pyrkimyksiinsä. Kieli on tehtävä omaksi, mikä ei ole aina helppoa. Kaikki sanat eivät ole omaksuttavissa vaan voivat panna vastaan ja jäädä vieraiksi. (1979, 113-114) Tutkiessani Woolfin novellien kerronnan ja tarinan ääniä, pyrin aluksi tunnistamaan jokaisen kielenkäyttäjän oman äänen. Samalla pyrin asettamaan äänet dialogiin keskenään, itsenäisinä, mutta toisiinsa vaikuttavina subjekteina. Lukijan kannalta tekstin kielen omaksi tekeminen on samalla välttämätöntä ja arveluttavaa. Lukijan on omaksuttava tekstin kieli eri äänineen oman kielensä kautta, jotta teksti merkityksellistyy. Vaarana voi kuitenkin olla kunkin äänen ja tekstin kielen oman luonteen unohtaminen, ”liika” merkityksellistäminen vain omaksujan ehdoilla. Lukija ei antaudu tekstin toiseudelle.

Kirjailija voi käyttää kieltä antautumatta sille kokonaan: hän voi jättää sanan osin vieraaksi, mutta samalla pakottaa sen palvelemaan omia intentioitaan. Kirjailija ei puhu silloin kielellä vaan kielen kautta. Sana taittuu: vieras sisältö jää sisälle sanaan palvelukseen uutta intentiota. Tällainen kaksiääninen sana voi esimerkiksi ilmaista henkilöhahmon suoraa intentiota ja taittunutta tekijän intentiota dialogisesti rinnastettuina. (Bahtin 1979, 119-120, 145) FID:ssä kerronnan muotona on mahdollista yhdistää useamman äänen kaikuminen samassa lauseessa. Esimerkiksi novellissa ”The Lady in the Looking-Glass: A Reflection” kaikuu myös Woolfin

kirjallisuusteoreettisten esseiden perusteella tunnistettava tekijän ääni kertojan puheessa. Lukijan ääni vaikuttaa aina jossain määrin tekstin äänten taittumiseen hänen merkityksellistäessään tekstiä. Teksti ei voi avautua sellaisenaan lukijalle.

Lukijan suhde tekstiin määrittyy Tanja Vesala-Varttala mukaan eettisesti samankaltaiseksi itsen [minän] ja toisen välisen suhteen kanssa. Teksti on lukijalle toinen, jolla on omat dialogiset äänet ja oma merkitsevä potentiaali. Lukija voi lähestyä tekstiä vain mielikuvituksen kautta, olla suhteessa tekstiin vain tulkinnan kautta, sillä hänellä ei ole pääsyä tekstiin sellaisenaan. (Vesala-Varttala 1999, 280) Parhaimmillaan teksti pystyy koskettamaan ja jopa yllättämään lukijan. Joka tapauksessa teksti itse yleensä tarjoaa jossain vaiheessa mahdollisuuden ymmärrykselle ja tulkinnalle, kuten Woolf esittää esseessään ”On Re-reading Novels” (1922/1988):

A sudden intensity of phrase, something which for good reasons or for bad we feel to be emphatic, startles us into a flash of understanding. We see now why the story was written. [...] All the observations which we have put aside now come out and range themselves according to the directions we have received. Some are relevant; others we can find no place for. On a second reading we are able to use our observations from the start, and they are much more precise; but they are still controlled by these moments of understanding. (340)

Oma mieli ja kielen monimerkityksellisyys estävät täysin välittömän pääsyn tekstiin. Toisaalta taas saman mielen ja kielen monimerkityksellisyyden takia sekä teksti että lukija voivat olla luovassa roolissa: tekstillä on vahva rooli potentiaalisina merkityksinä ja lukija osallistuu tekstin herättämällä valinnoillaan merkityksen syntymiseen.

Merkitykset ovat aina liikkeessä, niitä ei voi kiinnittää lopullisesti. Merkitykset syntyvät ja ovat olemassa vain lukemistapahtuman vuorovaikutteisissa suhteissa. Muutos tekstissä, lukijassa tai tulkintavassa vaikuttaa toisiin syntyneessä uudessa tilanteessa. (Vesala-Varttala 1999, 5) Vesala-Varttalan vuorovaikutteinen lukutapa on rinnastettavissa Bahtinin dialogin käsitteeseen. Lukemistapahtumaan sisältyvät tekstin ja lukijan äänet säilyvät itsenäisinä siinä mielessä, että toiseen ei ole välitöntä pääsyä. Merkitys voi syntyä kuitenkin vain suhteessa toiseen. Lukeminen ja tulkinta edellyttävät toisen lähestymistä ja ymmärtämistä; tekstistä muodostuva kokonaisuus on lukijan rakennettava vuorovaikutuksessa tai bahtinilaisittain dialogissa tekstin äänten kanssa. Dialoginen lukutapa pyrkii arvostamaan tekstin omaa luonnetta ja kuuntelemaan tekstin omaa ääntä lukijan äänen rinnalla.

Hermeneuttisten käsitysten mukaan tulkinnan päämääränä olisi tavoittaa teksti sisällöllisesti ja ilmaisullisesti ainutkertaisena ja säilyttää tekstin toiseus. Tekstiä ei voi

ymmärtää lopullisesti ja tyhjentävästi; toisen ymmärtäminen täydellisesti ei ole mahdollista. Kuitenkin omien käsitteiden pitäminen avoimina muutoksille auttaa tekemään oikeutta tekstissä puhuvalle toiselle. (Saariluoma 2000, 17, 22) Tekstit voivat joskus lukijasta tuntua jäävän vaille selkeitä ratkaisuja kerronnan tai tarinan suhteen. Lukija yrittää hakea ratkaisua tekstin ulkopuolelta, vaikka ymmärrys syntyy tekstistä käsin (vrt. Rabinowitz 1987, 68-69, 151-152). Tekijän äänen tunteminen voi auttaa ymmärtämään ja tulkitsemaan tekstejä tekstin omilla ehdoilla. Woolf suosii teksteissään avoimuutta ja hämäryyttä, mutta symbolinen kehys tulkintaan löytyy tekstistä.

Tekstin avoimuuden tarkoitusta on pohtinut Wayne C. Booth. Kysymyksiä herättävää, lopultaan avointa kertomusta on pidetty yleensä hyvänä ja sille vastakohtana sulkeutuvaa, herkästi didaktiiviseksi tulkittua kertomusta. Kertomuksessa voi olla avoimuutta mutta kertomuksen universaali avoimuus on mahdotonta. Lukija pyrkii yleensä joka tapauksessa sulkemaan lopun tehdäkseen kertomuksesta merkityksellisen. (1988, 61-64) Modernismi ja Woolf feministisessä modernismissaan pyrki ehkä korostuneestikin tekemään eroa ja luomaan vastakohtaisuutta realismin kerronta- ja tarinaperinteeseen. Modernistit halusivat antaa lukijalle mahdollisuuden ja vapauden: luottamus lukijan tulkintakykyyn ja haluun ottaa vastuu tulkintatehtävästä loivat moniäänistä ja samalla moniselitteistä kirjallisuutta. Merkityksellistäminen vaatii valintojen tekemistä, mutta valintoihin vaikuttavien näkökulmien ilmaiseminen ja rinnakkain asettaminen on avoimuuden mahdollistamaa sulkeumien moneuden mahdollisuutta. Seuraavissa novelleissa pyrin eri tasojen, kerronnan, tarinan ja lukukokemuksen subjektien välisiä ”henkilösuhteita” lukemalla ja merkityksellistämällä tulkitsemaan tekstejä. Esittämäni sulkeumaan tai parhaimmillaan useampiin mahdollisiin sulkeumiin vaikuttaa tekstin ja tekijän äänen ohella oma lukijan ääneni.

3. ”AN UNWRITTEN NOVEL” – TULKITTU TOINEN

3.1. Minä kokevana kertojana

Novellissa ”An Unwritten Novel” (1920) nimettömäksi jäävä henkilöahmo istuu junassa ja tarkkailee ihmisiä ympärillään. Junamatkasta rakentuu aluksi symbolinen kehys tarinalle. Heti novellin alussa tarkkailija kertoo, kuinka hänen katseensa kiinnittyy erään naisen kasvoihin. Nainen ei näytä siltä kuin muut; nainen ei pyri peittämään ajatuksiaan vaan ne heijastuvat hänen kasvoiltaan ja silmistään. ”Life’s what you see in people’s eyes” (106), toteaa novellin kertova minä. Muut ihmiset pyrkivät peittämään ajatuksensa ja tunteensa julkisella paikalla. Tämä nainen ei tee niin. Kertoja ryhtyy hiljaa mielessään keskustelemaan naisen kanssa:

She seemed to apologise and at the same time say to me, ‘If only you knew!’ Then she looked at life again. ‘But I do know,’ I answered silently, glancing at *The Times* for manners’ sake: ‘I know the whole business’. (106)

Mielen sisäisestä keskustelusta muodostuu mutkikas matka, jonka aikana kertoja pyrkii pääsemään perille naisen persoonasta.

Kerronnasta vastaa ensimmäisessä persoonassa kertova minä. Kerrontamuodon takia puhuva minä paljastuu lukijalle vain omien sanojensa kautta. Kertojasta muodostuu tarinan kuluessa kertomansa perusteella kuitenkin persoonallinen hahmo. Kertoja on tarinan fiktiivisen maailman ainoa omalla äänellään puhuva henkilö ja siten kerrottu maailma avautuu lukijalle ainoastaan hänen näkökulmastaan.

Kerronta ensimmäisessäkin persoonassa ei ole koko ajan samanlaista. Dorrit Cohn tekee ehdottoman erottelun ensimmäisen ja kolmannen persoonan kerrontamuotojen välille. Yhtä olennaista on erottaa ensimmäisen persoonamuodon kerronnassa kertova ja kokeva minä. (1981, 145) Minäkertojakaan ei kerro koko aikaa samalla tavalla. Stanzelin mukaan (1984, 149) tekstin minällä voi olla rooli sekä kertojana että reflektioijana. Kertojan rooli muistuttaa Cohnin kertovaa minää, reflektioijan rooli taas kokevaa minää. Kerronnan moodi voi Stanzelistä vaihdella tekstin sisällä näiden kahden aseman, kertojan ja reflektioijan välillä (1984, 144). Novellissa ”An Unwritten Novel” kertojan ja reflektioijan hahmot toimivat yhdessä ja samassa hahmossa. Novellin minä liukuu tarinan edetessä edestakaisin moodin kahden päätepisteen välillä, toimii sekä kertojana että reflektioijana. Kertojana minä pyrkii

kommunikaatioon lukijan kanssa, sen sijaan refleктоijana minä ei pysty rakentamaan samalla tavalla suhdetta lukijaan (vrt. Stanzel 1984, 154). Refleктоiva minä puhuu itseksensä ja itselleen.

Stanzel rakentaa klassisen yhteyden sisäisen perspektiivin ja refleктоivan henkilöahmon sekä ulkoisen perspektiivin ja kertovan henkilön välille (1984, 141-143). Novelli ”An Unwritten Novel” rikkoo Stanzelin kerronnan näkökulmajaottelun. Minä sekä kertoo että refleктоi koko ajan omasta näkökulmastaan. Kyseessä on kiinteä sisäinen fokalisaatio (Genette 1980, 189). Kertovanakin minä kertoo vain sen, mitä itse voi omasta näkökulmastaan tietää. Kertovaan henkilöahmoon ei viitata missään vaiheessa hänen ulkopuoleltaan; henkilöahmoa ei kuvata eikä hänen havaintojaan ja ajatuksiaan analysoi kukaan muu kuin henkilöahmo itse. Henkilöahmon puhetapa kuitenkin vaihtelee. Varsinkin novellin alussa puhe on kertovaa ja kiteyttävää:

The Times was no protection against such sorrow as hers. But other human beings forbade intercourse. The best thing to do against life was to fold the paper so that it made a perfect square, crisp, thick impervious even to life. This done, I glanced up quickly, armed with a shield of my own. She pierced through my shield; she gazed into my eyes as if searching any sediment of courage at the depths of them and clamping it to clay. Her twitch alone denied all hope, discounted all illusion.
So we rattled through Surrey and across the border into Sussex. (106-107)

Kertovaa henkilöahmoa ei tunnu mielekkäältä jakaa ikään kuin kahdeksi eri hahmoksi: kertojahahmoksi ja kokevaksi henkilöahmoksi. Pikemminkin novellissa toimii kaksi kerronnan tasoa, kertovampi ja kokemuksellisempi taso. Ekstradiegeettinen taso, kertovan minän puhe, vastaa kerronnan kokonaisuudesta. Alempana toimii diegeettisen tason kertomus: kokevan minän edelliseen sisältyvä puhe. (vrt. Genette 1980, 328) Hahmo molemmilla tasoilla on sama, mutta suhde tarinaan erilainen. Tarinan aloittaa kertovan minän puhe, joka myös myöhemmin ajoittain keskeyttää kokevan minän äänen. Paikka, jossa kertova henkilöahmo liukuu pääasiassa kokevaksi, on selvä. Tarina kertoo sen eksplisiittisesti, aikamuoto vaihtuu imperfektistä preesensiin ja puheen luonne muuttuu ratkaisevasti:

Leaning back in my corner, shielding my eyes from her eyes, seeing only the slopes and hollows, greys and purples, of the winter’s landscape, **I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze.**
Hilda’s the sister-in-law. Hilda? Hilda? Hilda Marsh – Hilda the blooming, the full bosomed, the matronly. Hilda stands at the door[...](108; korostus minun)

Sisäisessä monologissa on kyse välittömästä puheesta, josta kertoja on hävitetty kokonaan ja henkilöhahmo on korvannut hänet (Genette 1980, 173-174). Kertovan minän voi tulkita edellä kuvatussa katkelmassa ilmeisenä häviävän ja kokevan minän astuvan hänen tilalleen. Kertoja sinänsä ei voi koskaan kokonaan hävitä, koska toimii aina tarinan välittäjänä (vrt. Aczel 1998, 492). Koska novellissa ”An Unwritten Novel” kyse on koko ajan samasta minähahmosta, stanzelilainen liukuminen kerronnan roolista toiseen kuvaa kerronnan kulkua osuvasti. Novellin kerronta on, edellä lainatussa katkelmassa, käyttänyt tähän asti kertovan mielen puhetta, mutta siirtyy nyt kuvaaman kokevan mielen liikkeitä. Kertovakaan ääni ei häviä vaan välittää kokevan mielen puhetta; kertova ääni myös nousee hetkittäin uudelleen esiin ja kuljettaa tarinaa novellin edetessä.

Well, then home a back way - ‘Home a back way’ The words have no meaning; might have been spoken by the old man with whiskers – no, no, he didn’t really speak; but everything has meaning – placards leaning against doorways – names above shop-windows – red fruit in baskets – women’s heads in the hairdresser’s – all say ‘Minnie Marsh!’ But here’s a jerk. ‘Eggs are cheaper!’ **That’s what always happens! I was heading her over the waterfall, straight for madness, when, like a flock of dream sheep, she turns t’other way and runs between my fingers.** Eggs are cheaper. Tethered to the shores of the world[...](110; korostus minun)

Kokevan mielen puheen keskeyttää kertova minä. Käytetty kieli ei sanastoltaan muutu ja kuvaileva puhetapa säilyy. Aikamuoto muuttuu kuitenkin hetkeksi ja rakenteeltaan edellä korostamani lauseet ovat kokonaisia, kertovia. Mielen puhe on hajanaisempaa. Se on assosiaatioiltaan puhujalle itselleen mutta ei välttämättä lukijalle loogista.

Millainen minämuotoinen novelli ”An Unwritten Novel” kokonaisuutena on? Dorrit Cohn paneutuu tarkemmin erilaisiin kertovan ja kokevan minän kerrontateknikoihin. Itseltä lainatussa monologissa on kyse menneen minän puheesta kerronnan keskellä: retrospektiivinen kehyskertomus voi ympäröidä preesensmuotoista, vaikkakin menneisydessä tapahtunutta lainattua monologia (Cohn 1981, 162, 165). Novellin tarinan alku kerrotaan imperfektissä mutta kertovan minän väistyessä ja kokevan minän noustessa esiin vaihtuu aikamuoto preesensiin. Edellisessä esimerkissä kertovan minän palatessa, aikamuoto vaihtui taas hetkeksi imperfektiin. Myöhemmin kertovan minän esiintyessä kokevan rinnalla säilyy aikamuoto preesensissä:

Having mended her glove, Minnie Marsh lays it in the drawer. She shuts the drawer with decision. **I catch sight of her face in the glass.** Lips are pursed. Chin held high. Next she laces her shoes. Then she touches her throat. What’s your brooch? Mistletoe or merrythought? And what is happening? (114; korostus minun)

Preesensmuoto säilyy tekstin loppuun saakka. Preesensmuotoiselle tarinalle ei siis muodostu kokonaan ympäröivää kehyskertomusta. Alun imperfektissä kerrotut tapahtumat luovat selittävän taustan kokevan mielen puheelle.

Itse kerrottu monologi vertautuu kolmannen persoonan kerrotun monologin (FID) tekniikkaan. Kertovan ja kokevan minän suhde toimii kuten kertojan ja henkilöhahmon suhde: kertova minä hetkittäin identifioituu menneeseen itseensä. Kokevan ja kertovan minän välillä on selvä ero. Tekniikan käyttö kuitenkin rakentaa lukijalle kuvaa ilman kertojan apua rakentuvasta itsensä kertovasta fiktiosta. (Cohn 1981, 166-169) Novellissa ”An Unwritten Novel” on tekstin aikana ajoittain vaikea erottaa kertovan ja kokevan minän ääniä. Verbien aikamuodoista, pronomien käytöstä ja syntaksista voi päätellä molempien äänien jossain määrin vuorottelevan kerronnassa, kertojan säilyessä koko ajan rakenteellisesti tarinan välittäjänä taustalla. Kertojan voi tulkita hetkittäin identifioituvan menneeseen, tapahtumat kokeneeseen minäänsä. Identifioituminen muuttaa myös kertojan käyttämää kieltä. Kertova minä puhuu joko imperfektissä tai preesensissä, kokeva preesensissä. Kertova minä käyttää itsestään minä- ja naisesta yleensä hän-pronominia. Kokeva minä ei viittaa itseensä millään pronomilla, naista hän puhuttelee tarvittaessa keksimällään nimellä Minnie Marsh, häneksi tai sinäksi.

Tarinassa ilmaistut viittaussuhteet minän ja tarkkailtavien välillä eivät ole loogisia. Sekä sinä– että hän–pronomien voi tulkita viittaavan myös minään itseensä. Ajoittain mieli puhuu pikemmin itseään koskevista muistoista, joita naisesta syntyvät assosiaatiot hänessä herättävät. Puheessa paljastuu esimerkiksi yksityiskohtia, joihin hän suhtautuu niin tunteikkaan vakavasti, etteivät ne voi olla ”vain” keksittyjä Minnien tarinaan:

A parting, was it, twenty years ago? Vows broken? Not Minnie’s!...She was faithful. How she nursed her mother! All her savings on the tombstones – wreaths under glass – daffodils in jars. But I’m off the track. (109; korostus minun)

Kokevan ja kertovan minän puhe eroavat selkeimmin toisistaan syntaksin perusteella. Kokevan minän virkkeistä puuttuu lauseenjäseniä. Kertovan minän puheen virkerakenteet voivat olla hajanaisia mutta ovat kuitenkin kieliopillisesti kohtuullisen korrekkeja. Kertovan ja kokevan minän välillä tapahtuvat muutokset voivat olla hyvin nopeita tai liukuvia. Genetteläinen lokeroiva ajattelu joko kertojahahmosta tai henkilöhahmosta ei riitä kuvaamaan Woolfin novellien vivahteikasta kerrontaa

lauseenkin sisällä roolia vaihtavan kertojajenkilöhahmon taholta. Esimerkiksi seuraavassa tekstin tyypillisessä katkelmassa kertova ääni nousee hetkittäin esiin virkkeiden sisällä kokevan mielen puheen keskeltä kuljettamaan tarinaa eteenpäin:

Down they get (**Bob and Barbara**), hold out hands stiffly; back again to their chairs, staring between the resumed mouthfuls. [**But this we'll skip**, ornaments, curtains, trefoil china plate [...] 'Why should she twitch?' **Skip, skip**, till we reach the landing on the upper floor; stairs brassbound; linoleum worn; oh yes! (108; korostus minun)

Stanzelilainen liukuminen kerronnan eri poolien, kertojan ja refleктоijan tai Cohnin kertovan ja kokevan minän välillä kuvaa nopeaa kerrontatilanteiden vaihtelua muodostuvan kokonaisuuden kannalta paremmin.

Kerronnassa on sekä kerrotun että lainatun monologin piirteitä. Kertojan rooli kerronnassa on oleellinen, mutta novellissa ”An Unwritten Novel” kokevan minän osuus kerronnassa on myös vahva. Cohnin minämuotoisen kerronnan tekniikoista löytyy kerronnan kokonaisuutta kuvaava autonominen monologi. Autonomisessa monologissa nousee imperfektimuodossa ensin esiin kokevan itsen retrospektiivisen kerronnan aiheuttaneet tapahtumat. Imperfektimuoto, josta kokevan minän monologipreesens myöhemmin nousee, voidaan ymmärtää siirtymähetkeksi. Menneeksi tiedetty kokemus voidaan siirtymän jälkeen kertoa, kuin se tapahtuisi nyt. (1981, 203) Novellissa ”An Unwritten Novel” kertova minä paljastaa, että kokevan mielen tapahtumat on koettu kerrontahetkeä aiemmin.

The unhappy woman, leaning a little forward, palely and colourlessly addressed me- talked of stations and holidays, of brothers at Eastbourne, and the time of the year, **which I forget now**, early or late. (107)

Tämä selittää pelkästään alussa tapahtuvan imperfektimuotoisen kerronnan: tapahtumat, jotka synnyttivät kokevan mielen ajatukset, kerrotaan ensin. Avoimesti ilmaistu siirtymähetki kokevan mielen maailmaan tapahtuu aikamuotojen avulla selvästi – imperfektistä siirrytään preesens-muotoon.

Novellin loppu tukee osittain ajatusta novellista autonomisena monologina. Loppu kerrotaan edelleen preesensissä – aikamuoto ei vaihdu alun imperfektiin ja kokoa tekstiä millään tavoin rakenteellisesti yhteen. Itseltä lainatussa monologissahan kokevan mielen tarinaa ympäröi kertojan esittämä retrospektiivinen kehyskertomus. Lopussa esiintyvä dialogi kertojan ja naisen välillä kerrotaan siten kuin kertoja on sanat

voinut kuulla (vrt. Cohn 1981, 237). Puhujia ei erikseen mainita, koska kertoja tietää ne itse. Muutama monologiksi ”liian” kertova lause loppukohtaukseen kuitenkin sisältyy.

And yet the last look of them – he stepping from the kerb and she following him round the edge of the building **brims me wonder – floods me anew**. Mysterious figures! Mother and son. Who are you?[...]Oh, how **i** whirls and surges – floats me afresh? **I start after them**.(115)

Puhetapa on edelleen kokevan mielen, mutta korostamani lauseet ovat rakenteeltaan kertovia. Novellin minä kertoo minä-muodossa itselleen, mitä tekee ja synnyttää samalla ristiriitaisen vaikutelman kerronnan ulottuvuudesta autonomisen monologin kokemuksellisessa tilanteessa (vrt. Cohn 1981, 227). Kokevaa ja kertovaa minää ei voi missään vaiheessa kertomusta aukottomasti erotella toisistaan eikä teksti siten määriyty yksioikoisesti tietynlaiseksi rakenteeksi tai kerrontamalliksi.

Novelli ”An Unwritten Novel” pyrkii käyttämään monenlaisia kertovan ja kokevan minän välisiä kerrontatekniikoita. Kokevan minän kielessä pyritään esittämään myös ei-kielellisen tiedostamattoman mahdollista läsnäoloa assosioivan mielen avulla.

Air above, air below. And the moon and the immortality...Oh, but I drop to the turf! Are you down too, you in the corner, what’s your name – woman – Minnie Marsh; some such name as that? There she is, tight to her blossom; opening her hand-bag, from which she takes **a hollow shell – an egg** – who was saying that eggs were cheaper? You or I? Oh, it was you who said it on the way home, you remember, [...] Yes, and now you lay across your knees a pocket-handkerchief into which drop **little angular fragments of eggshell – fragments of a map – a puzzle**. I wish I could piece them together! If you would only sit still. She’s moved her knees – **the map’s in bits** again. (111; korostus minun)

Ulkoinen tapahtuma – nainen ottaa käsilaukustaan munan ja kuorii sen – sekoittuu mielen sisäisiin muistoihin ja assosioiviin ajatuksiin. Kokevan minän ensin onttona kuorena näkemä tarkentuu munaksi; munankuorenpalat assosioituvat palapeliksi. Palapelistä tulee kartta, joka pienestä liikkeestä hajoaa taas paloiksi peliin. Palapelistä syntyy lukijalle lopullinen ”flash of understanding”: uudet kehykset kertomukselle niin kerronnan kuin tarinan suhteen. Kerronta on hajotettu kertovan ja kokevan minän välille pieniksi palapelin palasiksi. Kukin pala kuuluu jommallekummalle hahmolle, mutta kuten palapelin kokonaisuudessa myös kerronnan kokonaisuudessa palat toimivat yhdessä ehjän kokonaiskuvan muodostamiseksi. Jokaisella osalla on merkitystä, mutta ei yksittäisenä palana vaan kokonaisuudessa. Samoin tarinan tasolla lukija haastetaan peliin pohtimaan mielen hajanaisia ajatuspaloja. Paloista voi yhdessä syntyä kartta niin tarkkailijasta kuin tarkkailun kohteena olevasta naisesta.

3.2. Henkilöhahmon rakentuminen mielensisäisessä tarinassa

The mind, exposed to the ordinary course of life, receives upon its surface a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms, composing in their sum what we might venture to call life itself[.] (Woolf 1919/1988, 33)

Modernistit keskittivät kerronnan henkilöhahmojen tietoisuuteen. Henkilöhahmot luotiin pikemmin subjektiivisten ajatusten ja tunteiden representoinnin kuin objektiivisen kuvailun avulla. Fiktio liikkui ulkopuolelta sisäpuolelle, puhutusta puhumattomaan ajatukseen, pinnalta syvyyteen. (Lodge 2003, 57-58) Henkilöhahmo itse oli tarina, mielen sisäisten tapahtumien kulku tarinan juoni. Joycen *Ulysses* ja Woolfin *Mrs Dalloway* kuvaavat lähinnä päähenkilön ajatuksia ja toimintaa yhden päivän aikana. Silti kuvattuun hetkeen saadaan koottua koko henkilöhahmon elämä. Woolf kuvaa esseessään ”A Room of One’s Own” ajattelutoimintaa konkreettisesti tajunnanvirtana joentörmällä istuvan henkilön avulla:

There one might have sat the clock round lost in thought. Thought – to call it by a prouder name than it reserved – had let its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither, among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it, until – you know the little tug – the sudden conglomeration of an idea at the end of one’s line: and then the cautious hauling of it in, and the careful laying it out? (1928, 7)

Novelli ”An Unwritten Novel” kertoo junassa istuvasta henkilöstä kuvaamalla tämän ajatusten kulkua. Lause ”Life’s what you see in people’s eyes” saa henkilön mielen liikkeelle ja jättää ajatusten kulkua ohjaavan vanan tarinassa syntyvään tajunnan virtaan. Vanassa syntyvät ajatukset heittelevät sinne tänne, osin kielellisinä ja kerrottavina, osin tiedostamattomina ja vedenalaisina piilossa. Oivallukset voivat syntyä hetkessä mielen tehdessä jatkuvaa ajattelutyötä. Harkitseva mieli hyväksyy tai hylkää ne:

[...]who was saying that eggs were cheaper? You or I? Oh, it was you who said it on the way home, you remember, when the old gentlemen, suddenly opening her umbrella – or sneezing was it? Anyhow, Kruger went, and you came ‘home a back way’, and scraped your boots. Yes. (111)

Millainen henkilöhahmo voi syntyä tajunnan virran avulla lukijalle? James Phelan analysoi henkilöhahmon koostuvan kolmesta komponentista. Mimeettisyys kertoo henkilöhahmosta persoonana, temaattisuus henkilöhahmosta ideana ja synteettisyys henkilöhahmosta keinotekoisena konstruktiona. (Phelan 1990, 409) Mimeettinen hahmo kuvaa mahdollista todellista ihmistä ja mimeettinen tarinan

maailma todellista maailmaa. Temaattisena hahmo voi kuvata kertomukseen sisältyviä ideologisia, filosofisia tai eettisiä arvoja. Varsinkin realistinen kirjallisuus pyrkii mimeettisen illuusion säilyttämiseen ja siten häivyttämään henkilöahmon synteettisenä. Henkilöhahmo on kuitenkin aina kirjallinen konstruktio ja osa kertomuksen konstruktioita. (Phelan 2005, 20). Uri Margolin esittää omassa henkilöahmoa koskevassa teoriassaan lisäksi henkilöahmon analysoinnille neljännen ulottuvuuden, henkilöahmon diskurssin aiheena. Yksikään näistä komponenteista ei kokonaan määritä henkilöahmoa vaan ne tarjoavat mahdollisuuden erilaiseen tietoon ja ymmärrykseen henkilöahmon suhteen. (1990, 455) Henkilöhahmot ovat tässä tutkielmassa toisen ja todellisuuden teemaan keskeisesti kuuluva aihe; tutkimieni novellien henkilöahmot ovat itse novellitarina. Henkilöhahmoissa korostuvat mimeettiset ja synteettiset komponentit. Henkilöhahmot kuvataan toiminnassaan todellisten ihmisten kaltaisiksi avoimesti: imitointi yhtä aikaa rakentaa ja purkaa auki henkilöahmon rakentumista todellisenkaltaisten ja kirjallisten keinojen avulla.

Kaikissa nyt tutkimissani novelleissa on mimeettinen päähenkilö, jonka kautta fiktiivinen maailma avautuu lukijalle. Päähenkilön kuvattuun ajattelutoimintaan kiteytyy kunkin novellin teemavariaatio. Jokainen päähenkilö kohtaa ajatuksissaan toisen ihmisen, toisesta välittyy kuva lukijalle vain päähenkilön näkökulmasta. Minän ja toisen välinen suhde kertoo eri novelleissa eri tavoin toisen ja todellisuuden kohtaamisen teemasta.

Tarinassa puhuvalla henkilöahmolla on oma ääni (Bahtin 1979, 153). Ainoastaan päähenkilö saa itse oman äänensä kuuluviin Woolfin novellien tarinoissa. Niinpä muut novelleissa esiintyvät hahmot eivät rakennu itsenäisiksi henkilöahmoiksi. He ovat kuitenkin tarinan kokonaisuuden, kohtaamistapahtuman, kannalta merkittävässä *toisen* roolissa henkilöahmoina, joihin subjektiminä on suhteessa.

Novellin ”An Unwritten Novel” puhuva minä on samalla tekstin kertoja. Kerronta tapahtuu henkilöahmon mielen sisäisen puheen kautta, ajoittain puhuja on kertova, ajoittain kokeva minä. Kukaan muu ei kerro mitään tarinan missään vaiheessa. Kertovanakaan minä ei luonnollisesti suoraan määrittele juuri itseään – lukijan täytyy rakentaa mimeettinen henkilöahmo epäsuorasti puheen perusteella.

Todellista ihmistä muistuttavalla mimeettisellä henkilöahmolla on inhimillisiä fyysisiä, sosiaalisia ja henkisiä ominaisuuksia ja suhteita (Margolin 1990, 455). Novellin henkilöahmo lukee sanomalehteä junassa, mutta tarkkailee samalla ympäristöään ja muita matkustajia. Huomio kiinnittyy naiseen, jonka ilmeen ”such an

expression of unhappiness was enough by itself to make one's eyes slide above the paper's edge to the poor woman's face" (106). Mimeettinen henkilöahmo havainnoi kuten todellinen ihminen. Havainnointitavasta rakentuu henkilöahmoon sisältyvä teema.

Havainnointi on ihmisen kognitioon eli tietämiseen liittyvää toimintaa.¹⁴ Kognitio tarkoittaa tietämisen toiminnan kokonaisuutta: tiedon hankintaa, järjestämistä ja käyttöä. Havainnoinnissa kognitio ja todellisuus ovat kosketuksissa toisiinsa. Havaitseminen on tiedon etsimistä ja vastaanottamista, kaiken saatavilla olevan tiedon yhdistämistä kokonaisuudeksi. Havaitseminen on riippuvainen skeemoista, aikaisempien kokemusten muodostamista rakenteista, jotka suuntaavat havaintotoimintaa. (Neisser 1981, 16-19, 31) Kognitiivinen narratologia keskittyy kerronnan ohella myös lukemiseen liittyviin kognitiivisiin toimintoihin.

Kognitioon liittyvä skeeman käsite on mielestäni lähellä kirjallisuustieteessä käytettyä kehyksen käsitettä. Monika Fludernikin mukaan kertomusprosessi voidaan alistaa kehysteoreettiseen analyysiin. Samat kehykset toimivat sekä kirjoittamisessa [tekstin tuotossa] että lukemisessa [tekstiin vastaamisessa]. (1993, 448, 463) Fludernikin kehyskäsitteen voi mielestäni tässä yhteydessä rinnastaa Phelanin skeema-käsitteeseen. Phelanin mukaan tekijä luo rakenteen kertomuskokonaisuudelle skeeman kautta. Lukija taas rakentaa lukiessaan uudelleen käsitteellisen skeeman: skeema antaa tekstille muodon ja rakentaa tulkinnan. (Phelan 2005, 49) Skeema-käsite suuntautuu omassa analysoinnissani enemmän fiktiivisen maailman todellisuutta imitoivaan ja purkavaan toimintaan, kehys tekstikokonaisuuden tulkintaan. Kehys avaa lukijalle, mahdollisesti tekijän tarkoittamalla tavalla, näkökulman tekstin maailmaan ja lukemisen kuluessa kokoaa tekstitapahtumia kehysten sisään (vrt. Jahn 1999, 174-176). Skeema voi rajata ja suunnata Woolfin novellien tarinoissa toista ”lukevan” henkilöahmon todellista imitoivaa ajatustoimintaa. Novellissa ”An Unwritten Novel” henkilöahmon mielenkiinnon herättää naisen ilme, joka ei sovi hänen mielestään kyseisen tilanteen skeemaan. Nainen ei toimi kuten julkisessa tilassa yleensä toimitaan.

Life's what you see in people's eyes; life's what they learn, and, having learnt it, never, though they seek to hide it, cease to be aware of— what? That life's like that, it seems. Five

¹⁴ Kun psykologia noin sata vuotta sitten eriytyi omaksi tieteenalaksi, se oli erityisen kiinnostunut henkisten eli kognitiivisten toimintojen (aistimukset, havaitseminen, assosiaatiot, mielikuvat ja tarkkaavaisuus) analysoinnista. Freudin mukaan tiedostetut toiminnot käsittävät vain vähäisimmän ja heikoimman osan ihmisen henkisistä toiminnoista (Neisser 1981, 10-12)

faces opposite – five mature faces – and the knowledge in each face. Strange though, how people want to conceal it! Marks of reticence are on all those faces [...] Ah, but my poor, unfortunate woman, do play the game – do, for all our sakes, conceal it! (106)

Naisen ilme ei muutu. Kertoja pyrkii aluksi suojautumaan sanomalehtensä taakse päästäkseen näkemästä naisen ilmettä, mutta omaa mieltään hän ei pääse pakoon. Havainto on tehty, joten mieli alkaa väistämättä pohtia havaintoaan. Kertoja ja nainen jäävät lopulta kahdestaan junavaunuun muiden matkustajien poistuessa matkan varrella. Nainen puhuttelee kertojaa ja aloittaa keskustelun tämän kanssa. Kertojan mieli saa keskustelusta lisää aineksia ajattelulleen ja alkaa rakentaa tarinaa vastapäisestä naisesta: ”I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze” (108). Naisen kasvoja lukenut ja sanoja kuunnellut mieli alkaa tulkita havaintojaan.

Kognitiotutkimuksen mukaan havaintoon täydennetään skeeman ohjaama merkitys muistin avulla (vrt. Neisser 1981, 63-64). Novellissa ”An Unwritten Novel” kertoja on kiinnittänyt huomiota naisen eleisiin. Nainen ajoittain nykii itseään, hän tuntuu kutiavan selästään. Samoin kertoja on kiinnittänyt huomiota siihen, kuinka nainen pyrkii hansikkaalla puhdistamaan ikkunastaan tahrn. Huomiot kietoutuvat ajattelevassa mielessä yhteen ja alkavat merkitä yhdessä enemmän:

Yes, sitting on the very edge of the chair looking over the roofs of Eastbourne, Minnie Marsh prays to God. That’s all very well; and she may rub the pane too, as though to see God better [...] – Minnies’ God! Did he send the itch and the patch and the twitch? Is that why she prays? What she rubs on the window is the stain of sin. Oh, she committed some crime! (109)

Kertojan mielessä nähdyt seikat yhdistyvät toisiinsa ja hänen omiin niihin liittyviin assosiaatioihinsa. Yksittäisistä seikoista rakentuu yhdessä mielikuvia. Mielikuvien alkuperä liittyy havaitsemiseen vaikka itse kuvittelu ei olekaan enää havaitsemista (vrt. Neisser 1981, 108). Kuvittelun pohjana ovat tarinan maailman todelliset havainnot, jotka synnyttävät kertojan ajattelevassa mielessä - mielen oman logiikan mukaan – naisesta kertovan tarinan. Tarinan minän mielen sysäävät yhä uudestaan liikkeelle joko uudet havainnot naisesta tai omista muistin mukanaan tuomista merkityksistä. Minähahmon muisti, kokemukset ja ajattelua ohjaavat skeemat rakentavat tarinan naisesta yksittäisten havaintojen ympärille. Tarina koostuu puhuvan mielen kielestä.

Kieli esittää puhujan merkityksiä (Nussbaum 1995, 736). Se, mitä henkilöahmo sanoo toisesta, voi luonnehtia sekä puheen kohdetta että puhujaa itseään (Rimmon-Kenan 1991, 83). Kertojan naista kuvaavasta puheesta paljastuukin loppujen

lopuksi enemmän itse puhujasta kuin naisesta. Puhuja rakentaa kuvaa toisesta vahvasti oman todellisuutensa kautta.

Alusta asti kertoja suhtautuu jossain määrin negatiivisesti ja torjuvasti naisen avoimuuteen elämän edessä. Kertoja toteaa ymmärtävänsä elämää – ”We all know – *The Times* knows – but we pretend we don’t” (106). Kertoja haluaa teeskennellä ymmärtämätöntä; hän haluaa suojautua elämän edessä, paeta elämän herättämiä kysymyksiä. Hän pyrkii estämään naisen lähestymisen, mutta joutuu kohtaamaan naisen katseen ja samalla omat havaintojen herättämät ajatuksensa. Tilanteen johdosta vihastuneena tai loukkaantuneena hän sijoittaa Minnieksi ristimänsä naisen heti hiukan nöyryyttävään tilanteeseen, vieraaksi tämän kälyn taloon. Käly, jonka nimen nainen lausui kertojasta katkerasti, suhtautuu naiseen kertojan mielestä todennäköisesti säälien. Kertojakin suhtautuu aluksi naisen vaatimattomaan hahmoon alentuvasti, mutta myöhemmin myötätuntoisesti. Mieli keksii naiseen liittyen synnin ja rikoksen mahdollisuuden mutta tuntee itse todennäköisesti syyllisyyttä.

I have my choice of crimes[...] A parting, was it, twenty years ago? Vows broken? Not Minnie’s!...She was faithful. How she nursed her mother! All her savings on the tombstones – wreaths under glass – daffodils in jars. But I’m off the track. A crime...(109)

Epäselvä pronomien käyttö liittyy kokevan mielen puheeseen. Henkilöhahmot ja viittaussuhteet jäävät määrittymättä. Kuka on edellisen lainauksen ”hän”? Onko hän Minnie vai puhuva minä itse? Syntaksi ja tarkasti kerrotut yksityiskohdat kertovat kokevan mielen läsnäolosta ja pikemminkin omien muistojen esiinnoususta. Katkelmassa kerrottuun liittyvä kokemus on ollut tunnetasolla vahva. Minä kokee tulleen syyttä arvostelluksi ja syyllistetyksi. Lopussa hän palaa takaisin naisen tarinaan - ”But I’m off the track. A crime...”

Tarinan aikana tunnetut voimakkaat tunteet paljastuvat loppua kohti vielä vahvemmin juuri minän omiksi kokemuksiksi.

Tethered to the shores of the world, **none of the crimes, sorrows, rhapsodies, or insanities for poor Minnie Mars**; never late for luncheon; never caught in a storm without a macintosh; never utterly unconscious of the cheapness of eggs. So she reaches home – scrapes her boots. (110-111; korostus minun)

Kertova minä luovuttaa ja tunnustaa, etteivät rikokset tai surut liittyneet Minnieen. Todellinen Minnie on toisenlainen nainen. Minän mielessä syntyikin uusi, täysin mielikuvituksellinen ja Minnielle vastakkainen hahmo, James Moggridge. Jamesin

hahmon kautta paljastuu Minnien ulkoinen olemus ja samalla minän tähän asti piilotettu halveksunta Minnien tapaisia arkoja ja sovinnaisia henkilöitä kohtaan. Kuten aiemmin, kertojan voi tulkita edelleen heijastavan kerrotussa omia tunteitaan. Jamesin asenteessa Minnieen paljastuu kertojan elämässään kokemaa itseensä suunnattua asennoitumista.

'Marsh's sister – not a bit like Marsh; wretched, elderly female... You should feed your hens. ...God's truth, what's set her twitching? Not what *I* said? Dear, dear, dear! these elderly woman. Dear, dear!' (113)

Tästä näkökulmasta kertojan voi tulkita tarinassa kuvatun Minnien kaltaiseksi, yksinäiseksi vanhemmaksi naiseksi. Kertojaa koskettaa Minnieksi ristimänsä naisen hahmo, koska hän voi kuvitella jakavansa tunteitaan ja kokemuksiaan tämän kanssa. Puhuva minä halveksuu Minnien epätoivoa, mutta paljastuu itse epätoivoiseksi samastuessaan Minnien kohtaloon:

Oh heavens, her sob! It's the spirit wailing its destiny, the spirit driven hither, thither, lodging on the diminishing carpets – meagre footholds – shrunken shreds of all the vanishing universe – **love, life faith, husband, children, I know not what splendours and pageantries glimpsed on girlhood. 'not for me – not for me.'** (114; korostus minun)

Lopussa kertojalle selviää jotain odottamatonta Minnien todellisesta elämästä. Naisen poika tulee tätä asemalle vastaan ja he lähtevät hyväntuulisina kävelemään pois päin. Samalla paljastuu avoimesti kertojan Minnien avulla itseään pohtinut mieli: ”That's not Minnie. There never was Moggridge. Who am I?” (115) Hetkellinen puhuvan minän epätietoisuus - ”Well, my world's done for! What do I stand on? What do I know? (115) – vaihtuu pian kuitenkin uudeksi mielikuvien virraksi. Salaperäiset hahmot, äiti ja poika, vievät pois omaa elämää koskevista synkistä ajatuksista ja synnyttävät halun pohtia uusia asioita.

Woolf pyrki siis kuvaamaan todellisuutta, siten kuin se ilmenee kokevalle mielelle. Hän toteaa esseessään ”Modern Novels”:

Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness. (1919/1988, 33-34)

Mieli nousi 1920-luvulla keskeiseksi aiheeksi Woolfin fiktiossa. Kerronta pyrki kuvaamaan havainnoivan mielen toiminnan rakenteita. Tarinan maailma saattoi välittyä pelkästään henkilöahmo(je)n mielen sisäisestä näkökulmasta. Woolf pyrki kuvaamaan

tarinan henkilöitä mimeettisinä hahmoina, kuin oikeina ihmisinä, joilla on oma ääni. Samalla Woolf tulee nähdäkseni kuvanneeksi henkilöitä myös temaattisina ja synteettisinä hahmoina. Margolinille temaattinen henkilöahmo merkitsee jonkin näkökulman heijastumaa. Hahmon ominaisuudet voivat ilmaista ideoita ja suhteet eri henkilöahmojen välillä ilmaista eri ideoiden välisiä suhteita. (1990, 454) Temaattisena henkilöahmo kertoo novellissa ”An Unwritten Novel” havainnoinnista ja erityisesti toisen ihmisen kohtaamisesta: miten mieli toimii, miten ihminen kohtaa toisen vieraan ihmisen. Kerronnan kertovan ja kokevan minän välinen jännite paljastuu myös tarinan teemaksi (vrt. Stanzel 1984, 213). Kerronnassa kokevaa ja kertovaa minää on ajoittain vaikeaa erottaa toisistaan, kun kerronta liukuu kahden eri kerronta-aseman välillä. Tarinassa sekoittuvat kokevan minän Minnietä koskevaan puheeseen sekä todelliset havainnot naisesta että kokevan mielen omat muistot, ajatukset ja tunteet. Tarinassa minän mielessä jo olemassa olevat skeemat vaikuttavat hänen havaintoihinsa todellisuudesta, havainnot taas sekoittuvat muistoihin, kokemuksiin ja assosiaatioihin. Kokevan mielen naisesta esittämä kertomus paljastuu lopussa tarinan todellisuudesta poikkeavaksi: nainen ei ole sellainen kuin kokeva mieli on kuvitellut. ”Mysterious figures! Mother and son. Who are you?” (115).

Tarinan kehyksenä alussa toiminut matka menettää symbolisen merkityksensä novellin lopussa. Toisen tai todellisuuden kohtaaminen ei voi toteutua lineaarisena matkana ja varmana perillepääsynä. Kerronnan tasolla esiintyneet kerronnan palaset kuvaavat myös tarinan tason ratkaisua. Kertoja ei paloista kootussa tarinassaan pääse lopulta perille naisesta eikä itsestään. Pieni arvaamaton liike hajottaa hetkeksi kootun palapelin armotta taas osiin. Woolf kuvaa konkreettisesti toisen ja todellisuuden tavoittamisen vaikeutta. Paloja on mahdollista kerätä, yhdistellä, koota jopa hetkeksi kokonaisuudeksi. Mutta kokonaisuus ei voi olla kestävä, koska kokonaisuutta rakentavat osat eivät ole liikkuvina rakentajan hallittavissa.

Koska todellisuudessa kukaan ei pääse sisälle toisten ihmisten ajatuksiin, päätellään toisen mielen toimintaa havainnoimalla ulospäin näkyvää. Puheen, ruumiinkielen, käytöksen ja toiminnan kautta tulkitaan toisen ajatuksia ja persoonaa. (Palmer 2002, 29-30) Novelli ”An Unwritten Novel” osoittaa hyvin, kuinka tällainen ajattelutapa voi aiheuttaa erehdyksiä. Tulkinnan voi käynnistää todellinen havainto toisesta, mutta itse tulkinta tapahtuu tulkitsijan ehdoilla. Tiedämme millaista jokin on itselle, mutta emme voi tietää mitä se on toiselle (Palmer 2002, 30). Toisen ihmisen ajatus- ja kokemusmaailmaan ei ole välitöntä pääsyä, mikä rajoittaa toisen

ymmärtämistä ja tuntemista. Samalla ihminen on itse itselleen rajoittava tekijä: toinen on olemassa oman kokemustodellisuuden kautta.

Novellissa ”An Unwritten Novel” puhuva minä on voimakkaasti mimeettinen ja temaattinen hahmo. Synteettisenä, keinotekoisena konstruktiona päähenkilö kutsuu lukijan havainnoimaan mielen toiminnan rakenteita (vrt. Margolin 1990, 454; Phelan 1990, 409). Teksti perustuu ajatukselle toisen ja todellisuuden kohtaamisen konstruktiiivisesta ja subjektiivisesta luonteesta. Hetkellinen käsitetty kokonaisuus itsestä ja toisesta muodostuu omaan ja toisen todellisuuteen liittyvistä paloista. Kokonaisuudesta yhteen liitettyjen palojen, oman ja toisen todellisuuden erottaminen ei ole enää mahdollista. Kokeva mieli rakentaa tarinaa naisesta ja (lukijalle) samalla itsestään; novelli tekstinä kuvaa rakennusprosesseja purkamalla niitä auki.

3.3. Tekijän ja lukijan suhde tekstissä puhuvaan minään

Woolfin mukaan jokainen osaa lukea henkilöahmoja ja käyttää tätä taitoa jatkuvasti arkielämässään kohdatessaan muita ihmisiä (Woolf 1924/1988, 421). Woolf siis rinnastaa ihmisten kohtaamisen todellisuudessa fiktiivisten henkilöahmojen kohtaamiseen kirjallisuudessa. Samantapaisiin näkemyksiin on päädytty kahdeksankymmentä vuotta myöhemmin. David Lodge (2003, 14) toteaa, kuinka kirjallisuus luo fiktionaalisia malleja siitä, mitä on olla ihminen. Alan Palmer (2002, 30) tuo esiin, kuinka tulkitsemme fiktiivisten henkilöahmojen persoonallisuutta ja toimintaa todellisen elämän tapojen mukaan. Woolf halusi kuvata elämää todellisena: siten kuin se näyttäytyy ihmiselle hänen mielessään kokemusten jatkuvana virtana. Woolf ei kuitenkaan tuo esiin, että todellisuus näyttäytyy aina kulttuuristen konventioiden, skeemojen tai kehysten kautta. Hän käsittää todellisuuden ”puhtaina”, tajunnalle sellaisenaan annettuina havaintoina ja kokemuksina ja ottaa tavoitteekseen tällaisen todellisuuden kuvaamisen (vrt. Saariluoma 1989, 239-242) Nykyiset teoreetikot taas puhuvat malleista ja tavoista, skeemoista ja kehyksistä, joiden kautta suhtaudutaan samalla tavalla sekä omaan että fiktion todellisuuteen.

Woolfista oli tärkeää tehdä henkilöahmo eläväksi ja todeksi. Hän itse arvosti henkilöahmoja, joita ei voi määrittää yksittäisillä piirteillä vaan ”we go down into them as we descend into some enormous cavern” (Woolf 1923/1988, 386). Woolf kuvaa esseessään ”Character in Fiction” (1924/1988) mitä hän itse tarkoittaa

henkilöhahmolla. Esse on kirjoitettu myöhemmin kuin novelli ”An Unwritten Novel”, mutta esittää samantapaisen tarinan. Woolfin voi tulkita ”lukevan” ja ”kirjoittavan” todelliset tapaamansa henkilöt oman fiktiivisen maailmansa hahmoiksi. Hän antaa siten esseessään jonkinlaisen kehyksen novellin lukijalle ja tuo samalla esiin omia henkilöahmoja koskevia skeemojaan. Woolf kertoo esseessään, kuinka hän eräänä iltana astuu junaan kiireisenä ja nousee ensimmäiseen kohdalleen osuneeseen vaunuun. Heti istuuduttuaan hänelle tulee epämukava tunne: hän on keskeyttänyt keskustelun kahden muun jo vaunussa istuneen matkustajan välillä. Epämukava tunne herättää myös novellissa ”An Unwritten Novel” puhuvan minän havainnoimaan tarkemmin ympäröiviä ihmisiä ja erityisesti vastapäätä istuvaa naista. Naisen onneton ilme häiritsee kertojaa. Epämukava tunne toisten häiritsemisestä saa Woolfin havainnoimaan tarkemmin kanssamatkustajiaan. Hänen mielenkiintonsa muita matkustajia kohtaan herää, kun hän huomaa, että vaunussa istuva nainen tuntuu helpottuneelta keskeytyksestä. Woolf nimeää omat kanssamatkustajansa rouva Browniksi ja herra Smithiksi.

Aluksi Woolf kiinnittää huomiota molempien ulkoiseen olemukseen. Rouva Brown on äärimmäisen siisti, mutta kulunut ulkoasultaan, mikä kertoo Woolfista naisen köyhydestä. Nainen on hyvin pieni kooltaan, vaikuttaa kireältä ja näyttää kärsivältä. Mies taas on vanterra ja kookas, vähemmän hienostunut tavoiltaan. Woolf arvelee hänen olevan ammatiltaan kauppias. Woolf tekee omaan aikaansa sopivia tulkintoja kanssaihmisistään ulkoisen olemuksen perusteella. Hän noudattaa konventiota, joka toimii niin todellisuudessa kuin fiktiivisessä maailmassa. Ulkonäkö ohjaa henkilöistä tehtäviä päätelmiä, jos muuta ei ole tarjolla tulkintojen tueksi; päätelmät tehdään oman kulttuurin ohjaamin tavoin (Rabinowitz 1987, 86-87). Esseen rouva Brown ja herra Smith muistuttavat novellin Minnie Marshia ja James Moggridgea ja Woolfin oma toiminta novellin kertojan tulkitsevaa toimintaa.

Woolfista rouva Brown vaikuttaa yksinäiseltä: ehkä hänet on jätetty tai hän on jäänyt leskeksi vuosia sitten. Hänen elämänsä on täytynyt olla ahdistavaa, täynnä huolia. Rouva Brown on ehkäpä kasvattanut yksin poikaansa, joka on nyt joutunut huonoille teille. Samanlaisia ajatuksia herää novellin ”An Unwritten Novel” minäkertojan mielessä Minnie Marshista. Rouva Brownin kärsimys näyttää Woolfista musertavalta aivan kuten Minnien ilme novellin kertojasta. Woolf rakentaa rouva Brownin ja herra Smithin välille samantapaisen suhteen kuin novellissa ”An Unwritten Novel” kertoja Minnien ja Jamesin välille. Novellin kertoja näkee James Moggridgen herra Smithin

tavoin kolkkona hahmona, joka suhtautuu Minnieen alentuvasti. Herra Smith taas on Woolfista jollain lailla vastuussa rouva Brownin kärsimyksistä. Rouva on joutunut kohtamaan herra Smithin tekemän kaamean paljastuksen ja hänen ylpeytensä on kokenut kovan kolauksen. Woolf tuntee naisessa traagista sankarillisuutta ja suhtautuu tähän myötätuntoisesti ja jopa arvostavasti. Novellin kertoja taas suhtautuu Minnieen ambivalentisti. Minnie herättää sekä säälin että vihan tunteita, koska Minnieen liittyvät havainnot ja ajatukset nostavat kertojan mieleen omia säälin ja vihantunteisiin liittyviä muistoja ja kokemuksia.

Woolfin esseen tarinassa henkilöahmoista ei paljastu todellisuudessa ulkoista olemusta enempää. Henkilöahmojen tarkastelu herättää Woolfissa tulkintoja, jotka voivat novellin ”An Unwritten Novel” kertojan tavoin paljastaa enemmän hänestä kuin tarkastelun kohteena olevista henkilöistä. Woolf ei kuitenkaan suhtaudu novellin kertojan tavoin tunteikkaasti tarinassaan ulkoisesta tai mielen sisäisestä todellisuudesta nousseisiin seikkoihin. Woolfissa tapahtuma herättää halun kuvata, kuinka voi kuvaannollisesti tunkeutua tai jopa uppoutua toiseen ihmiseen; rouva Brown saa ja pakottaa hänet kirjoittamaan tapahtuneesta. (Woolf 1924/1988, 425). Woolfille itselleen novellin ”An Unwritten Novel” voi tulkita esseen perusteella kertoneen henkilöahmoista sekä mimeettisinä että temaattisina. Woolf pyrkii kuvamaan henkilöahmon ajattelutoimintaa käsittämällään todellisuuden kaltaisella tavalla ja samalla kertomaan toisen kohtaamisen mahdollisuuksista. Novellin henkilöahmo rakentuu kokonaan mielensisäisen puheen perusteella. Puheesta on vaikea erotella puhujan itseensä ja toiseen viittaavia ajatuksia ja tunteita. Havainnot ja koettu sekoittuvat puhujan mielessä. Woolf ei nähnyt novelliaan tai henkilöahmojaan nykynäkökulmasta määritellen synteettisenä konstruktiona. Havainnot ja ajatukset rakentavat ja purkavat kokonaiskuvaa henkilöahmosta ja hänen toiminnastaan, mutta kuvaa ei koota yhtä vahvasti ja tiedostetusti skeemojen kautta, kuin nykyään. ”Matkasta” ja ”palapelistä” muodostuu lukijalle tulkintaa auttavia kehyksiä tekstin maailmaan. Tekstin merkityksen paljastavan kokonaistulkinnan voidaan ajatella syntyvän kehysten tekstikokonaisuutta jäsentävällä symbolisella tasolla (vrt. Saariluoma 1989, 271-272).

Lukijalle tajunnanvirtatekstin seuraaminen voi olla ongelmallista. Tajunnanvirtapuhe etenee puhujalle ominaisin assosiaatioin, joiden alkuperää lukijalle ei kerrota. David Lodge kuvaa, kuinka modernismi uhrasi tarinan esittääkseen subjektiivisen kokemuksen. Modernistit tehostivat ja vääristelivät kieltä imitoidakseen

tietoisuuden ja tiedostamattoman toimintaa. (2003, 165) Novellin ”An Unwritten Novel” kokevan mielen puhe liikkuu oman logiikkansa mukaan. Koska tajunnanvirtapuhekin on kuitenkin väistämättä myös konventioiden läpäisemää ja siten yhteisesti jossain määrin jaettavissa,¹⁵ on lukijan mahdollista seurata ja tulkita puhetta esimerkiksi edellä mainittujen kehysten avulla. Nykyään myös tietoisuudella ajatellaan olevan kertomuksellinen luonne (Lodge 2003, 31) ja kertominen käsitetään ihmiselle luontevaksi tavaksi muistaa ja jäsentää asioita. Lukija voi siten kyetä tiedostamattaan intuitiivisesti seuraamaan fiktiivisen mielen ajatuskulkua todellisessa maailmassa toimivien tapojen avulla. Kertovan minän aloittama ja aina ajoittain tajunnanvirtatekstin keskeyttävä puhe myös jäsentää ja tulkitsee jossain määrin kokevan mielen liikkeitä.

Novellin ”An Unwritten Novel” lukijalle tekstin oleellinen merkitys avautuu henkilöahmon temaattisen tason kautta. Henkilöhahmo kertoo ihmisen kognitiosta: ajattelutoiminnasta todellisuuden ja toisten suhteen. Novelli toistaa kognitioihin liittyviä yleisiä toimintatapoja (skeemoja), mutta paljastaa samalla niiden yksilöllistä luonnetta (skeemojen sisällä). Tajunnanvirtateksti imitoi mielen puhetta, jota ei ole osoitettu kenellekään ja joka ei pyri kommunikoimaan (vrt. Cohn 1981, 225) lukijan kanssa samalla tavoin kuin kertova teksti. Tajunnanvirtateksti voi kommunikoida kuitenkin kerronnan ja tarinan tasolla symbolisten kehysten kautta. Kertovan ja kokevan minän epäselvä suhde rinnastuu novellissa henkilöahmojen välisiin määrittymättömiin suhteisiin. Jos lukija suostuu samaan suhteeseen tekstin kanssa, on hänen helpompi ehkä myös hyväksyä, että osa novellin tarinan sisällöstä jää avautumatta. Ehjän kokonaisuuden muodostaminen on usein harha, kuten novellissa ”An Unwritten Novel” kertoja joutuu naisen kohdalla toteamaan. Kokonaisuus pakenee, palaset jäävät jäljelle.

Tanja Vesala-Varttala on pohtinut lukijan ja tekstin välistä suhdetta. Teksti on toinen, jolla on omat dialogiset äänet ja oma merkitsevä potentiaali. Lukija voi olla suhteessa tekstin toiseen tulkinnan kautta. Kumpikaan ei johda tai määrää tapahtumassa. (1999, 280) Lukemisessa ja novellissa ”An Unwritten Novel” voi ajatella toimivan samankaltaisen tapahtuman. Novellin kertoja kohtaa junassa naisen. Nainen saa kertojan rakentamaan tarinan naisen persoonasta ja samalla, nainen tai tarina, saa kertojan omien muistojen ja kokemusten valtaan. Kertoja ei kohtaa tarinan naista naisen

¹⁵ Kieli on aina yhtä aikaa yhteisesti jaettavissa olevaa yleiskieltä ja kunkin yksilöllistä kieltä. (vrt. Bahtin 1979, 83-96)

vaan omilla ehdoillaan. Novellin loppu paljastaa tämänkaltaisen tulkintatavan lopputuloksen: nainen ei ole ollenkaan sellainen kuin kertoja ajatteli. Novellin lukeminen pelkästään lukijan omilla ehdoilla saattaa ajaa lukijan novellin kertojan kaltaiseen lopputulokseen. Kertoja ei löydä novellissa toisen todellisuutta vaan pohtii edelleen omia kokemuksiaan heijastaen toiseen oman todellisuutensa tapahtumia. Lukijakaan ei välttämättä löydä novellin omaa ääntä, toiseutta tai mahdollisesti siinä olevaa puhuttelevaa vierautta, jos lähestyy tekstiä vain omasta todellisuudestaan käsin.

Lukija, joka pyrkii lähestymään tekstiä sen omilla ehdoilla, saattaa löytää lukukokemuksessaan enemmän. Teksti voi yllättää ja koskettaa. Lukija voi oppia itsestään ja kohtaamastaan toisesta ja ylipäättään kohtaamisen tapahtumasta. Vesala-Varttalan mukaan suhde lukijan ja tekstin välillä on parhaimmillaan vastavuoroista luovaa toimintaa itsen ja toisen välillä. Lukija aktivoi tekstin merkityksiä, mutta ei voi yksin päättää, mitä tekstiin haluaa lukea. (1999, 4) Merkitykset nousevat tekijyydestä, tekstuaalisesta ilmiöstä ja lukijan vastineesta (Phelan 2005, 47). Novelli ”An Unwritten Novel” ei suostu avautumaan kokonaan, mutta se voi olla tekstin teemaan sisältyvä tarkoitus. Jokaisella tekstuaalisella (kerronnan, tarinan ja lukemisen) tasolla jää avoimia kysymyksiä. Kerronnassa kertovan ja kokevan äänen vaihtelut jäävät täysin määrittymättä. Tarinan tasolla kokevan minän puhe ei täysin avaudu lukijalle assosioivan ja viittauksiltaan epämääräisen kielenkäytön vuoksi. Kertoja, kuten lukijakin, joutuu kohtaamaan tulkinnassa itseä ja toista koskevat rajat. Woolfista on selvää, että kohtaamme ja käsitämme henkilöhahmot ja merkitykset eri tavoin. Hyvässä kirjallisuudessa henkilöhahmo saa lukijan näkemään asiat silmiensä kautta, ei pelkästään ajattelemaan itseään hahmona. (Woolf 1924/1988, 426) Novellin kertojaminä saa lukijan katsomaan itseään todellisuuden ja fiktion lukijana.

4. “MOMENTS OF BEING: ‘SLATER’S PINS HAVE NO POINTS’” – KOSKETTAVA TOINEN

4.1. Kerronnan hajautettu ääni

Novellissa ”Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’” (1928) Fanny Wilmot pohtii Julia Crayen persoonaa. Novelli alkaa, kun Julia Craye sanoo lauseen, joka saa Fanny Wilmotin hämmästyttämään. Hämmästyksensä saa Fannyn mielen liikkeelle. Samalla hetkellä Fannyn pukua koristanut ruusu putoaa ja Fanny ryhtyy etsimään ruusua kiinnittänyttä neulaa lattialta. Neulan etsintä muodostaa kehyksen kertomukselle. Symbolisen kokoavan muodon avulla tajunnanvirtatekstiin saadaan rakenne ja tarinalle merkitys: neula katoaa, sitä etsitään ja se löytyy; samoin Fanny hämmästyksessään kadottaa, sitten etsii ja löytää Julian olemuksen. Fanny pohtii Juliaa kuulemansa, havaintojensa ja näistä tekemiensä tulkintojen avulla.

Toisesta ihmisestä muodostuu kuva niiden kokemussirpaleiden perusteella, joissa tämä esiintyy ajattelijan omassa kokemusmaailmassa. Kuvalla ei välttämättä mitään vastaavuutta ”todellisuuden” tai toisen oman kokemusmaailman kanssa. (Saariluoma 1989, 247) Fanny ei tunne Juliaa itse kovin läheisesti. Pohtiessaan Juliaa ihmisenä Fanny joutuu tukeutumaan ulospäin näkyviin eli Palmerin (2002, 29) mainitsemiin ”pinnan ilmiöihin” kuten Julian puheeseen, eleisiin, toimintaan tai toisten kertomuksiin, toisten jo tekemiin tulkintoihin Juliasta. Kuten edellä kävi ilmi, novellin ”An Unwritten Novel” lukijalla oli käytössään vain henkilöahmon oma mielensisäinen puhe. Novellissa ”Moments of Being” lukija pääsee Fannyn ajatuksiin kertojan erilaisten kerrontatekniikoiden avulla.

[1] “Slater’s pins have no points – don’t you always find that?” said Miss Craye, turning round as the rose fell out of Fanny Wilmot’s dress, and Fanny stooped with her ears full of music, to look for the pin on the floor.

[2] The words gave her an extraordinary shock, as Miss Craye struck the last chord of the Bach fugue. [3] **Did Miss Craye actually go to Slater’s and buy pins then, Fanny Wilmot asked herself, transfixed for a moment?** [4] Did she stand at the counter waiting like anybody else, and was she given a bill with coppers wrapped in it, and did she slip them into her purse and then, an hour later, stand by her dressing table and take out the pins?... (209)

Lauseessa [1] kertoja käynnistää novellin siteeraamalla suoraan Julia Crayen sanoja. Lauseessa [2] kertoja kiteyttää Fannyn kokeman tunteen. Kertoja antaa lauseissa [3] ja [4] enenevässä määrin tilaa Fannyn omalle puheelle. Lauseessa [3] kertoja siteeraa

suoraan Fannyn ajatuksia ja ilmoittaa sen. Lause [4] kertoo Fannyn mielen sisältä hänen ajatuksiaan, mutta ei enää ilmoita sitä: kertoja lainaa epäsuorasti Fannyn puhetta.

Novellin kerronta alkaa heti kolmannen persoonan kertojan toimesta. Nopeasti kerronta siirtyy kuitenkin henkilökehämon puheeseen. Stanzelilaisittain kerronta määrittäy sekä ulkopuoliseen että henkilökeskeiseen kerrontaan. Kerronnan välittäjänä ja järjestelijänä toimiva kertoja on väistämättä henkilökehämöjen maailman ulkopuolella (vrt. Stanzel 1984, 5): hän toimii eri tasolla kuin henkilökehämöt. Genetteläisittain tulkiten novellissa esiintyy heterodiegeettinen kertoja ektradiegeettisellä tasolla (vrt. Genette 1980, 228, 244): kertoja ei henkilökehänä itse osallistu tarinaan vaan toimii ainoastaan tarinan tapahtumien kerronnasta vastaavalla tasolla.

Edellä lainaamani tekstikatkelman kerrontatilannetta voidaan Stanzelin teorian mukaan väittää kuitenkin myös henkilökeskeiseksi kerronnaksi. Lauseessa neljä kertoja korvautuu reflektiojähenkilöllä. Fanny, ajattelee, tuntee ja havainnoi; lukija kohtaa tarinan todellisuuden hänen kauttaan (vrt. Stanzel 1984, 5). Teksti käyttää kuitenkin kerrontaa hajauttavia keinoja ja erilaisia kerrontatekniikoita tuoden Fannyn ääntä eri tavoin esiin. Kerronta liikuu kertojan ja reflektioijan välillä.

Perspektiiviltään novelli määrittäy Stanzelin teoriassa myös kahtaalle: sekä ulko- että sisäpuoliseen perspektiiviin (vrt. Stanzel 1984, 49). Kertoja ei ole perinteinen kaikkietävä tarinan maailman ulkopuolinen kertoja (vrt. Genette 1980, 189-192). Hän pääsee Fannyn mielen sisään ja ajoittain viedessään tarinaa eteenpäin kertoo Fannyn teoista myös ulkopuolisena. Hän ei kuitenkaan kommentoi kertomiaan tapahtumia tai kerrontaansa; pikemminkin kertojan läsnäolo pyritään häivyttämään henkilökehämön taakse. Kertoja ei kuulu fiktiiviseen maailmaan, mutta hän kertoo, identifioituessaan henkilökehään eriasteisesti, tapahtumista myös tarinan maailman sisältä, henkilökehämön perspektiivistä. Kertoja ja reflektioija esiintyvät myös yhtä aikaa; perspektiivit yhtyvät hetkittäin.

Dorrit Cohnin mukaan yleinen kerrontatilanne kuitenkin säilyy ennallaan, vaikka erilaiset kerrontatekniikat voivat vaihdella nopeastikin. Kerronnan jako ensimmäisen tai kolmannen persoonan kertojakontekstiin on ehdoton. (1981, 168, 174) Stanzelille mielen sisäinen puhe eli niin sanottu sisäinen monologi on aina reflektioijan itsensä esittämää puhetta (1984, 162). Hän ei ota huomioon mahdollisuutta sisäisen monologin lainaukseen. Cohnista kolmannen persoonan heterodiegeettiseen kerrontaan voi sisältyä erilaisia monologilainauksia (1981, 168). Novelli ”Moments of Being”

määrittänyt Cohnin teoriaa soveltaen kolmannen persoonan kerrontakontekstiin, jossa tietoisuutta esitetään erilaisin kertojan kertovin ja lainaavin tavoin.

Kertoja tulee hetkittäin itsenäisenä esiin, vaikka hänelle ei välittävän ja tarinaa järjestelävän luonteen vuoksi kehity erityistä persoonallista identiteettiä.

And she picked up the carnation which had fallen on the floor, while Fanny searched for the pin. She crushed it, **Fanny felt**, voluptuously in her smooth, veined hands stuck about with water-coloured rings set in pearls. (211; korostus minun)

Kertojasta ei voi päätellä juuri mitään ominaisuuksia tai suhtautumista tarinan henkilöihin. Hänelle identifioituu asiallinen, toteava, askeettinen kielenkäyttötapa (thought, felt, remembered). Kertoja käyttää omaa kieltään kertoessaan ulkoisista tapahtumista ja kiteyttäessään henkilön sisäistä maailmaa. Kertoja esimerkiksi tiivistää ja nimeää Fannyn kokemuksen novellin alussa poikkeukselliseksi järkytykseksi: ”The words gave her an extraordinary shock” (209). Fanny saa kertoa siitä hetkeä myöhemmin laajemmin oman mielensisäisen versionsa.

Kertoja siirtyy novellissa ”Moments of Being” yleensä omasta diskurssistaan nopeasti henkilön diskurssiin. Lainatussa tai kerrotussa monologissa henkilöahmon mielen sisäiset äänet keskustelevat, kyselevät, neuvottelevat, riitelevätkin keskenään. Cohnin mukaan lainattu monologi puhuu henkilöahmon omalla kielellä; kertoja lainaa henkilöahmon puhetta tai ajatuksia. Monologin erottamisessa muusta kerronnasta konteksti on oleellinen, sillä lainattuakaan monologia ei eroteta välttämättä lainausmerkein eikä puhumiseen tai ajatteluun liittyvää ilmausta (esimerkiksi ”hän ajatteli itsekseen”) välttämättä käytetä. Usein kuitenkin esimerkiksi ajatteluun liittyvä verbi on jossain lähistöllä ja aikamuoto, persoonamuoto ja välimerkkien käyttö saattavat muuttuneina paljastaa puhujan vaihdoksen. (1978, 62-63)

Perhaps then, Fanny Wilmot **thought**, looking for the pin, Miss Craye said that about ‘Slater’s pins having no points’, at a venture. None of the Crayes had ever married. She knew nothing about pins – nothing whatever. But she wanted to break the spell that had fallen on the house; to break the pane of glass which separated them from other people. (210; korostus minun)

Lainattu monologi voi kertoa sekä puhuttuja että hiljaisia, mielen sisäisiä ajatuksia, kuten edellä. Henkilöahmon ääneen puhuma avautuu todennäköisesti selkeän rakenteensa vuoksi lukijalle helposti; mielen sisäisen puheen kuvaus on taas väistämättä rakenteeltaan hajanaisempaa, mikäli teksti pyrkii kuvaamaan todellisen

mielen liikkeitä, kuten edellisessä luvussa tarkasteltu novelli ”An Unwritten Novel”. Martha Nussbaum painottaa, kuinka ihmisen sisäinen maailma toimii äärimmäisen nopeasti ja sisältää valtavasti keskenään yhteydessä olevia osia. Ihminen ei saa edes itse kiinni omaa nopeaa ja monimutkaista ajatteluaan. (1995, 734) Niinpä kuvittelisi, että sisäisen mielen kuvaukset on helppo erottaa muusta kerronnasta kielenkäytön perusteella, mutta näin ei kuitenkaan aina ole. Mielen kuvaukset ovat kirjallisuudessa usein verbaalisesti hämmästyttävän johdonmukaisia, kuten myös Cohn (1978, 11) on todennut ja jopa samankaltaisia riippumatta kertojan läsnäolon asteesta.

Kerrotussa monologissa kertoja ja henkilöhahmo ovat yhtä aikaa läsnä. Cohnin kerrottu monologi nimetään useimmissa kerronnan teorioissa vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi (FID). Kathy Mezei määrittelee vapaan epäsuoran esityksen ilmaisuun sisältyvien sanojen avulla. ”Vapaa” tarkoittaa, että kertoja on jakanut tietyn määrän itsenäisyyttä ja tasa-arvoisuutta henkilöhahmon kanssa ja torjuu tarkoituksellisesti lauseesta oman kontrollinsa ulkoiset merkit. ”Epäsuora” kuvaa tämän esityksen ratkaisemattomuutta ja lopullista määräytymättömyyttä. Lukijan on yritettävä ratkaista kertojan ja henkilöhahmon asemat. ”Esitys”, josta Mezei itse käyttää termiä diskurssi, käsittää yhdessä sekä muodon että sisällön, tekstilausuman kokonaisuudessaan. (1996, 68) FID tavoittaa henkilöhahmon ajattelun tämän omin sanoin mutta säilyttää kolmannen persoonan viittauksen ja kerronnan aikamuodon (Cohn, 1978, 100), kertojan enemmän kuin pelkän välittävän läsnäolon. Lainattua monologia ja FID:tä voi yrittää erotella erilaisten lingvististen seikkojen perusteella. Lainatussa monologissa mieli puhuu itselleen – subjekti voi jäädä kokonaan pois ja predikaatti korostua (Cohn 1978, 90-96), koska puhuja tiedetään ja kertoja on läsnä ainoastaan puheen välittäjänä. Suoran esityksen, esimerkiksi lainatun monologin, imperfektiä ja futuuria vastaavat FID:ssä yleensä pluskvamperfekti ja konditionaali (Cohn 1978, 127). Silti kerronnan muotoja voi edelleen olla hankala erotella ja nimetä. Lainattuakaan monologia ei aina erota kerronnasta, jos kertoja muutenkin pyrkii lähelle henkilöhahmon asemaa ja kielenkäyttötapaa tarinan maailmassa. FID:ssä voi olla vaikea määrittää kertojan läsnäolon astetta, mikäli kertojalle ei muodostu minkäänlaista persoonallisuutta.

Kathy Mezei toteaa Woolfin kertojen yleensäkin ikään kuin häviävän muiden äänten alle, mutta ne säilyttävät merkittävän rakenteellisen roolin pystyessään siirtymään äänestä toiseen (1996, 86). Ekstradiegeettiseltä tasolta kertojalla on mahdollisuus välittää tarinaa erilaisin kerrontateknikoilla ja eri tekniikoiden käytön ansiosta mahdollisuus kuvata henkilöiden mielten monenlaisia liikkeitä. Kertojalle

kuitenkin pitäisi pystyä määrittelemään jonkinlainen persoonallisuus, jotta hänet voisi erottaa henkilöahmosta ja päätellä heidän välisiä suhteitaan eri kerrontatekniikoissa. Richard Aczel esittää, kuinka perinteisesti narratologiassa on kysytty kuka, milloin ja mistä puhuu, mutta ei, kuinka joku puhuu. Kuitenkin identifioidakseen puhujan äänen, täytyy kyetä identifioimaan ja erottelemaan, kuinka eri äänet puhuvat. Varsinkin tämä korostuu teksteissä, joissa äänen identifiointi voi olla moniselitteistä, kuten Woolfilla. (Aczel 1998, 468) Novellissa ”Moments of Being” esiintyy kaksi puhuvaa ääntä, kertojan ja henkilöahmon. Kertojalle identifioituu alusta asti asiallinen, toteava, askeettinen kielenkäyttötapa, joka pyrkii lyhyesti ilmoittamaan tapahtumista. Fannyn henkilöahmolle taas rakentuu rönsyilevä, huudahteleva, todellisen mielen toimintaa imitoiva ajatteleva ääni. Novellissa Fannyn ääni ei kuitenkaan kuulu ilman kertojan vähintään välittävää toimintaa.

[1] The words gave her an extraordinary shock, as Miss Craye struck the last chord of the Bach fugue. [2] Did Miss Craye actually go to Slater’s and buy pins then, Fanny Wilmot asked herself, transfixed for a moment? [3] Did she stand at the counter waiting like anybody else, and was she given a bill with coppers wrapped in it, and did she slip them into her purse and then, an hour later, stand by her dressing table and take out the pins? What need had she of pins? For she was not so much dressed as cased, like a beetle compactly in its sheath, blue in winter, green in summer. What need had she of pins – Julia Craye – who lived, it seemed, in the cool, glassy world of Bach fugues, playing to herself what she liked and only consenting to take one or two pupils at the Acher Street College of Music[...] (209)

Lauseessa [1] kertoja tiivistää Fannyn tuntemukset. Lauseessa [2] kertoja ilmoittaa siteeraavansa suoraan Fannyn ajatuksia. Ja lauseesta [3] eteenpäin lukija pääsee Fannyn mielen sisään: kuuntelemaan Fannyn ääntä, kun hän pohtii Julian itsessään herättämiä ajatuksia. Miten kertoja on mielensisäisessä puheessa läsnä? Joka tapauksessa hän on Cohnin teorian mukaan kerronnan välittäjänä läsnä: kertoja ei katoa, peruskerrontatilanne (kolmannen persoonan kertojakonteksti) säilyy ennallaan, vaikka kerronnan fokus siirtyy kertojasta henkilöahmoon. Tekstistä syntyy helposti vahva vaikutelma lainatusta monologista: ajattelevan äänen omistajaan ei enää viitata millään tavoin, mutta ajattelua ilmaiseva verbi on lähellä. Kysymykset nousevat kuin suoraan ajattelevan mielen sisältä, lauseet seuraavat toinen toisensa perään assosiaatioiden herättäminä. Sanasto ja kielenkäyttö edellä lainaamassani katkelmassa on lähempänä todellisen mielen puhetta itselleen ja itsekseen kuin seuraavassa:

[1] And she picked up the carnation which had fallen on the floor, while Fanny searched for the pin. [2] She crushed, Fanny felt, voluptuously in her smooth, veined hands stuck about with water-coloured rings set in pearls. [3] The pressure of her fingers seemed to increase all that was most brilliant in the flower; to set it off; to make it more frilled, fresh

immaculate. [4] What was odd in her, and perhaps in her brother too, was that this crush and grasp of the fingers was combined with a perpetual frustration. (211)

Lauseessa [1] kertoja kuvaa tapahtumia. Lauseessa [2] kertoja ilmoittaa siteeraavansa suoraan Fannyn tuntemuksia. Lauseissa [3] ja [4] liikutaan Fannyn mielen sisään. Kerronnan siirtyminen kertojasta henkilöhahmoon toimii rakenteellisesti samoin kuin edellisessäkin lainaamassani katkelmassa. Nyt kuitenkin välittyy vahvempi vaikutelma myös kertojan läsnäolosta. Ajatteleva mieli puhuu omalla kuvailevalla sanastollaan, mutta rakenteellisesti liian haastavia ja ehjiä lauseita. Kerronta määrittäyty pikemmin FID:ksi, vaikka ajattelevaan mieleen ei kolmannessa persoonassa viitatakaan. Toisaalta David Lodge toteaa vapaan epäsuoran esityksen voivan olla yhdistelmä lainattua henkilöhahmon puhetta ja kertojan kuvausta. Kertojan läsnäolosta henkilöhahmon puheessa kertovat ilmaisut ("hän kertoi itselleen") voidaan jättää ilmaisematta, lukijan ymmärryksen varaan. (Lodge 2003, 35) Siten sekä edellinen että tämä katkelma voivat molemmat määrittäytyä FID:ksi. Edellisestä katkelmasta on mahdollisuus tarkemmin kuin tästä erottaa ja rakentaa henkilöhahmon oma ääni. Nyt kertoja kyllä kuvaa maailmaa Fannyn mielen sisältä, käyttää Fannylle ominaista sanastoa, mutta kiteyttävä tapa kertoa identifioi puheen kertojalle. Tulkinta kerronnan erilaisuudesta näiden katkelmien välillä tukee näkemystä Woolfin mielellään käyttämistä kerronnan hajauttavista keinoista.

Novellissa "Moments of Being" on fragmentaarisen, hajauttavan kerronnan mukanaan tuomia ambivaletteja ja lopullisesti määrittymättömiä elementtejä. Vapaa epäsuora esitys, kuten edellä, yhdistää yleensä kertojan ja henkilön äänet, kertojan äänen toimiessa vähintään välittävänä ja henkilön äänen hallitessa sanastoa ja jopa kielenkäyttötapaa. Kerronta hajautuu vähintään kertojalle ja henkilöhahmolle. Vapaan epäsuoran esityksen voi Woolfilla tulkita yhdistävän myös kertojan ja kaksi henkilöahmoa, kahden henkilöhahmon äänet kerrontaan. Seuraavassa Fanny identifioituu hetkeksi neiti Kingstonin, lainatussa katkelmassa jo mainitun musiikkikoulun johtajan, ajatuksiin. Alussa Fanny pohtii neiti Kingstonin äänensävyyn merkitystä, sulkulauseke vihjaa neiti Kingstonin vahvempaan esiintuloon:

[1][...]there was in Miss Kingston's voice an indescribable tone hinted at something odd, something queer, in Julius Craye. It was the very same thing that was odd perhaps in Julia too. [2] One could have sworn, thought Fanny Wilmot, as she looked for the pin, that at parties, meetings (Miss Kingston's father was a clergyman) she had picked up some piece of gossip, or it might only have been a smile, or a tone when his name was mentioned, which had given her 'a feeling' about Julius Craye. [3] Needless to say, she had never

spoken about it to anybody. [4] Probably she scarcely knew what she meant by it. [5] But whenever she spoke of Julius, or heard him mentioned, that was the first thought that came to mind.: there was something odd in Julius Craye. (210)

Lauseessa [2] kertoja ilmaisee lainaavansa Fannyn puhetta: "thought Fanny Wilmot". Lainaus ilman kertojan osuutta muistuttaa rakenteellisesti mielen assosioiden etenevää puhetta. Lauseessa [3] ääni asiaa koskevan asenteen ja näkökulman sekä käytettyjen pronomiinien perusteella hiukan kääntyy ja voi tulkita Fannyn kuin hetkeksi samastuvan neiti Kingstonin ajatuksiin. Fanny käy mielessään keskustelua neiti Kingstonin kanssa ja lause [3] toimii neiti Kingstonin vastauksena Fannyn mielessä (lauseessa [2]) nousseisiin ajatuksiin. Lauseessa [4] Fanny vielä hetkeksi samastuen neiti Kingstoniin toteaa tilanteen, mutta seuraavassa lauseessa [5] esittää kokonaan oman näkemyksensä käymästään keskustelusta neiti Kingstonin kanssa. Fanny toimii hetken kuin FID:n kertoja ja neiti Kingston kuin henkilöahmo. Fannyn puhuu ja ajattelee kuin neiti Kingston, mutta säilyttää lauseen rakenteessa kolmannen persoonan viittauksen. Kerronnan näkökulma säilyy Fannyssä, mutta samanaikaisesti tuodaan toinen näkökulma esiin. Nopeat fokalisoituneet siirtymät henkilöstä toiseen hajottavat ja rikkovat tekstiä kappaleiden ja jopa lauseiden tasolla. Woolfin kerronnallinen strategia oli hajauttaa subjekti ja ikään kuin monologinen patriarkaalinen ääni monien fokalisoijien ja vapaan epäsuoran esityksen kautta (Mezei, 1996, 81). Vaikka tarinaa kerrotaan Fannyn kautta, saavat muutkin henkilöt äänensä eri kerrontatekniikoiden avulla ainakin epäsuorasti esiin. Toisistaan tietämättä rinnastetut äänet voivat tehdä tekstistä dialogisen, jopa konkreettisesti, kuten äskeinen esimerkki pyrki osoittamaan.

Hiukan samalla tavoin tuodaan Julia tekstissä hetkeksi esiin:

[1] The setting of that scene could be varied as one chose, Fanny Wilmot reflected. [2] (Where had that pin fallen?) [3] It might be Ravenna – or Edinburg, where she had kept house for her brother. [4] The scene could be changed and the young man and the exact manner of it all; but one thing was constant - her refusal and her frown and her anger with herself afterwards and her argument, and her relief – yes, certainly her immense relief. [5] The very next day perhaps she would get up at six, put on her cloak, and walk all the way from Kensington to the river. [6] She was so thankful that she had not sacrificed her right to go and look at things when they are at their best – before people are up, that is to say. [7] She could have her breakfast in bed if she liked. [8] She had not sacrificed her independence. (212-213)

Kappaleen alussa jatkuu Fannyn pohdinta siitä, miksi Julia ei ole mennyt naimisiin, miten hän mahdollisesti on kosintatilanteesta paennut. Lauseessa [4] kertoja lainaa henkilöahmon puhetta: pohdiskelevan mielen ajatuksiin päästään suoraan. Lauseessa

[5] aikamuotojen perusteella voisi tulkita kerronnan näkökulman liikkuvan. Fanny miettii miten toimisi Juliana ("she would") ja lauseessa kuusi samastuu ("she was") hetkeksi tähän. Julia näyttäytyy Fannyn mielessä hetken selvemmin, Fannyn on helpompi samastuessaan ymmärtää Julian persoonaa ja elämän valintoja. Fanny toimii taas kuin FID:n kertoja: tarjoaa rakenteen, jonka kautta Julian ääni tulee epäsuoraan hetkeksi esiin.

Woolf haki rakenteellisesti uusia tapoja kirjoittaa ja kertoa. Hän pohtii aihetta esimerkiksi esseessään "Woman and Fiction (1929/1966). Perinteinen lause, "sentence made by men", ei sovi hänelle. Realismissa käytetty lause on "too loose, too heavy, too pompous for a woman's use" (145). Woolf haki itselleen sopivampaa joustavampaa lausetta ja tapaa kertoa. Termi "naisen lause" on liitetty Woolfin moderniin ja fragmentaariseen, realistisen kerronnan perinteelle vastakkaiseen tai vaihtoehtoiseen tapaan kertoa. Naisen lause ei ole biologisen naisen eikä naiselle erityisen feminiinisen olemuksen ilmausta vaan kulttuuristen konventioiden uhmaamista. (Koli 1994, 46). Konventiot liittyivät sekä kerronnan tapoihin että sisältöön:

"[I]t is still true that before a woman can write exactly as she wishes to write, she has many difficulties to face. To begin with, there is a technical difficulty – so simple, apparently; in reality, so baffling – that the very form of the sentence does not fit her. It is a sentence made by men; it is too loose, too heavy, too pompous for a woman's use. Yet in a novel, which covers so wide a stretch of ground, an ordinary and usual type of sentence has to be found to carry the reader on easily and naturally from one end of the book to the other. And this woman must make for herself, altering and adapting the current sentence until she writes one that takes the natural shape of her thought without crushing or distorting it." (Woolf 1929/1966, 145)

Lause, jonka Woolf löysi itselleen sopivaksi, oli kerronnaltaan ja rakenteeltaan hajanaisempi ja samalla moniselitteisempi kuin perinteinen realismin lause oli ollut. Kerronnan äänen jakaminen esimerkiksi FID:n avulla kertojan ja henkilöhahmojen kesken oli eräs tapa hajottaa perinteinen lause ja kaikkietävän kertojan hallitseva ääni. Woolf käyttää kerronnan äänen jakamisen ohella myös ulkoisia ja kielen rakenteellisia seikkoja hajauttaessaan tekstiä. Teksteissä esiintyy usein esimerkiksi sulkulausekkeita. Denise Delorey on pohtinut Woolfin kohdalla käsitettä "naisen lause" ja tulkitsee Woolfin käyttäneen sulkumerkkejä tehdäkseen lopun täydellisen lauseen illuusiosta (1996, 105). Sulkulauseke hajottaa lausetta rakenteellisesti rikkomalla lauseen lineaarisen rytmin. Liisa Saariluoma näkee sulkumerkkien käytön ilmaisevan päätekstin sisällä olevaa ylimääräistä kerrostumaa (Saariluoma 1989, 263). Sisällöllisesti tämä ylimääräinen kerrostuma voi selittää kerronnallisia ratkaisuja tai tuoda useampia ääniä

esiin saman lauseen sisällä. Sulkulauseke voi esimerkiksi ennakoida edellä käsittelemiäni näkökulmaliikkeitä eri henkilöhahmojen välillä. Seuraavan kappaleen alku on Fannyn mielen sisäistä puhetta, jonka keskellä sulkulauseke ennakoi tulevaa tarinaa ja kerrontaa. Sulkulauseessa esitellään uusi tarinaan ilmaantuva henkilö, jonka kanssa käytyä keskustelua Fanny alkaa mielessään muistella. Sulkulause ilmoittaa henkilöhahmon, johon sitä seuraava hän-pronomini viittaa. Tähän asti ”hän” on voinut viitata Fannyn mielessä ainoastaan Juliaan.

[...] and only consenting to take one or two pupils at the Archer Street College of Music [1] **(so the Principal, Miss Kingston said)** as a special favour to **herself**, who ‘had the greatest admiration for her in every way’. Miss Craye was left badly off, Miss Kingston was afraid, at her brother dead. Oh, they used to have such lovely things, when they lived at Salisbury and her brother Julius was, of course, a very well-known man: a famous archaeologist. It was a great privilege to stay with them, Miss Kingston said [2] (‘My family had always known them – they were regular Salisbury people’, Miss Kingston said), but a little frightening for a child; one had to be careful not to slam the door or bounce into the room unexpectedly. Miss Kingston, who gave little character sketches like this on the first day of term while she received cheques and wrote out receipts for them, smiled **here**. **Yes, she had been a rather a tomboy; she had bounced in and set all those green Roman glasses and things jumping in their case.** The Crayes were none of them married. The Crayes were not used to children. They kept cats. The cats, one used to feel, knew as much about the Roman urns and things as anybody. ‘Far more than I did!’ said Miss Kingston brightly[...] (209-210; korostus minun)

Fanny samastuu ajatuksissaan neiti Kingstoniin. Katkelman loppupuolella korostamani osa viittaa novellissa selkeimmin paikanilmaisujen ja aikamuotojen muunnoksilla kerrontamuodon vaihtumiseen suorasta epäsuoraan esitykseen. Kertoja lainaa edelleen Fannyn mielen puhetta, mutta kerronta liikkuu epäsuorasti vielä toisen henkilön mielen sisään: FID toteutuu Fannyn ja neiti Kingstonin välillä. Fanny kertojana (varsinainen kertoja lainaajana) antaa tilaa neiti Kingstonin äänelle: hän siteeraa tämän sanoja kuin olisi itse lainaamansa henkilöhahmo. Myöhempi tarina paljastaa, että lauseissa kerrotut asiat ovat muistoja neiti Kingstonin ja Fannyn välisestä keskustelusta.

Mutta kenen kerrontaa ja ääntä sulkulauseiden sisällä esiintyy? Edellisen katkelman ensimmäisessä sulkulauseessa [1] voi tulkita kertojan selittävän kerrontaa ja myöhempiä viittaussuhteita. Jälkimmäisessä sulkulauseessa [2] voi tulkita Fannyn suoraan siteeraavan neiti Kingstonin puhetta. Kertoja on ottanut lainauksen erikseen sulkulauseena esiin, koska se samalla selittää tarinan kulkua. Lainaus paljastaa neiti Kingstonin perhetaustaa ja yhteyttä Julia Crayhin, sekä kuvaa neiti Kingstonin persoonallisuutta. Toisaalta Fannyn suoran lainauksen neiti Kingstonin puheesta voi tulkita ennakoivan myöhempiä epäsuoraa lainausta. Epäsuoraa lainaustahan ei enää

tekstissä ilmoiteta vaan se on tulkittavissa ainoastaan FID:n lingvististen ja kontekstuaalisten merkkien perusteella.

Aivan novellin lopussa luodaan lukijalle vahvin illuusio suorasta pääsystä Fannyn mieleen. Kertojan ja Fannyn äänet yhdistyvät uudella tavalla: kerronta stanzelilaisittain liukuu lause lauseelta kertojasta Fannyyn. Kertoja antaa tilaa Fannyn refleктоivalle mielelle ennen viimeistä symbolista tapahtumaa.

All seemed transparent for a moment to the gaze of Fanny Wilmot, as if looking through Miss Craye, she saw the very fountain of her being spurt up in pure, silver drops. **She saw** back and back into the past behind her. She saw the green Roman vases stood in their case; heard the choristers playing cricket; **saw Julia** quietly **descend** the curving steps on the lawn; **saw her pour** out tea beneath the cedar tree; softly enclose the old man's hand in hers; **saw her going** round and about the corridors of that ancient Cathedral dwelling place with towel in her hand to mark them; **lamenting** as she went the pettiness of daily life; and slowly **ageing**, and **putting** ... (214)

Aluksi kertoja kuvaa omalla toteavalla tavallaan Fannyn mielen tapahtumia, mutta pikkuhiljaa kerronta lipuu kertojan äänestä kohti Fannyn mielen sisäistä ääntä pronominiin ja verbien lingvististen piirteiden muuttuessa. Aluksi kerronta käyttää Fannystä kolmannen persoonan pronominia ilmaisten kertojan välittävää läsnäoloa. Vähitellen viittaukset Fannyyn kolmannessa persoonassa havainnoijana ja siten myös kertojan osuus kerronnassa katoavat. Etäisyys kertojan ja henkilöhahmon äänen välillä hämärtyy. Kolmannen persoonan käyttö sallii sujuvan, saumattoman siirtymisen suppeampaan ja lauseopillisesti ongelmallisempaan henkilöhahmon mielentilaan, jossa äänet sekoittuvat (Lodge, 2003, 48). Samaa asiaa tukevat verbimuotojen muutokset. Aluksi kertoja kuvaa, kuinka Fanny mielessään näkee Julian laskeutuvan portaita ja kaatavan teetä, mutta näkemisen hetkeä ei määritellä vaan näkeminen on yleistä muistelua. Myöhemmin havainnon kertomisessa siirrytään havaintojaan ja havaintoon sisälle: näkijään viittaavan persoonapronominin käytön ohella myös nähdä-verbi jää pois. Havainnoija eli Fanny näkee aluksi mielessään tapahtumat kuin nyt (saw her going round) ja lopuksi samastuen kokee ne nyt (lamenting, putting). Kerronnan välitteisyys vähenee kun kerronta antaa lukijalle novellin vahvimman illuusion mielen sisään pääsystä.

Novellin ”Moments of Being” viimeisen tapahtuman kertoo kertoja:

She [Fanny] saw Julia open her arms; saw her blaze; saw her kindle. Out of the night she burnt like a dead white star. Julia kissed her. Julia possessed her. ‘Slater’s pins have no points,’ Miss Craye said, laughing queerly and relaxing her arms, as Fanny Wilmot pinned the flower to her breast with trembling fingers. (214)

Ennen loppukohtausta kerrotaan, kuinka Fanny löytää yhtäkkiä kadoksissa olleen neulan ja samalla jotain todellisempaa Juliasta. Hän näkee Juliasta välähdyksen omana itsenään. Saariluoma analysoi Woolfin henkilökuvauksissa olevan tyypillistä hetkellisen merkityksellisyyden kokemisen: elämän mieli koetaan äkillisenä ohimenevänä välähdyksenä. Kokemus tarjoaa mielekkyyttä todellisuuteen. (Saariluoma 1989, 259) Julia paljastuu Fannylle enemmän lihaa ja verta olevana ihmisenä kaikkine puolineen. Julian todellisemman olemuksen ymmärtäminen on Fannylle tunnetasolla vaikuttava seikka ja yhtä tunnepitoinen on Fannylle loppukohtaus: ”Out of the night she burnt like a dead white star”. Kertoja ei kuitenkaan edelleenkään nouse henkilöhahmon tunnetasolle. Hän toteaa lopussa lyhyesti: ”Julia kissed her. Julia possessed her.”

4.2. Mimeettisen henkilöhahmon mahdollisuudet

Fiktio oli Woolfille paikka ilmaista kriittisyytään yhteiskunnan arvoja kohtaan (Transue 1986, 2-6), vaikka Woolf olikin sitä mieltä, että suora kantaottavuus tai oman katkeruuden ilmaukset henkilöhahmojen avulla pilaavat taiteellisen tekstin (esim. 1929/1966, 144). Kaunokirjalliset tekstit kuitenkin ilmaisevat aina arvomaailman esittämällä asiat valitusta näkökulmasta:

For a novel, after all, is a statement about a thousand different objects – human, natural, divine; it is an attempt to relate them each other. In every novel of merit these different elements are held in place by the force of the writer’s vision. But they have another order also, which is the order imposed upon them by convention. And as men are the arbiters of that convention, as they have established an order of values in life, so too, since fiction is largely based on life, these values prevail there also to a very great extent. (Woolf 1929/1966, 145-146)

Woolf pyrki kiistatta tuomaan esiin konventioita vastustavaa arvomaailmaa omalla tavallaan. Hän koki tehtävänänsä tuoda esiin aiemmin esittämätöntä. Kerronnan ohella Woolf halusi uudistaa myös tarinoita. Woolf ihaili esimerkiksi Anton Tšehovin novelleja ja näytelmiä (1919b/1988), joissa esitetään ihmisen elämän sinänsä arkisia mutta merkittäviä tapahtumia ja tapahtumattomuutta yhtä aikaa salaperäisesti ja todentuntuisesti. Woolfista todellisia naisia ja varsinkaan monenlaisia naisia ei ollut aiemmin kirjallisuudessa kuvattu (esim. 1920/1988, 193; 1929/1966, 141-142).

Esseessään ”Women and Fiction” (1929/1966) Woolf tuo esiin, kuinka vaikeaa voi olla kertoa naisten elämästä, joka ei mukaudu helposti luettavaan ja kerrottavaan muotoon:

Often nothing tangible remains of a woman’s day.[...] Her life has an anonymous character which is baffling and puzzling in the extreme. For the first time, this dark country is beginning to be explored in fiction; and at the same moment a woman has also to record the changes in women’s minds and habits which the opening of the professions has introduced. She has to observe how their lives are ceasing to run underground; she has to discover what new colours and shadows are showing in them now that they are exposed to the outer world. (1929/1966, 146)

Woolf halusi olla itse kuvamassa monenlaisia, toisenlaisia, uudenlaisia naisia kirjallisuudessa. Mutta tämä tuli tehdä taiteellisesti eheällä tavalla. Kuvaaminen ei saanut olla katkeraa, vihaista tai anelevaa vaan kuvaamisen tuli keskittyä omaan haluttuun näkökulmaan. (1929/1966, 145) Novelli ”Moments of Being” esittää Woolfille ominaisen hienovaraisesti, mutta rohkeasti asioita. Kerronnan kertojan ja henkilöhahmojen väliset suhteet ja hiuksenhienot erot ja yhtymiset kuvaavat tarinan henkilöhahmojen maailmaa. Kerronnan rakenne seuraa tarinan ja teeman etenemistä ja antaa samalla mahdollisuuksia useammille tulkinnoille. Fannyn voi tulkita novellin lopussa löytävän toisaalta Juliasta, toisaalta itsestään tai yhtä aikaa molemmista jotain aiemmin nimeämätöntä. James Hafley toteaa Woolfin tarinoille olevan ominaista, että toisen luonnehtiminen samalla kertoo itse luonnehtijasta (1980, 38) ja myös novelli ”Moments of Being” paljastaakin ehkä enemmän Fannystä itsestään kuin Juliasta.

Ainoastaan Fanny saa novellissa oman äänensä esiin, esiintyy itsenäisenä henkilöhahmona. Fannyn ääni on enemmän ja vähemmän itsenäinen riippuen kerrontatavasta, kertojan läsnäolon asteesta. Vaikka Fanny on ainoa, joka saa itse äänensä esiin, saa lukija hänestä vähiten tietoja. Ratkaisu tukee mimeettisen illuusion syntymistä: novellissa puhuu pääosin kokeva ja muisteleva mieli, jolla ei ole mitään syytä kertoa itselleen itsestään. Fanny persoonana avautuu lukijalle sen kautta, mitä hän muista henkilöhahmoista ajattelee ja miten hän heihin suhtautuu. Luonteenpiirteiden ilmaiseminen puheen tai toiminnan kautta perustuu lukijan tulkitsemiin syy-seuraus -suhteisiin (Rimmon-Kenan 1991, 84). Muista henkilöhahmoista avautuvat lukijalle Fannyn oman maailmansa syy-seuraus -suhteiden perusteella tekemät tulkinnat. Fanny avautuu lukijan eteen itse tulkittavaksi Woolf avaa sekä mimeettiseen henkilöhahmoon, että henkilöhahmojen avulla todellisuudenkaltaiseen toisen ihmisen kohtaamisen liittyviä konventioita.

Fannyn ajatusten kohteena on Julia. Fanny on tavannut Julian Musiikkikoulussa, jossa Julia antaa Fannylle pianonsoitonopetusta. Fanny on tutustunut jossain määrin Juliaan, muodostanut tästä mielikuvan itselleen. Fanny asettaa nyt kyseenalaiseksi aiemmin Juliasta itselleen muodostaman kuvan, koska Julian sanoma lause ”Slater’s pins have no points – don’t you always find that?” (209) saa hänet ajattelemaan Juliaa uudesta näkökulmasta. Julia on aiemmin ollut Fannysta vähän epätodellinen hahmo. ”Julia Craye – who lived, it seemed, in the cool, glassy world of Bach fugues, playing to herself what she liked and only consenting to take one or two pupils at the Acher Street College of Music” (209) ei voi Fannyn mielestä ostaa itse neuvoja Slaterilta, kuin kuka tahansa tavallinen ihminen. Fanny lähtee hakemaan selitystä lauseen sanomiselle.

Hän alkaa muistella neiti Kingstonin kanssa Juliasta käymiään keskusteluja. Neiti Kingstonista itsestään on välittynyt Fannylle kuva valoisana, rehevänä, käytännöllisenä naisena. Niinpä hän onkin uskonut siihen, mitä neiti Kingston Juliasta hänelle on kertonut. Neiti Kingston kuitenkin käytännöllisenä ihmisenä on kertonut vain piirteitä asioista, joista Fanny mielikuvituksellisempänä ja tunteikkaampana luonteena haluaisi tietää enemmän. Neiti Kingstonia rajoittaa myös lojaalisuus Julialle ja tämän perheelle, jotka neiti on tuntenut jo lapsena. Neiti Kingston ei ole paljastanut ihan niin paljon, kuin Fanny toivoisi. Fannyn mieli ja muisti alkavatkin nyt yhdistellä asioita: neiti Kingstonin kertomiin piirteisiin yhdistyvät Fannyn omat uudet ja vanhat havainnot sekä Julian itse kertomat asiat. Alkuhavainnon kautta Fannyn erilaiset tietämiseen liittyvät toiminnot ja tarinan maailman todellisuus ovat kosketuksissa toisiinsa (vrt. Neisser 1981, 16). Fanny rakentaa mielessään uutta kuvaa itselleen Juliasta.

Fanny epäilee ensin Julian tarkoituksella, vaikkakin umpimähkään, sanoneen hänen mieltään hämmentäneet sanat. Julia on elänyt Fannyn mielestä omassa lasisessa maailmassaan; nyt Julia tuntuu haluavan rikkoa ympäriltään hänet muista eristävän lasin. Hän haluaa olla kuin muut. Miten Julia sitten eroaa muista? Fannyn mieltä askarruttavat selvästi tietyt seikat; tietyt sanat toistuvat hänen mielensä puheessa. Mihail Bahtinin mukaan kieli sijaitsee aina oman ja vieraan rajalla; kielen sanat ovat puolittain vieraita sanoja, joista tulee omia vasta käyttäjän sisällyttäessä niihin omat intentionsa, painotuksensa ja liittäessä ne omiin merkityksellisiin ja ilmaisullisiin pyrkimyksiinsä. Vieraan sanan omaksi tekeminen on usein vaikea ja monimutkainen prosessi; kaikki sanat eivät ole helposti omaksuttavissa, sanat voivat panna vastaan ja

jäädä vieraiksi (Bahtin 1979, 113-114). Fanny toistelee tiettyjä sanoja tai teemoja, jotka tuntuvat vierailta tai osin selittymättömiltä Julian kohdalla. Julia ei ole mennyt naimisiin. Julia vaikuttaa yksinäiseltä. Juliassa on jotain outoa. Julia vaikuttaa Fannyn mielestä usein kaihoisalta, pettyneeltä jopa katkeralta. Ensimmäinen mieleen juolahtava selitys ei tyydytä Fannyn pohtivaa mieltä: hän ei saa kiinni tulkintaa, joka tuntusi sopivan sekä hänen omaan mieleensä että Julian persoonaan.

Fanny kertoo mielessään useampia versioita tapahtuneista asioista tai kuvitelmistaan. Hän muistelee esimerkiksi kuinka ”Julia Craye had said, ‘It is the use of men, surely, to protect us,’ smiling at her that same odd smile” (211) ja hetken päästä “It was the only use of men, she had said” (211) ja vielä uusien ajatusten myötä “‘It was the use of men,’ she had had said, with a queer, wry acerbity” (211). Fanny on epävarma, millaista vaikutelmaa uskoisi, millainen tarina olisi lähimpänä todellisuutta.

Julia mimeettisenä hahmona avautuu lukijalle vain Fannyn puhuvan mielen kautta. Epäsuorassa esittämisessä henkilöahmon luonteenpiirteitä ei mainita vaan ne näytetään tai havainnollistetaan eri tavoin esimerkiksi toiminnan, puheen, ulkoisen olemuksen tai ympäristön kautta. (Rimmon-Kenan 1991, 79-86) Fanny harvemmin kuvailee Juliaa millään piirteillä, vaan yrittää pikemminkin päästä erilaisten Juliasta kuulemiensa piirteiden taakse. Lukijalle Julia avautuu kaksinkertaisen epäsuorasti: tulkitsevan mielen tulkintojen kautta. Tarinasta on ajoittain vaikea erotella Fannyn kuulemia asioita hänen kuvittelemistaan asioista. Fanny pohtii mielessään Juliaa erilaisissa todellisissa ja kuvitelluissa tilanteissa. Kerronnan keinot toimivat ajoittain hiuksenhienoin eroin, kuten kappaleessa 4.1. pyrin osoittamaan.

Novellissa toimii ulkopuolinen kertoja, joka kertoo henkilöahmoista kolmannessa persoonassa. Kertojan toimet ulottuvat henkilöahmon puheen lainaavasta välittämisestä itse tapahtumien kuvaamiseen. Olen ottanut lähtökohdaksi, että koko novelli kerrotaan Fannyn näkökulmasta, vaikka ajoittain syntyy myös vahvempia vaikutelmia kahden muun henkilön läsnäolosta kerronnassa. Kerronnan hajauttavat keinot tuovat neiti Kingstonin ja Julian tekstiin tavalla, joka saa minut hetkittäin epäilemään lähtökohtani pitävyyttä. Olen kappaleessa 4.1. tuonut esiin, kuinka Fannyn voi tulkita hetkeksi samastuvan jompaankumpaan henkilöön, neiti Kingstoniin tai Juliaan, muistellessaan heidän aiempia yhteisiä keskustelujaan. Fanny kertoo tapahtumista, kuin olisi itse myös tuo toinen henkilö ja voisi tietää, mitä toinen tilanteessa ajatteli. Kerronnassa taustalla mielensisäisen puheen välittäjänä toimii koko ajan perustehtävässään kertoja. Tällaisessa lainatussa puheessa FID:n avulla tuodaan

kaksi henkilöahmoa kertojan lisäksi yhtä aikaa esiin. FID:ssa kertoja fokalisoi henkilöahmon kautta: lukija näkee fiktiivisen maailman henkilöahmon silmin henkilöahmon sanojen avulla (vrt. Mezei 1996, 70). Fanny voi fokalisoita Julian henkilöahmon kautta niin, että lukija näkee yhtä aikaa sekä Fannyn että Julian silmin ja sanoin. Fanny esimerkiksi ajattelee:

What would have happened (but one could hardly conceive this) had she had children? She took astonishing precautions against chills, fatigue, rich food, the wrong food, draughts, heated rooms, journeys in the Tube, for she could never determine which of these it was exactly that brought on those terrible headaches that gave her life the semblance of a battlefield. She was always engaged in outwitting the enemy, until it seemed as if the pursuit had its interest; could she have beaten the enemy finally she would have found life a little dull. (213)

Fannyn muistelevan mielen vie kuin syvemmälle omiin ajatuksiinsa imperfektissä kerrottu kysymys lapsista ja Juliasta. Saman tien ajatus liikkuu terveyteen liittyviin asioihin. Fanny kuvaa kuitenkin nyt Julian käyttäytymistä tavalla, joka herättää kysymyksiä puhujasta. Voiko Fanny tietää näin yksityiskohtaisia asioita Julian käytöksestä ja myöhemmin vielä tämän omaan terveyteen liittyvistä kokemuksista? Juliaahan on aiemmin kuvattu omien asioiden kertomisen suhteen sulkeutuneeksi. Toiseksi kerronnan verbimuodot muuttuvat ilmaisten mahdollista puhujan vaihtoa ja uuden henkilön ilmaantumista kerrontaan. Jo sulkulauseessa käytetään ajattelijasta eli Fannystä pronominia ”one”, mikä häivyttää Fannyä persoonana taustalle. Kerronta tapahtuu jatkossa sekä imperfektissä että konditionaalimuodoissa. Konditionaalit sopivat käytettyinä muotoina tarinaan, mutta voivat toimia merkkinä myös FID:stä, kertojan ja henkilöahmon tai kahden henkilöahmon välillä. Julia saattaa saada jopa oman äänensä kertojan avulla hetkeksi esiin tai FID:ssä yhdistyvät aiemmin kuvatulla tavalla kertojan avulla Fannyn ja Julian äänet. Fokalisoidessaan FID:ssä kertoja voi valita läsnäolonsa asteen kerronnassa (Mezei 1996, 70). Teksti ei paljasta (kertojan roolissa) Fannyn läsnäolon astetta kerrotussa vaan jättää lukijan epävarmaksi siitä, perustuuko kerrottu Julian Fannylle aiemmin kertomaan vai onko se Fannyn mielikuvituksen tuotetta. Jos Fanny pääseekin tarinan kuluessa lähemmäksi Juliaa, lukija jää yhä kauemmaksi hänestä. Lukijalle välittyy kuva Juliasta mimeettisenä hahmona Fannyn pohdiskelevan mielen kautta. Mielen puheessa yhdistyvät fiktiivisen maailman tosi ja kuviteltu tavalla, josta lukija ei niitä pysty erottamaan toisistaan. Mielen puhe paljastuu epäluotettavaksi lähteeksi lukijan kannalta ja hän on yhä

epävarmempi Julian henkilöahmosta. Fanny mimeettisenä hahmona rakentuu kuitenkin vahvemmaksi epäsuorankin esittämisen keinoin. Puhuja paljastaa itsensä.

Pohdiskellessaan Fannylle nousee aika äkillisesti varmuus Julian persoonasta ja hän näkee Julian päinvastaisesta näkökulmasta kuin alussa: onnellisena (214). Sama näky, jossa aiemmin Julia on vaikuttanut Fannystä pettyneeltä, saakin Julian nyt hehkumaan. Epätoivon hetki onkin hurmion hetki. Äkkiä kaikki näyttäytyy Fannylle läpikuultavana ja hän näkee Julian läpi: ”she saw the very fountain of her being spurt in pure, silver drops. She saw back and back into the past behind her” (214). Kaikki saa hetkessä selityksensä, jäsentyy Fannyn mielessä kokonaisuudeksi ja hän näkee sekä tulkitsee Julian persoonallisuutta mielestään nyt oikeasta näkökulmasta.

Woolfin mukaan ihmisen elämä on pääosin arkista ei-elettyä elämää: ”moments of non-being”. Arkipäivän pumpulin, ”the cotton wool of daily life”, takaa on mahdollista havaita ja kokea ihmisten todelliseen elämään ja yhteiseen olemassaoloon liittyvä kuvio. (1985, 70-73) Ajoittain ihminen pääsee elämän näennäisen pumpulin taakse; hetkellisessä intuitiivisessa välähdyksessä voi paljastua aito ja tosi yhteinen elämän merkityksellisyys: ”moments of being” (emt. 78).¹⁶ Fanny oivaltaa kaiken näennäisen takaa äkkiä ”merkityksellisessä hetkessä” olennaisen.

Oivaltamiseen johdattavat tapahtumat tarinassa koostuvat mielen muistoista ja pohdinnoista, joita laittavat liikkeelle aina hiukan eri tavoin heräävät samat kysymykset tai ajatukset. Tarinassa Fanny näkee Julian koko ajan konkreettisesti edessään, mutta katselee tätä tarinan kuluessa mielessään eri näkökulmista. Edessä istuva nainen näyttäytyy Fannylle eri tavoin, eri valossa, ajatusten vaihdellessa Fannyn pohtivassa mielessä. Kuitenkaan varsinaiset ajatukset eivät saa Fannyssä heräämään tuota toisen kohtaamisen todempaa hetkeä, vaan pikemmin intuitiivinen kokemuksellinen yhteys sen, mitä hän edessään näkee ja mitä hän on aiemmin nähnyt ja kokenut, välillä. Aiemmin tarinassa Fanny on muistellut erästä keskustelua hänen ja Julian välillä:

None of the Crays had married, Fanny Wilmot remembered. She had in mind how one evening when the lesson had lasted longer than usual and it was dark, Julia Cray had said, ‘It is the use of men, surely, to protect us,’ smiling at her that same odd smile, as she stood fastening her cloak, which made her, like the flower conscious to her finger tips of youth and brilliance, but like the flower too, Fanny suspected, inhibited.

‘Oh, but I don’t want protection,’ Fanny had laughed, and when Julia Craye, fixing on her that extraordinary look, had said she was not so sure of that, Fanny positively blushed under the admiration in her eyes.

¹⁶ Vastaavankaltaisen kokemuksen, ”a flash of understanding”, voi tulkita syntyvän Woolfin mukaan lukijalle tämän äkkiä oivaltaessa tunnetasolla tarinan tai tekstin kokonaisuuteen liittyvän merkityksen. Intuitiivisesti havaittu merkitys avaa jo aiemmin luetun uudella tavalla. (1924/1988, 340)

It was the only use of men, she had said. Was it for that reason then, Fanny wondered, with her eyes on the floor, that she had never married? (211)

Fanny muistaa punastuneensa, kun Julia katsoi häntä jotenkin epätavallisesti ja ikään kuin kysyi tai pohti hienovaraisesti hänen suhtautumistaan miehiin. Fanny muistaa myös Julian ihailevan katseen. Se, että Julia ei ole mennyt naimisiin sai Fannyn tässä vaiheessa kuitenkin vain pohtimaan epäonnistuneita kosintoja. Myöhemmin Fanny toteaa, kuinka naimattomana Julian ei ole tarvinnut luopua itsenäisyydestään, omista tavoistaan ja haluistaan. Mutta vasta Julian löytäminen elämäänsä tyytyväisenä ja onnellisena saa Fannyn silmät avautumaan Julian itsenäisyyden ja yksinäisyyden merkityksille.

It seemed in its bareness and intensity the effluence of her spirit, something she had made which surrounded her, which was her. (214)

Fanny ymmärtää, että Julia on erilainen persoonana ja elämäntavoiltaan, koska Julia tiedostanut oman persoonallisuutensa ja tehnyt rohkeasti valintoja sen mukaan:

[...]and cleaving her way ever more definetely as her will stiffened towards her solitary goal;[...]obstinately adhering whatever people might say in choosing her pleasures for herself. She saw Julia –
She saw Julia open her arms; saw her blaze; saw her kindle. Out of the night she burnt like a dead white star. Julia kissed her. Julia possessed her. (214)

Fanny samastuu Juliaan, koska ymmärtää Juliaa hetken täydellisesti. Mutta tarinan voi myös tulkita kertovan löytämisellä ja samastumisella, että Fanny löytää - Julian ohella - jollekin itsessään samalla nimen. Aiemmin on vihjattu hienovaraisesti Julian olevan ihastunut Fannyyn, nyt Fanny ymmärtää itse oman ihastumisensa.

Novellin loppu (edellä lainattu katkelma) kuvaa myös rakenteellisesti löytymisen ja samastumisen teemaa. Aluksi näkijä on Fanny, joka näkee hän-pronominin viittaavan Julian: ”She saw Julia open her arms; saw her blaze; saw her kindle”. Keskellä on lause, joka ei pronomini viittauksellaan paljasta kummasta naisesta on kyse: ”Out of the night she burnt like a dead white star”. Lauseen jälkeen viittaussuhteet ovat muuttuneet, osat ovat vaihtuneet; Julia suutelee hän-pronominin viittaavaa Fannya: ”Julia kissed her. Julia possessed her”. Keskellä olevassa lauseessa molemmat naiset voivat olla tähdenlennossa yhdessä, pronomini ”hän” voi viitata kumpaan tahansa eli myös molempiin yhtä aikaa. Samastuminen, suudelma ja halaus tapahtuvat myös rakenteen tasolla.

Woolf on kerrontaa hajauttavilla keinoilla tuonut useampia ääniä esiin mutta samalla myös hämärtänyt henkilöihahmojen rajoja. Kahden naisen, Fannyn ja Julian, esiintyminen tarinassa saa aikaan epäselvyyttä ja sekoittumista. Molempiin viitataan ”she”- eli hän-pronominilla, mutta aina ei tiedä välttämättä kumpaan viitataan. Kerronta käyttää hyvin hienovaraisia eroja ilmaistessaan useampien henkilöiden jonkinasteista läsnäoloa kerronnassa. Läsnäolo kerronnassa on kuitenkin oleellista, koska se ilmaisee henkilöihahmon vahvempaa läsnäoloa Fannyn mielen sisäisessä muistelevassa puheessa. Kontekstista voi yrittää päätellä, milloin mieli puhuu siitä, mitä henkilöihahmo on itse aikaisemmin Fannylle kertonut. Kertojan pelkästään Fannyn mielen puhetta välittävä toiminta kuvaa suoremmin Fannyn kuvittelevaa mieltä. Kerronnan ei siten tarvitse suoraan ilmaista, mitä kukin sanoo tai on sanonut ja ajatellut, mutta sen täytyy luottaa lukijan haluun lukea tarkasti, tulkita ja suostua jäämään myös epävarmaksi henkilöihahmojen rajojen suhteen.

Kerrontatapa on oleellinen kerronnan kohteen ja tarinan teeman kannalta: omassa mielessään asioita pohtiessaan, ei voi tietää mikä osa ajatuksista tai tulkinnoista on toisilta kuultua ja kuinka paljon on omaa pohdintaa. Fanny luottaa aluksi neiti Kingstonin ”apuun” alkaessaan ajatella hämmennystä herättänyttä lausetta ja sen lausujaa. Hän ei kuitenkaan pääse pitkälle pelkästään neiti Kingstonin avulla ja uskaltautuu syvemmälle oman mielensä sisään muistelemaan ja tulkitsemaan Julian kanssa käymiään keskusteluja.

Fanny näkee Julian aluksi kuin lasin sisällä omassa maailmassaan. Hän epäilee Julian haluavan rikkoa lasin, joka jossain määrin erottaa hänet muusta maailmasta. Fanny näkee ikkunan symbolina: lasi erottaa Julian, kuten on erottanut tämän veljenkin, elämästä. Lasin takana on jotain, jonka Julia näkee mutta ei voi saada vaikka haluaisi. Fanny tulkitsee Julian kaipauksen kohdistuvan toisiin ihmisiin, koska epäilee Julian olevan yksinäinen. Myöhemmin Fanny löytää Julian yksinäisyydelle myös toisenlaisen selityksen: Julia on valinnut yksinäisyyden, koska ei ole halunnut luopua riippumattomuudestaan. Fanny lähestyy näkökulmaa, josta hän novellin lopussa katsoo Juliaa. Fanny näkee lopulta Julian verhottoman ikkunan edessä uudenlaisen värin ja valon avulla. Julia on nyt ikkunan edessä, tavoitettavissa. Ikkunan kautta Fanny näkee hetken Julian läpi kauas tämän menneisyyteen asti (214). Menneisyyden tapahtumat näyttäytyvät uudesta näkökulmasta ja valosta johtuen selvinä ja selittyneinä eri tavalla, kuin Fanny on aiemmin uskaltanut tai osannut ajatella.

Woolf joutui kirjoittaessaan tappamaan ”kodin enkelin”: hahmon, joka oli sympaattinen, hurmaava, epäitsekäs, uhrautuva ja puhdas. ”Jos en olisi tappanut häntä, hän olisi tappanut minut.” (1931/1993, 5-6) Enkelin ääni oli Woolfin oma käsite yhteiskunnan äänelle, joka toisti yleistä mielipidettä naisen asemasta ja tehtävästä luonnollisena olemisen tapana. Enkelin ääni oli myös naisen itse sisäistämän kasvatuksen luoma toimintatapa. (Koli 1993, 10) Woolf kirjoittaa, kuinka naiset eivät voi kodin enkelin mukaan ilmaista vapaasti ja avoimesti omia ajatuksiaan ja mielipiteitään ihmissuhteista, moraalista tai seksuaalisuudesta. Edes kodin enkelin tappaminen ei kuitenkaan pelastanut Woolfia. Hän toteaa, kuinka ei edelleenkään pysty kertomaan totuutta ruumiillisista kokemuksista. (1931/1993, 6-7) 1800-luvun lopussa ja 1900-luvun alussa naisten keskimäärin ajateltiin pyrkivän ja haluavan tietynlaiseen sosiaaliseen elämään ja avioliittoon (”naisen elämän skeema”). Juliassa täytyy olla jotain ”outoa”, koska hän ei ole skeeman mukaan toiminut. Fanny joutuu novellissa pohtimaan näkemyksiään Juliasta ja samalla itsestään. Hän lähestyy Julian persoonaa aluksi hyvin konventionaalisesti ”arkielämän pumpulissa” ja neiti Kingstonin ajatukset tukevat häntä näissä näkemyksissään. Silti molemmat tunnistavat saman asian: Juliassa on jotain ”outoa”, heidän konventionaalisesta näkökulmastaan määrittämätöntä ja käsittämätöntä.

Kodin enkelin mukaan nainen ei voi käsitellä vapaasti ja avoimesti ihmissuhteita, moraalisia tai seksuaalisia aiheita. Woolfin novelli ”Moments of Being” kuvaa kuinka kielen avulla rakennetaan symbolisia esteitä ajatusten etenemiselle ja kuinka on soveliaampaa olla puhumatta ”oudoista” asioista. Fanny sijoittaa Julian lasiseen maailmaan ja ikkunan taakse, vaikka esittääkin Julian itse itsensä sinne sijoittaneen.

Woolf osoitti teoksissaan, kuinka paljon erilaiset konventiot määräävät sekä kerronnan että käyttäytymisen tapoja, vaikka ei aina tunnistanut omaa toimintaansa ohjaavia skeemoja. Woolf toteaa kirjallisuuden naiskuvan olleen todellisuuteen verrattuna liian yksinkertaisen ja sivuuttaneen naisten väliset moninaiset ihmissuhteet (1928, 82). Woolf yritti keksiä ajattelutavan, jolla voisimme vapauttaa itsemme: ei niinkään konventioista kuin siitä, että konventioita pidetään yllä tiedostamattomasti, tietämättä ja siksi toistetaan väistämättä samaa (Simonsuuri 1993, 20). Novelli ”Moments of Being” esittää, kuinka konventionaalinen ajattelu estää näkemästä ja ymmärtämästä todellista elämää. Tiedostamattomat konventiot peittävät kuin pumpuli ikkunat, eristävät lasin alle piiloon sen, mitä ei haluta ajatella. Fanny pyrkii

pumpulin taakse, näkemään kirkkaasti lasin läsi, vaikka se mitä paljastuu, on hämmentävää. Lasin alla on kätkeyty oma itse, pumpulilla on peitetty nimettöminä omat käsittämättömät asiat.

Woolf kuvaa esseessään ”A Room of One’s Own” (1928, 81-84) lukevansa kuvitteellista naisen kirjoittamaa tarinaa, jossa äkkiä todetaan ”Chloe liked Olivia”. Hänestä kyseessä on suunnaton muutos. Chloe piti Oliviasta ehkä ensimmäistä kertaa kirjallisuudessa. Woolf kehottaa kuulijoitaan olemaan hätkähtämättä ja punastumatta. Joskus sattuu sellaista, että naiset pitävät naisista. (1928, 81). Toisaalta Woolf on kuvannut jo samankaltaista suhdetta romaanissaan *Mrs Dalloway* päähenkilön Clarissa Dallowayn ja tämän ystävättären Sally Setonin välillä seuraavasti:

And whether it was pity, or their beauty, or that she was older, or some accident – like a faint scent, or a violin next door (so strange is the power of sounds at certain moments), she did undoubtedly then feel what man felt. (36)
 But this question of love (she thought, putting her coat away), this falling in love with women. Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love? (37)

Woolf kuvaa naisten välistä suhdetta rakkaudeksi, mutta problematisoi ja avaa rakkauden ja mahdollisesti seksuaalisten tunteiden rajoja:

The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one’s feeling for a man. It was completely disinterested and besides, it had a quality which could only exist between women, between women just grown up. [...] Absurd, she was – very absurd. But the charm was overpowering, to her at least, so that she could remember standing in her bedroom at the top of the house holding the hot-water can in her hands and saying aloud, ”She is beneath this roof...She is beneath this roof!” (38-39)

Woolf ei suostu määrittelemään tapahtumaa lopullisesti vaan esittää sen ajattelevassa mielessä useasta näkökulmasta. Hän haluaa tuoda esiin naisten välisten suhteiden monimuotoisuutta. Woolfin voi tulkita kuitenkin olevan jossain määrin teeman käsittelyssä myös hämillään. Hän on todennut (1931/1993), kuinka ihmissuhteisiin ja seksuaalisuuteen liittyvät kysymykset ovat vaikeita kuvata ja esittää (1929/1966) myös, kuinka vaikeaa voi olla kertoa naisten elämästä, joka ei mukaudu helposti luettavaan ja kerrottavaan muotoon. Novellin teema, Fannyn ja Julian välinen suhde sekä heidän vihjattu seksuaalisuutensa, jätetään novellin ”Moments of Being” tarinassa suoraan ilmaisematta. Teemaan hienovarainen käsittely vaati kerronnan, joka pystyi epäsuoraan kertojan ja henkilöhahmojen välisillä suhteilla ilmaisemaan asioita. Kuvattu kokeva

mieli ei selittele, mutta ilmaisee eri kerrontatekniikoiden avulla tarpeeksi tulkitsevalle lukijalle.

4.3. Intuitiivinen merkittävä hetki

Avrom Fleishmanin mukaan novellin ”Moments of Being: Slater’s Pins Have No Points” kehämäisyys kutoo yhteen useampia rakenteita monimutkaisella tavalla (1980, 61). Preesensissä alkava tarina (“Slater’s pins **have** no points – **don’t you always find that?**”) esittelee menneessä ajassa (“**said** Miss Craye, turning round as the rose **fell** out of Fanny Wilmot’s dress, and Fanny **stooped** with her ears full of music, to look for the pin on the floor.”) tapahtunutta ja hetkittäin jopa vielä aiemmin tapahtunutta (muistot), mutta palaa taas tarinan nykyhetkeen näyssä, joka kokoaa kaiken menneen yhteen. Tarinassa löydetään ajallisesti moniulotteinen hetkellisen kokemuksen rikkaus: muistin kautta menneisyys ja odotusten kautta tulevaisuus ovat läsnä kokemisessa ja laajentavat sitä suunnattomasti ohi nykyhetkisen tilanteen (vrt. Saariluoma 1989, 238-239). Aikaskaema toimii yhdessä toistuvien neulaan viittausten rinnalla (Fleishman 1980, 61). Neula katoaa, sitä etsitään, se löytyy. Fleishmanin mukaan neulanetsintä ja neulan löytyminen toimivat symbolisesti yhdessä Julian luonteen tai seksuaalisen suuntautumisen paljastumisen kanssa (1980, 62). Itse olisin valmis lukemaan tarinan pikemmin Fannyn kuin Julian tarinana. Lopussa neulan löytyessä Fanny ymmärtää yhtäkkiä ehkä jotain uutta Juliasta, mutta mielestäni oleellisemmin itsestään.

Tarinan todellisuuden tapahtumilla, Julian sanomalla lauseella sekä neulan etsimisellä ja löytämisellä, on tarinan rakenteen kannalta kokoava ja selittävä kehyksen rooli. Jos teksti rakennetaan pelkästään tajunnanvirralle, on se hajanainen ja muodoton, kuten jossain määrin on ”An Unwritten Novel”, luvussa kolme käsittelemäni novelli. Siinäkin kokevan ja kertova minän vaihtelu kerronnassa kykeni luomaan lukijaa lähestyvää muotoa ja kuljettamaan tarinaa eteenpäin. Novellissa ”Moments of Being” kertova minä on korvattu kolmannen persoonan kertojalla, mikä antaa enemmän mahdollisuuksia saada tajunnanvirtateksti myös kommunikoimaan.

Tajunnanvirtateksteissä esiintyy yleensä tarinaan rakennetta ja muotoa luovia elementtejä, jotka ovat myös keino esittää todellisuutta. Woolf koki käyttävänsä ”merkitseviä muotoja”: niissä yhtyy ajatus esteettisestä muodosta ja tuon muodon kyvystä tulkita maailmaa. (Saariluoma 1989, 243-244). Selvin esimerkki

Woolfin tuotannossa on romaani *To the Lighthouse*. Romaanissa Ramsayn perhe suunnittelee kesänviettopaikassaan retkeä majakalle; majakka kuvaa symbolisesti päähenkilön, Mrs Ramsayn, roolia perheessä; romaanin rakenne muodostuu majakan valon toiminnasta. Romaani rakentuu kolmesta osasta, joista ensimmäinen ja viimeinen osa ovat pitkiä, kuten majakan valonvälähdykset. Osat kuvaavat kumpikin lähinnä yhden päivän valoisan ajan onnellisia tapahtumia henkilöhahmojen sisäisestä maailmasta käsin. Väliin jää lyhyt ja pimeä, yöaikaa kuvaava osa, jonka aikana kuitenkin siirrytään ajassa vuosia eteenpäin. Kertoja siirtyy perhettä kohdanneiden onnettomien tapahtumien toteajaksi henkilöhahmojen ulkopuolelle. Kokoava symboli, kehyskertomus, antaa vastaavalla tavalla novellissa ”Moments of Being” yhden hajanaisen ajattelevan mielen tarinalle mielekkään rakenteen ja lukijalle avaimen tulkintaan.

David Lodge vertaa aivotoimintaa tietokoneiden toimintatapaan: aivot ovat kuin paralleeliprosessori, jossa pyörii useita ohjelmia samanaikaisesti. Hän kritisoi Woolfin kuuluisaa vertausta, kuinka kirjallisuuden tulisi kuvata ”kokemuksen atomeita, jotka putoavat mielessä johonkin järjestykseen”. Atomit eivät putoa mihinkään järjestykseen, vaan pommittavat mieltä joka suunnasta ja ovat tekemisissä yhtä aikaa eri aivojen osien kanssa. Rikkomalla lauseen suoran muodon, käyttämällä ellipsejä ja sulkulauseita, hämärtämällä puhutun ja ajatellun rajoja ja vaihtamalla näkökulmia ja kertojajääniä hämmentävän usein, Woolf yritti Lodgesta imitoida fiktiossaan tietoisuuden ilmiöitä. Mutta hän ei koskaan päässyt pakoon välineensä eli kielen mukana seuraavaa lineaarisuutta. (Lodge 2003, 62-63) Novellin ”Moments of Being” laajeneva hetki pyrkii pois lineaarisuudesta, mutta hetkeen sisältyvä tarina on edelleen riippuvainen kehyskertomuksen lineaarisesta esitystavasta.

Mielen rakenteellisesti ja sisällöllisesti hajanainen kieli on lineaarista: sana seuraa toista myös mielen sisäisessä puheessa. Mielen kielen esittäminen on siten myös väistämättä lineaarista. Mieli todellisuudessa on kuitenkin todennäköisesti myös muuta kuin kielellistä ja siten lineaarista toimintaa: ei-kielellinen ”pommittaa joka suunnasta” ja vain osa päättyy edes minkäätasoiseksi kieleksi. Mielen ei-kielellistä on siten lähes mahdoton välittää suoraan. Novellissa ”An Unwritten Novel” Woolf koitti minäkertojan avulla imitoimalla päästä lähelle mielessä syntyvän kielen tilannetta. Koska ajatukset ovat nopeampia ja fragmentarisempia kuin niiden verbaaliset artikulaatiot, jättää tajunnanvirta pois verbejä ja pronomineja sekä lauseet päättymättömiksi (esim. Lodge, 2003, 53-54). Kokevan mielen kuvauksissa oli sekaisin ei-kielellisenkin

herättämiä sanoja, ajatustaukoja, toistoa. Kertova mieli oli rakentanut tajunnanvirrasta jo kielellisen kokemuksen. Novellissa ”Moments of Being” kertojan mukaantulo ei ainakaan mahdollista ei-kielellisen suoraa esittämistä novellia ”An Unwritten Novel” paremmin, mutta mahdollistaa yrityksen esittää sekä mielen kerroksellisuutta että epäsuoralla tavalla päästä lähemmäs ei-kielellistä.

Julian sanoma lause tarinan alussa ja lopussa avaa mahdollisuuden hetken esittämisen laajenemiseen. Hetki sisältää päähenkilön, Fannyn, ulkopuolisten ärsykkeiden vastaanottamista ja niiden herättämiä tunteita ja muistoja. Muistin kautta menneisyys ja odotusten kautta tulevaisuus ovat läsnä yhtä aikaa kokemisessa ja näin laajentavat sitä ohi konkreettisen tilanteen. (vrt. Neisser 1981, 10-12; Saariluoma 1989, 238-239) Fannyn mielessä sekoittuvat koko tarinan ajan yhtä aikaa mennyt, nykyhetki ja tuleva; kuullut tai koetut tapahtumat, nykyhetken herättämät ajatukset ja odotukset tulevasta. Tarina yhtä aikaa pyrkii pois lineaarisuudesta kuvaamalla, kuitenkin väistämättä lineaarisen, kehyskertomuksen avulla ajattelun kehämäistä toimintaa. Julian sanoma lause toistuu novellin alussa ja lopussa. Lause sanotaan tarinan todellisuudessa vain kerran, tarina on lausumisen hetkessä kehittyvä hetken laajentuma. Kertoja mahdollistaa tämän hetken kuvauksen ja luo hetkeen rakenteen symbolisen kehyskertomuksen avulla.

Kehyskertomuksen sisällä mielen tarina rakentuu toistuvien ajattelukehien varaan. Toistuvat sanat ja teemat (outous, naimattomuus) rakentavat aina uuden ajattelun kehän. Mieli lähtee liikkeelle sanasta, pyrkii avaamaan ja selittämään sitä, mutta tyytymättömänä selitykseen palaa uudestaan samaan sanaan ja uusi ajattelun kehä lähtee liikkeelle. Ajatteluprosessi muistuttaa hermeneuttisen kehän ideaa, jota Wolfgang Iserin voi tulkita käyttävän fenomenologiaan perustuvassa lukemisen prosessiteoriassaan. Tekstistä haetaan kokonaismerkitystä, jota osat määrittävät; osat taas saavat merkityksensä suhteessa kokonaisuuteen (Iser 1990, 283-285). Fanny hakee yhtenäistä selitystä Julian persoonalle mieleen nousseiden erilaisten teemojen, kohtausten ja sanojen kautta. Puhuvan mielen kieli hakee selitystä sekä kokonaisuudelle että kokonaisuuden muodostaville osille: peilaa osia aina myös suhteessa muodostuvaan kokonaisuuteen.

Mielen sisäinen ääni on osa jatkuvaa dialogia toisten yksilöiden kanssa kulttuurissa, jossa elämme. Kertojan eräs rooli on välittää tätä suhdetta mielen ja sosiaalisten kontaktien välillä. (Palmer 2002, 39-40) Fannyn mielen puheessa sekoittuvat kertojan avulla kuultu ja koettu keskenään. Fanny ei aluksi tavoita Julian

olemusta, koska käyttää vain yhteisesti kulttuurissa omaksuttuja asenteita ja hyväksytyä kieltä. Martha Nussbaum kuvaa, kuinka persoonallisuus ja kokemukset taivuttavat kielen merkityksiä yksilöllisesti siten, että jokapäiväinen, yhteinen kielenkäyttö ei pysty kuvaamaan yksilön ajatuksia, vaikka kieli sinänsä pystyisi. Jokainen käyttää samoja sanoja eri tavoin, samat sanat merkitsevät eri ihmisille eri asioita. (1995, 735) Fannyn mieleen nousevat sanat ja lauseet hakevat aluksi tulkintaa yleiskielestä: yhteisesti kulttuurissa hyväksytyistä konventioista. Fanny lähtee hakemaan merkityksiä myös muualta; hän pohtii havaintojaan eri näkökulmista. Mieli keskustelee erilaisten merkitysten ja tulkintatapojen, eri kielten välillä. Fanny pyrkii taivuttamaan sanat merkitsemään itselleen ymmärrettäviä asioita. Samalla Fanny yrittää selvittää Julian käyttämän kielen merkityksiä ensin yleisessä, sitten omassa ja lopulta myös Julian omassa kielenkäytön maailmassa. Kertojan avulla pyritään auttamaan lukijaa lähemmäs Fannyn oman yksityisen ja kokemuksellisen kielen maailmaa.

Kertojan avulla fiktiivinen maailma välittyy lukijalle. Jopa peiteltyin kertoja kommentoi ja tulkitsee tarinaa tapahtumien valikoinnilla ja järjestämisellään. (Aczel 1998, 491-492) Novellin ”Moments of Being” kertoja ei ole tarinan ja tekstin kokonaisuuden kannalta merkityksetön, vaikka hänelle ei muodostu varsinaista persoonaa eikä hän suoraan pyri kommunikoimaan lukijan kanssa. Tulkinnanvaraiseksi jää, missä määrin kertoja vaikuttaa tarinaan ja mikä on kertojan osuus Fannyn mielen toiminnan kuvauksissa.

Koko kertomus voidaan tulkita väljästi vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi (FID), David Lodgen mukaan yhdistelmäksi lainattua tai epäsuoraa henkilöhahmon puhetta ja kertojan kuvausta (2003, 35). Dorrit Cohn erottelee suoraan lainatun ja epäsuoraan kerrotun henkilöhahmon puheen kerronnan eri muodoiksi. Cohnin teorian avulla on mahdollisuus kerronnan yksityiskohtaisempaan analyysiin. Novellissa ”Moments of Being” kertojan ja henkilöhahmon osuudet ovat kuitenkin hankalasti määriteltävissä.¹⁷ Heidän tarkka erottelunsa on mahdotonta ja lopputuloksen kannalta ehkä epäolennaista. Tärkeämpää on kertojan toimintarooli ja sen suhde tekstin kokonaisuuteen. Tulkitsen siis novellin (lähes) kokonaisuutena vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi: kertojan ja henkilöhahmon osuudet kerronnan läsnäolossa ja tilanteen hallinnassa vaihtelevat eri vaiheissa.

¹⁷ Yleiseen ongelmaan toki Cohn itsekin viittaa useaan otteeseen teoksessaan *Transparent Minds* (1978).

FID:n rakenteellinen ratkaisemattomuus tekee siitä toisaalta tekstuaalisen taistelun paikan, mutta myös sopivan paikan monimutkaisille suhteille tekijän, kertojan, henkilöfokalisoidun ja lukijan välillä. (Mezei 1996, 67) Kertojan ja henkilöhahmon läsnäolon asteet kerronnassa on tulkittava kontekstuaalisesti: ensin identifioimalla eri äänet ja sitten erottelemalla niiden olemassaolo tai voimakkuus tekstissä; tai kuten Aczel ehdottaa, tulkita ero FID:n äänen ja sitä ympäröivän äänen välillä (1998, 478). Jos novellia ajatellaan lähes kokonaan FID:n kautta kerrottuna, on olennaisempaa pyrkiä analysoimaan FID:iin sisältyvää monimuotoista kerrontaa kuin ajatella sitä yhtenäisenä kokonaisuutensa. Yhdyn kuitenkin Aczeliin siinä, että tekstissä esiintyvät äänet täytyy tunnistaa ja tunnistaminen voi tapahtua vain havaitsemalla eroja eri äänten välillä (1998, 478). Kertojan askeettinen ja toteava tyyli eroaa selvästi Fannyn rönsyilevästä ja tunteikkaasta puhetyylistä. On helppo erottaa kokonaan kertojalle tai Fannylle kuuluvat osuudet. Kertojan ja Fannyn puheen yhdistyessä eron määrittäminen eri äänten välillä on hankalampaa. Kertoja esimerkiksi selvästi välillä auttaa Fannyn mielen sisäistä ääntä: kertoja muodostaa ajatuksista rakenteellisesti ymmärrettävämpiä, kuin mitä mielen puhe todellisuudessa voisi olla. Ajatukset ja käytetyt sanat ovat kuitenkin todennäköisesti Fannyn omia.

Kertoja muistuttaa ajoittain omasta olemassaolostaan ja roolistaan ajatusten välittäjänä, mutta tuo samalla esiin henkilöhahmon oman vahvan roolin ajatustensa esittämisessä. Novellin ”Moments of Being” kertoja antaa henkilöhahmolle paljon tilaa jääden itse taka-alalle lähinnä kerronnan rakenteelliseksi järjestelijäksi ja mahdollistajaksi. Kertoja on voinut asettaa rajoja sille, mitä ja missä määrin henkilöhahmo esittää. Kertojan avulla voidaan kuitenkin tuoda myös esiin monimutkaisempia mielen toimintoja, kuten esimerkiksi henkilöhahmon samastumista FID:n avulla toiseen ilman, että sitä tarvitsee suoraan sanoa ja hävittää illuusio puhuvan mielen toiminnasta. Kertoja pystyy toiminnallaan rakentamaan yhtenäisemmän ja jatkuvan tarinan mielen sisäisestä puheesta.

Kertojan toiminta kerronnan tasolla kuvaa Fannyn toimintaa tarinan tasolla. Fanny pyrkii ajatuksissaan tarinan kuluessa antamaan enemmän tilaa Julialle tulla esiin omana itsenään, paradoksaalisesti mielikuvituksensa lisääntyvän toiminnan kautta. Aluksi Fanny lähestyy Juliaa omien ja kulttuurinsa yleisten ajattelutapojen kautta. Fanny löytää kohdat, sanat ja teemat, joissa selitys asuu, mutta, jotka eivät avaudu. Fanny näkee Julian ”arkipäivän pumpulin” peittämän lasin läpi, mutta ei pääse kosketuksiin varsinaisen asian, oikean Julian kanssa. Vasta mielikuvituksen lento,

vapautuminen omista ja yleisistä lähtökohdista saa lasin kirkkaaksi ja Fanny pääsee kiinni oikeaan Juliaan, ajatuksissaan ja konkreettisesti.

All seemed transparent for a moment to the gaze of Fanny Wilmot, as if looking through Miss Craye, she saw the very fountain of her being spurt up in pure, silver drops. (214)

Lasi muuttuu läpinäkyväksi intuitiivisesti koetussa merkityksellisessä hetkessä, johon viittaa myös novellin nimen alku ”Moments of being”. Novellin nimen jälkimmäinen osa, Julian sanoma lause, synnyttää merkityksellisen hetken. Lauseen myötä Fanny alkaa pohtia Julian persoonaa uudella tavalla ja arkipäivän näennäisyyden takaa paljastuu hänelle novellin lopussa äkillisesti todellinen Julia, todellinen elämä. Läpinäkyvyyden käsite viittaa Woolfin tuotannossa muuallakin yhtäaikaiseen ymmärtämiseen ja voimakkaaseen kokemiseen. Woolf kertoo omaelämäkerrallisessa tekstissään ”A Sketch of the Past”¹⁸:

I opened it [a book] and began to read some poem. And instantly and for the first time I understood the poem (which it was I forget). It was as if it became altogether intelligible; I had a feeling of transparency in words when they cease to be words and become so intensified that one seems to experience them; to foretell them as if they developed what one is already feeling.

Woolf kuvaa edellä ja novellissaan ”Moments of being” kuinka merkityksellisen kokemus on intuitiivisesti syntyvä oivallus. Oivallus kuitenkin perustuu siihen, mitä on jo tiedetty: asiat vain yhdistyvät uudella tavalla.

Fanny näkee kauas menneisyyteen Julian taakse ja monet tarinassa aiemmin ilmenneet yksityiskohdat tulevat tässä selityksessä esiin uudella tavalla järjestäytyneinä. Kokonaisuus rakentuu sittenkin matkan varrella esiintyneistä palasista, kun Fanny osaa laittaa ne oikeaan järjestykseen katsomalla kokonaisuutta oikeasta näkökulmasta. Wolfgang Iser kuvaa samoin lukijan hakevan näkökulmaa, josta voi hahmottaa kokonaisuutta ja saamaan osat sopimaan yhteen, toimimaan keskenään (1990, 288-294). Vaarana on, että lukija suostuu lukemaan vain yhdestä näkökulmasta ja pakottaa tekstin toimimaan valitsemassaan näkökulmassa. Novellitarina ”An Unwritten Novel” osoittaa, kuinka voi käydä, jos valitsee näkökulman vain omista tai vastaavasti novellin ”Moments of Being” tapaan yleisistä lähtökohdista. Outi Alangon mukaan Wolfgang Iser ei koskaan kyseenalaista lukijan mahdollisuutta rakentaa tekstistä lopullinen tulkinta. Kuitenkin kirjallisuus voi olla myös vierasta ja outoa, toiseutta, joka

¹⁸ Teoksessa *Moments of being* (1985, 93)

pakenee. Iserin teorian kautta ei voi pohtia toisen aitoa kohtaamista. (Alanko 2001, 233) Aluksi Fannyn ajatuksia pakeneva Julia pakottaa Fannyn keskittymään pohdinnassaan itse Juliaan. Kokemus siitä, että teksti ei avaudu vaan pakenee tulkintoja valitusta näkökulmasta, voi avata lukijan silmät tekstile itselleen tulkintojen avaimena.

Mitä on tekstin kohtaaminen toisena? Miten voi kohdata tekstin sen omilla ehdoilla, kun lukijan kuitenkin on lähestyttävä tekstiä oman kokemustodellisuutensa kautta? Maurice Blanchot'n mukaan lukemisen suurin uhka on lukijan todellisuus ja lukijan pyrkimys pysyä omana itsenään lukemansa asian edessä. Lukeminen on Blanchot'sta teoksen kommunikoivaksi tekemistä. (1955/2003, 170) Alangon mukaan Blanchot kieltäytyy ajattelemasta lukemista tekstin omaksumisena tai haltuunottona. Lukijan on suostuttava siihen, että teksti muuttaa hänet. (Alanko 2001, 162) Hän ei muuta tekstiä omista lähtökohdistaan käsin. Blanchot'n ajatukset lukemisen suhteen ovat äärimmäisiä ja vaativia. Tanja Vesala-Varttala lähestyy lukemista tasapainoisemmin luovana toimintana tekstin ja lukijan välillä.

Luovassa lukemisessa lukija lähestyy toista eli tekstiä mielikuvituksensa kautta. Lukija neuvottelee tekstin kanssa merkityksistä vastatessaan tekstiin. Lukija aktivoi tekstin merkitykset, mutta ei voi yksinään päättää, mitä tekstiin haluaa lukea. Tekstin merkityksillä on rajat: teksti ei voi merkitä mitä tahansa tai kaikkea. Merkitysten rajat ovat kuitenkin liikkuvia. (Vesala-Varttala 1999, 4-5) Lukija voi lähestyä tekstiä kuten Fanny Juliaa: vapauttamalla mielikuvituksensa konventionaalisen ajattelun rajoista ja yrittämällä antaa itse ajattelun kohteen puhua omalla äänellään tulkitsijalle. Tietyt Juliaa koskevat sanat tai teemat merkitsevät Fannylle alussa eri asioita kuin bpussa; silti ne edelleen ovat olemassa. Novellissa todetaan, että Fanny löytää Julian todemman merkityksen, mutta hän tuntee tuon merkityksen vain itsessään. Lukijallakaan ei ole pääsyä tekstiin sellaisenaan: hän ei voi tyhjentää potentiaalisia merkityksiä kokonaan (Vesala-Varttala 1999, 4). Teksti voi yllättää lukijan odottamattomilla merkityksillä (emt., 4), aivan kuten Julia Fannyn sanoillaan ja teoillaan novellin aikana. Lopussa Fanny yllättyy jopa itsestään. Kuinka käy lukijan?

5. ”THE LADY IN THE LOOKING-GLASS: A REFLECTION” – HEIJASTAVA TOINEN

5.1. Kertojan häivytyt jäljet

”The Lady in the Looking-Glass: A Reflection” (1929) on novelli, jossa joku ajattelee, analysoi ja tarkkailee toista. Tämä ”joku” voidaan tulkita tarinan kertojaksi, puhuvaksi minäksi ja tarina mielen muistelevaksi toiminnaksi. Tarina on kokonaan kerrottu kertovan minän näkökulmasta: missään vaiheessa kertovaa minää ei tarkastella hänen ulkopuoleltaan käsin. Kaikki kerrottu voidaan ajatella yhden ihmisen ajattelutoiminnaksi.

Tarina alkaa preesensissä kerrotulla varoituksenomaisella ilmaisulla ”People should not leave looking-glasses hanging in their rooms”, joka herättää lukijan kysymään, miksi peilit voisivat olla niin vaarallisia. Novellin aikana kertoja pyrkii vastaamaan kysymykseen, selittämään väitteensä. Novelli loppuu samaan lauseeseen: lause on saanut tarinasta erään selityksen ja ajattelun ympyrä sulkeutuu. Kyseessä on rakenteeltaan kehämäinen novelli eli jossain määrin samantapainen laajeneva hetki, kuin novellissa ”Moments of Being: Slater’s Pins Have No Points”. Kertoja yrittää ilmaista kysymyksen ja vastauksen yhtä aikaa. Alussa varoituslause toimii kysymyksenä ja alkava lineaarinen tarina vastauksena. Lopussa sama lause tulkitsee ja kiteyttää tarinassa kerrotun vastauksen.

Aloituslausetta selittävä tarina alkaa toteamuksella, kuinka kertoja ei voinut eräänä kesäisenä iltapäivänä välttää katsomasta peiliin, joka paljasti hänelle uudenlaisen totuuden tarinassa esiintyvistä naisista, Isabellasta. Tarina on ehdottomasti kerrottu tarina, kertovan mielen puhetta. Kertojan puhe ei edes pyri luomaan kokevan tai kerronnan hetkellä ajattelevan mielen puheen illuusiota (esim. Cohn 1978, 215) anti-narratiivisten piirteiden käytöllä. Kerrotut tapahtumat sijaitsivat menneisyydessä kerronnan nykyhetkeen nähden ja kertoja kertoo niistä johdonmukaisen tarinan. Hän kuvailee tapahtumia ja ajatuksiaan persoonallisella kielellä. Tästä näkökulmasta kerronta määrittyy Dorrit Cohnin teorian mukaan lähinnä itse-kerrotuksi monologiksi (1978, 167). Kyseessä on menneen ja nykyisen minän yhdistävä kerronnan muoto, jossa kertoja ajoittain identifioituu menneeseen itseensä. Suhde on samankaltainen kuin FID:ssä kertojan ja henkilöhahmon välillä. Nykyhetken kertova minä vastaa kerronnasta rakenteellisesti, mutta kertoo muistostaan sekä nykyhetkestä käsin että

samastumalla ajoittain ajatuksiinsa niiden tapahtuma-aikana. Hän antaa aikanaan tapahtumat kokeneen minänsä tulla esiin eriasteisesti sekä täysin kerrottuna että lähes itsenäisenä hahmona.

Novellin voi määritellä lähes muistimonologiksi, jossa kertojan mieli on kokonaan suuntautunut menneeseen (Cohn 1978, 247). Kertoja siirtyy aloituslauseensa jälkeen kerronnassa imperfektiin ja mieli muistelevana menneisiin ajatuksiin ja tapahtumiin. Aloituslause toimii muistamisen tuottavana tekijänä (Cohn 1978, 249) ja määrittää aikatason, johon muistaminen on suhteessa ja johon se voi ajoittain palata. Novellin alussa lukijalle paljastuu konkreettinen perspektiivi, josta kertoja on tapahtumia katsonut. Mieli toki liikkuu laajemmalti tarinan kuluessa:

From the depths of the sofa in the drawing-room one could see reflected in the Italian glass not only the marble –topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. One could see a long grass path leading between banks of tall flowers until, slicing off an angle, the cold rim cut it off.

The house was empty, and one felt, since one was the only person in the drawing-room, like one of those naturalists who, covered with grass and leaves, lie watching the shyest animals – badgers, otters, kingfishers – moving about freely, themselves unseen. The room that afternoon was full of such shy creatures, lights and shadows, curtains blowing, petals falling – things that never happen, so it seems, if someone is looking. (215; korostus minun)

Salin sohvan syvyydestä kertoja näkee toisessa huoneessa olevan peilin, jossa heijastuu osa hallista ja puutarhasta. Kertoja kuvaa olleensa yksin huoneessa kuin piilossa ja siitä syystä huone alkaakin näyttäytyä hänelle erilaisena kuin yleensä. Kokeva minä tulee vahvemmin tekstiin, kun mieli ryhtyy muistelemaan vaikutelmiaan: ”The room that afternoon was full of such shy creatures, lights and shadows, curtains blowing, petals falling” mutta kertoja palaa nopeasti jopa kerronnan aikaan preesens-muodossa analysoimalla ja kiteyttämällä kokemaansa: ”things that never happen, so it seems, if someone is looking.” Kokevan minän puhe on tunnistettavissa kertovan puheesta sanastoltaan tunteikkaampana ja syntaksiltaan kokemuksellisempänä. Tapahtumat kerrotaan kestopreesensillä kuin-nyt-tapahtuvina.

Kertojan kuvaaman talon omistaja paljastuu lukijalle hetkeä myöhemmin.

Half an hour ago the mistress of the house, Isabella Tyson, had gone down the grass path in her summer dress, carrying a basket, and had vanished, sliced off by the gilt rim of the looking-glass. She had gone presumably into the lower garden to pick flowers; or as it seemed more natural to suppose, to pick something light and fantastic and leafy and trailing[...] (216)

Samalla muodostuu muistelevan mielen tarinalle aikataso. Kertoja selittää, miksi hän on yksin talossa. Talon emäntä on lähtenyt puoli tuntia aiemmin puutarhaan ja kertoja on jäänyt yksin ajatuksiineen sohvalle. Isabellan poistuminen on saanut ja saa kertojan vapaammin pohtimaan Isabellan persoonallisuutta. Isabellan poissa olema aika ja kertojan sillä välin ajatuksissaan käyttämä aika eivät tunnu ristiriitaisilta. Isabellan paluu myöhemmin puutarhasta ja ilmaantuminen peilin kautta kertojalle uudestaan, eivät kuitenkaan tuo tarinaa nykyhetkeen. Selittävä tarina tapahtuu kokonaisuudessaan menneessä. Vasta viimeinen toistuva lause tuo tarinan takaisin kerronnan nykyhetkeen, kerronnan abittaneelle aikatasolle.

Aikamuotojen käyttö vaihtelee jonkin verran kerronnan aikana ja luo epäselvyyttä esimerkiksi siitä, palataanko preesens-muodon avulla muistoista kerronnan nykyhetkeen vai identifioituaanko vielä täydellisemmin menneessä tapahtumat kokeneeseen minään. Kertoja esimerkiksi kuvailee mielessään heränneitä mielikuvituksellisia vertauksia Isabellasta, jolloin kokevan minän läsnäolo kerronnassa tuntuu vahvalta. Imperfektissä kerrotun muistelevan puheen keskeyttää kuitenkin ajoittain preesens-muotoinen kerronta. Vertaukset ovat joko synnyttäneet kritiikkiä jo muistelevassa minässä tai nyt tarinaa kertovassa minässä:

The comparison showed how very little, after all these years, one knew about her; for it is impossible that any woman of flesh and blood of fifty-five or sixty should be really a wreath or a tendril. Such comparisons **are** worse than idle and superficial – they **are** cruel even, for they **come** like the convolvulus itself trembling between one's eyes and the truth. There must be truth; there must be a wall. Yet it was strange that after knowing her all these years one could not say what the truth of Isabella was; one still made up phrases like this about convolvulus and traveller's joy. (216)

Kriittinen minä voi olla yhtälailla kokeva kuin kertova minä tarinan loogisen etenemisen kannalta. Nimenomaan tyytymättömyys mielessään synnyttämiinsä vertauksiin saa kertojan tarinan edetessä ajattelemaan Isabellasta eri tavalla. Kertoja pyrkii lähemmäs totuutta, seinää, joka paljastaisi Isabellan todellisen persoonan vertausten takaa. Luikertelevat kasvit estävät kertojaa näkemästä seinää niiden takaa. Preesensmuoto voi viitata hetkeksi kertovan minän vielä vahvempaan identifioitumiseen menneessä tapahtuneisiin ajatuksiinsa. Viimeinen virke lainatussa katkelmassa taas saattaa viitata aikamuodosta (imperfekti) huolimatta kertojan kerronnan hetken ajatuksiin: hän ihmettelee, kuinka ei ollut jo tarinan kokemuksellista hetkeä aiemmin tajunnut totuutta Isabellasta.

Tässä yhteydessä herää myös kysymys kahden erilaisen äänen kuulumisen mahdollisuudesta tarinassa. Kaksi ääntä voi selittyä kertovan ja kokevan minän läsnäololla tekstissä mutta asiaa voi tarkastella myös muiden kerrontatapojen näkökulmasta. Kerronnan perustilanne voidaan ensimmäisen persoonan minä-kertojan sijaan käsittääkin kolmannen persoonamuodon kerrontatilanteena. Tarinaan voi nimetä ulkopuolisen kertojan, joka kertoo Isabellaa ajattelevan henkilön ajatuksia ja mielen toimintaa¹⁹. Alan Palmer painottaa kertojan henkilöhaahmon ajattelua kertovaa muotoa fiktiivisen mielen esittämisessä. Kertominen on hänestä usein ymmärretty väärin FID:ksi, koska kertovaa muotoa ei tunnusteta. Kertojan rooli on lisäksi käsitetty usein negatiiviseksi. (Palmer 2002, 31) Kertojan ajatellaan herkästi vievän tilaa ja valtaa henkilöhaahmolta (esim. Mezei 1996) ja alistavan omalla toiminnallaan henkilöhaahmoa heikentämällä tämän itsenäistä asemaa. Palmer toteaa, kuinka suora esittäminen ja FID voivat näyttää kuitenkin vain mielen verbalisoituneen osan tai sisäisessä puheessa tietoisuuden tiedostetun osan. Kertojan tehtävä on kertoa sellaisia mielen tiloja, joita henkilöhaahmo ei itse pysty verbalisoimaan. (Palmer 2002, 31) Kertomisen avulla voidaan esittää monimutkaisempia mielentiloja kuin suoran esittämisen tai FID:n kautta. Kertominen voi olla myös kuvausta tapahtumista tai tiloista, jotka mieli tarinan maailmassa kokee, vaikka usein tässä yhteydessä viitataan FID:iin (Palmer 2002, 43). Kokemuksen esittäminen kokemuksellisena tuo henkilöhaahmon itsenäisenä esiin, mutta vaatii toteutuakseen kerronnan anti-narratiivisuutta, kuten novellissa ”An Unwritten Novel”. Kertoja on siten useimmiten jossain määrin läsnä kokemusten kerronnassa, vaikka FID:n avulla voidaankin luoda illuusio pelkästään henkilöhaahmon omasta läsnäolosta kerronnassa, kuten novellissa ”Moments of Being”. Kertojakaan ei kuitenkaan pelkästään kertovana välttämättä latista kokemusta oman puheensa alle, vaan voi pyrkiä esittämään siitä henkilöhaahmolle ominaisen ja juuri kerrontatavan kautta monipuolisen esityksen.

Cohnin teoriassa tällaista kerronnan tapaa vastaa psykokerronta. Novellissa ”The Lady in the Looking-Glass” kolmannen persoonan kertojan olemassaoloa tukee myös edellä läpikäymäni aikatasojen esittely. Kertojan on mahdollista olla ajan suhteen kaikkitietävä: hän pystyy tiivistämään ja laajentamaan

¹⁹ Esimerkiksi romaanissa *Majakka (To the Lighthouse)* neutraali ulkopuolinen kertoja välittää henkilöiden välistä keskustelua ja siihen liittyviä toimintoja ilman selventäviä kommentteja. Tajunnankuvauksen muotona on (kuten myös romaanissa *Mrs Dalloway*) epäsuora sisäinen monologi[FID], joka liittyy objektiiviseen ulkopuoliseen kerrontaan. (Saariluoma 1989, 262)

aikaa (Cohn 1978, 35). Kertojan avulla henkilöhahmo pystyy esimerkiksi, kuten edellä esitin, kommentoimaan käsityksiään etukäteen, koska tietää jo mihin ne johtavat. Toisaalta, niin kertova minäkin tietäisi, koska kertoo tarinaa sen tapahduttua kokonaan.

Kuten Palmer, myös Cohn toteaa, että kolmannen persoonan kertojan käyttö henkilöhahmon mielen tilan kuvaamisessa voi selittää ja järjestää henkilöhahmon tietoisuutta paremmin ja vakuuttavammin kuin henkilö itse. Kertojan sanoin voidaan tavoittaa se, mitä henkilöhahmo tietää, muttei pysty artikuloimaan tai verbalisoimaan itse (Cohn 1978, 46). Totesin jo kappaleen alussa, että tässä luvussa tarkastellun Woolfin novellin tarina on ilman muuta kerrottu. Niin aikamuotojen käyttö kuin erityisesti käytetty kieli sanastoltaan ja syntaksiltaan viittaavat tähän. Puhe ei voi olla lainattua mielen puhetta. Mielen puheen ja sitä kautta tarinan eteneminen on siihen liian johdonmukaista. Käytetty kieli on suunnattu itsestä ulospäin lukijalle eikä itselle.²⁰ Käytetty kieli ajoittain pyrkii muistuttamaan ajattelevan mielen toimintaa syntaksillaan, mitä ilmaistaan esimerkiksi monipuolisella välimerkkien käytöllä. Pitkiä virkkeitä, eli ikään kuin ajattelun kulkua, ei katkaista pistein erillisiksi lyhyiksi virkkeiksi. Sama virke useine lauseineen etenee pilkkujen, puolipisteiden tai ajatusviivojen avulla jatkuvana mielen puheen virtana. Novellin kielenkäyttötapa identifioituu kerrottuun puhajaan, vaikka Cohn (1978, 56) yhdistääkin psykokerrontaan pelkästään kertojan kielen käytön. Kertojan omakin puhe voi tosin olla monimuotoista. Gertrude Stein käyttää esimerkiksi romaanissaan *Ida* (1941) kertojaa tapahtumien kuvaamisessa, mutta kertojan käyttämä kieli imitoi sanojen ja lauseiden toistoilla ja syntaksilla täysin ajattelevan mielen assosioivaa toimintaa.

Kertojaa voidaan käyttää ilmaisemaan sitä, mitä henkilöhahmo ei kykene itse verbalisoimaan. Minkälainen puhe on liian monimutkaista henkilöhahmon omaksi puheeksi? Kyseessä on vaikea määritelmä- ja näkökulmakysymys. Jotta tunnistaisi erilaiset tekstissä puhuvat äänet, on helpointa yrittää identifioida ne kontekstuaalisesti toisistaan erottelemalla esimerkiksi tyylin avulla. Jos kertojalle ei rakennu persoonallisuutta, on äänten erottelussa tukeuduttava edelleen lingvististen piirteiden analysointiin. Novellissa ”The Lady in the Looking-Glass” esimerkiksi kertojasta tai puhuvasta henkilöhahmosta käytetyt pronominit jakavat edelleen kerrontatavan määrittelyä kahtaalle. Jos henkilöhahmo ajatellaan itse kertojaksi, ei hän tarinan kuluessa käytä itsestään minä-pronominia missään vaiheessa ja siten häntä ei voi

²⁰ Vrt. Cohnin (1978, 90-96) monologipuheeseen liittämät piirteet.

todistaa minä-kertojaksi. Toisaalta on juuri luontevaa, että kertova minä ei käytä itsestään mitään pronominia: hän tietää puhujan ja puhuu suoraan itselleen tai kuulijalle. Puhuvasta henkilöahmosta ei myöskään käytetä novellissa kolmannen persoonan kerronnalle ominaista hän-pronominia, eli hän ei selvästi todennu kertojan puheen kohteeksi missään vaiheessa. Sen sijaan tästä henkilöahmosta käytetään narratologiassa eri tavoin tulkittua pronominia ”one”.

Cohn määrittelee ”one”-pronominin käytön juuri psykokerrontaan, kolmannen persoonan kertojan hallitsemaan kerrontamuotoon kuuluvaksi. Kolmannen persoonan pronomini ”hän” voidaan korvata persoonattomalla subjektilla ”one” tai ”a person” (1978, 44), kuten novellissa tapahtuu: ”The house was empty, and **one** felt, since **one** was the only **person** in the drawing-room[...]” (215). Samalla kerronta Cohnin mukaan siirtyy yleensä preesens-muotoon: sisälle mielen monimutkaisiin maisemiin (1978, 44). Näin ei edellä tapahdu, mutta taas toisaalla kyllä: ”The comparison showed how very little, after all these years, **one** **knew** about her; for it **is** impossible that any woman of flesh and blood of fifty-five or sixty should be really a wreath or a tendril. Such comparisons **are** worse than idle[...]” (216). Woolf ei ollut, kuten edellisten novellien kohdalla on jo todettu, looginen kautta koko kertomuksen kerrontatapojen suhteen. Ajattelun maailmoja kuvaavien novellien kerrontatapa ei määrity yksiselitteisesti mihinkään yhteen teoreettiseen lähestymistapaan vaan on, kuten mielen toiminta itsessään, moninaista. Woolf tarkoituksellisesti sekoitti ja hajotti kerrontaa. Cohn esittää, kuinka James Joyce pyrki häivyttämään kertojan olemassaoloa. Kertoja vältti kerronnassaan analyttisiä, käsitteellisiä tai puhetta suuntaavia termejä. Hän hienotunteisesti raportoi tai jopa alistui henkilöahmon ajatuksille ja tunteille. Kertojan tiedot henkilöahmon mielestä vaikuttivat tällöin yhtäpitäviltä henkilöahmon oman tiedon kanssa. (1978, 31) Peitelty kertoja ei ilmaise enempää kuin henkilöahmo itse tietää ja voi kuvata kokemuksia myös tapahtuvina eikä vain kerrottuina. Kertoja voi hävittää olemassaolonsa näkyvät merkit tarinasta, kuten tässä novellissa ”The Lady in the Looking-Glass”.

Stanzel pyrki kerronnan teoriassaan määrittämään kerronnan muodon välitteisyyden eri asteita. Novellin ”The Lady in the Looking-Glass” analysoinnissa olen tähän asti esittänyt kaksi hyvin erilaista kerronnan vaihtoehtoa. Toisaalta voi olla välitön kertova minä, joka muistelee aiemmin kokemaansa ja ajattelemaansa. Toisaalta taas tarinan voi välittää kolmannen persoonan kertoja, joka hienovaraaisesti ja omaa olemassaoloaan häivyttäen kertoo ja kuvaa henkilöahmon näkökulmasta tämän

kokemuksia. Ajoittain voi tulkita kertojan antavan henkilöahmon tulla jopa vahvemmin esiin käyttämällä psykokerronnan ohella FID:n tekniikkaa.

Stanzel käsittelee ”one”- pronomiiniin verrattavaa tekniikkaa sisäisen monologin kohdalla, joka sijoittuu hänen kerronnan teoriassaan ensimmäisen persoonan ja henkilökeskeisen kerrontatilanteen väliin. Molemmat ovat perspektiiviltään sisäisiä kerrontatilanteita ja voivat varioiden käyttää sekä ensimmäisen että kolmannen persoonan viittausmuotoja (Stanzel 1984, 227). Stanzelilla ”one”- pronominin käyttö liittyy henkilöahmon omaan refleктоivaan läsnäoloon kerronnassa.

Stanzel toteaa ”one”- pronominin viittaavan selvästi persoonaan vaikkakaan persoonakategorointi minä-hän ei muodon kohdalla onnistu (1984, 227-228). Hän siirtää ”one”- persoonapronominin käytön tulkinnassaan lähemmäksi henkilökeskeistä kerrontatilannetta, jossa kolmannen persoonamuodon käyttö yleensä dominoi (1984, 227). Stanzel rinnastaa ”one”-n käytön ”hän”- pronominin käyttöön. Samalla henkilöahmon läsnäolo kerronnassa kuitenkin refleктоijana on vahva. Refleктоijahenkilö peilaa tapahtumia tietoisuudessaan ja lukijalle syntyy illuusio tapahtumien todistamisesta hänen silmiensä ja mielensä kautta. (1984, 146-147) Novelli määrittäytyy ”one”- pronominin käytön perusteella niin Cohnilla kuin Stanzelillakin kolmannen persoonan kertojan kerrontakontekstiin, jota kuitenkin hallitsee refleктоijahenkilön tai henkilöahmon näkökulma ja kertojan eriateinen identifioituminen henkilöahmon mielen sisään. Novelliin sisältyy kaksoisperspektiivi ja kahden äänen yhdistymisen mahdollisuus, mikä on tarinan tulkinnan kannalta hedelmällistä.

Kathy Mezei liittää ”one”-n käytön vapaaseen epäsuoraan esitykseen (FID). Tekniikan avulla tullaan kuitenkin tietoisemmaksi henkilön kuin kertojan äänestä. (1996, 84-85) Henkilöahmon ääni on kertojan ääntä hallitsevampi. Lukijalle syntyy illuusio intiimistä pääsystä henkilön mieleen ilman totaalista luopumista kertojan osallisuudesta (Lodge 1992, 43). David Lodgen mukaan kuulemme FID:ssä henkilöahmon ajatukset tämän omin sanoin mutta muunnettuna kertojan käyttämään kolmannen persoonan menneeseen aikamuotoon (2003, 48). Kertojan olemassaoloa on novellissa kaikin keinoin pyritty häivyttämään ja henkilöahmon annettu tulla vahvasti esiin. Juuri FID:n käyttö kerronnassa voi säilyttää henkilölle ominaisen sanaston ja jättää pois kertojan varman läsnäolon paljastavat ilmaisut (Lodge 2003, 33). ”One”- pronominin käyttö ja mielen toiminnan johdonmukainen ja kiteyttävä kuvailu voivat jäädä kerronnan tasolla ainoiksi ilmeneviksi merkeiksi kertojan läsnäolosta.

5.2. Tekstin neuvottelevat ja väittelevät äänet

Novellin ”The Lady in the Looking-Glass” tarkkaileva henkilöahmo on elävääntuntuinen mimeettinen hahmo, vaikka hän paljastuukin lukijalle ainoastaan puheensa kautta. Mielen esitetty toiminta imitoi todellisen ihmisen ajattelutapaa. Puhe ei viittaa missään vaiheessa itseensä; puhuja ei paljastu suoraan. Lukija ei voi tietää edes puhujan sukupuolta. Päätelmät puhujasta on tehtävä epäsuoraan puheen sisällön ja puhettavan perusteella. Puhujan ajatusten kohteena oleva Isabella paljastuu mimeettisenä henkilöahmona myös ulkoisesti. Isabella ei saa kuitenkaan omaa ääntään kuuluviin missään vaiheessa ja kuva hänestä välittyy lukijalle ainoastaan tarkkailevan henkilön mielen sisältöjen ja toiminnan kautta.

Tarkkailija kertoo novellin alussa sijaintinsa talossa. Salin sohvalta hän näkee hallin peilin ja siinä heijastuksen sekä hallista että ulkoa puutarhasta. Talo on tyhjä, hän on ainoa henkilö salissa. Tämä saa tarkkailijan tuntemaan itsensä tutkijaksi jolle huone näyttäytyy omistajaa kuvaavana tutkimuskohteena. Tarkkailija havainnoi jossain määrin kuin 1800-luvun realismin kirjailijat, jotka rakensivat henkilön ja ympäristön välille syy – seuraus -suhteen (vrt. Rimmon-Kenan 1991, 86). Tarkkailija yhdistää huoneessa havaitsemansa talon omistajan persoonallisuuteen. Hän toteaa, kuinka Isabellaa koskevien ajatusten painosta, huone käy varjoisaksi ja vertauskuvalliseksi (217). Huone on täynnä olentoja, jotka

[...]came pirouetting across the floor, stepping delicately with high-lifted feet and spread tails and pecking allusive beaks as if they had been cranes or flocks of elegant flamingoes whose pink was faded, or peacocks whose trains were veined with silver. And there were obscure flushes and darkenings too, as if cuttlefish had suddenly suffused the air with purple; and the room had its passions and rages and envies and sorrows coming over it and clouding it, like a human being. Nothing stayed same for two seconds together. (215)

Talon ja huoneen sisällä kaikki tuntuu olevan liikkeessä, mutta ulkona peilin kautta havaitussa heijastuksessa kaikki näyttää vakaalta ja hiljaiselta. Tarkkailijan havainnointi on todellisen kognitiivisen toiminnan kaltaista syklistä skeeman ja tiedon vastaanottamisen virtaa (vrt. Neisser 1981, 44). Tarkkailija muodostaa aikaisempien havaintojensa perusteella ja tulevaa havainnointiaan ohjaamaan kehyksen: vastakohtaparin ulkoinen-sisäinen. Vastakohtaparikehys rakentaa ja tulkitsee havaintoja yhtä aikaa. Isabellan sisintä symboloiva huone on levoton: täynnä liikettä ja erilaisia tunteita. Sen sijaan ulkona kaikki on tyyntä ja rauhallista. Isabellan vakaa ulkoinen

kuva peittää, ja tarkkailija ajattelee Isabellan halua vankin peittää, hänen elämäänsä sisältyvän epävakauden vakaan naamion taakse. Tarkkailijan mielessä rakentuu toinen havaintoja ohjaava ja tulkitseva kehys: edessä - takana -vastakohtapari.

Huoneen tapahtumat saavat tarkkailijan mieleen vertauksellisia kuvia Isabellasta. Isabella tuntuu menneen puutarhaan poimimaan

[...] something light and fantastic and leafy and trailing, traveller's joy or one of those elegant sprays of convolvulus that twine round ugly walls and burst here and there into white and violet blossoms. She suggested the fantastic and the tremulous convolvulus rather than the upright aster, the starched zinnia or her own burning roses alight like lamps on the straight posts of their rose trees. (216)

Tarkkailija vertaa Isabellaa puutarhan kasveihin. Hän on tarkkailijalle jotain eleganttia, keveää ja kaunista mutta samalla hämäryyttä ja peiteltyä. Isabella on kuin kaunis, kukkiva köynnöskasvi ruman seinän edessä.

Tarkkailija tuntuu harmistuvan ja hermostuvan omista vertauksistaan. Vertauksin ilmaistu ulospäin näkyvä ei kerro välttämättä totuutta. Vertaukset

[...] come like the convolvulus itself trembling between one's eyes and the truth. There must be a truth; there must be a wall. (216)

Tarkkailija lähtee hakemaan totuutta, mahdollisesti rumaakin seinää köynnöskasvin alta. Hän alkaa muistella tosiseikkoja. Isabella on rikas vanhapiika, joka on matkustellut paljon. Matkoiltaan hän on kerännyt monet talonsa tavaroista. Konkreettisista tavaroista tarkkailija siirtyy kuitenkin mielessään pian taas huoneessa oleviin ihmistä perinteisesti symboloiviin kaappeihin, laatikoihin ja niihin sisältyviin kirjeisiin. Kaikki ne ovat häneltä suljettuja. Tarkkailija voi vain aavistella, mitä ne Isabellan elämästä kertoisivat.

For it was another fact – if facts were what one wanted – that Isabella had known many people, had had many friends; and thus if one had the audacity to open a drawer and read her letters, one would find the traces of many agitations, of appointments to meet, of upbraidings for not having met, long letters of intimacy and affection, violent letters of jealousy and reproach, terrible final words of parting – for all those interviews and assignations had led nothing – that is, she had never married, and yet, judging from the mask-like indifference of her face, she had gone through twenty times more of passion and experience than those whose loves are trumpeted forth for all over the world. (216-217)

Tyyni ja rauhallinen ulkokuori peittää edelleen yhä vahvemmin Isabellan levottoman ja arvoituksellisen sisimmän tarkkailijan ajatuksissa. Tarkkailija uskoo, että Isabella on halunnut salata monia asioita itsestään. Kiusaus salaisuuksien selvittämiseksi alkaa

käydä tarkkailijalle liian suureksi ja muodostuu haasteeksi. Isabella ei ole halunnut muiden tietävän totuutta itsestään ja elämästään, mutta tarkkailija päättää silti ottaa siitä selvää.

Isabella did not wish to be known – but she could no longer escape. It was absurd, it was monstrous. If she concealed so much and knew so much one must prize her open with the first tool that came to hand – the imagination. One must fix one's mind upon her at the very moment. One must fasten her down there. (217)

Mielikuvituksensa avulla tarkkailija pyrkii samastumaan Isabellaan. Hän pohtii ensin, miltä Isabella tällä hetkellä näyttää ja mitä hän tekee.

At the mention of those words it became obvious, surely, that she must be happy. She was rich; she was distinguished; she had many friends; she travelled [...] (218)

Sanat kuvaavat edelleen vain sitä, mikä on ulkoista, seinän edessä näkyvää. Tarkkailija haluaa päästä syvemmälle sanojen taakse ja yrittää samastua Isabellan ajatuksiin, mutta ei pysty siihen. Hän toteaa Isabellan mielen olevan kuin hänen huoneensa: täynnä levotonta liikettä ja valoja, täynnä lukittuja kirjeitä pursuilevia laatikoita. Tarkkailijaa alkaa myös hävettää oma suhtautumisensa Isabellaan: ”To talk of ‘prizing her open’ as if she were an oyster, to use any but the finest and subtlest and pliable tools upon her was impious and absurd.” (219) On jatkettava kuvittelemista.

Martha Nussbaumin mukaan Woolfille toisten ihmisten mieltä koskevat ongelmat eivät olleet vain epistemologisia, todistettavuutta ja varmuutta koskevia kysymyksiä vaan myös eettisiä, motiiveja ja haluja koskevia kysymyksiä (1995, 732). Novelli ”The Lady in the Looking-Glass” tuo esiin, kuinka vaikeaa voi olla toisen todellisuuden tavoittaminen, mutta kysyy samalla, onko kellokään oikeutta toisen todellisuuden löytämiseen. Toisen ihmisen mieltä koskevissa kysymyksissä on kyse myös moraalista: pääsy toisen salaisuuksiin herättää kysymyksen ihmisen oikeudesta yksityisyyteen (Nussbaum 1995, 742). Tarkkailija kertoo konkreettisen fyysisen näkökulman, josta hän tarinassa maailmaa katselee, mutta mikä on tarkkailijan henkinen, oma mielen sisäinen näkökulma ja motiivi tapahtumiin. Tarkkailija toteaa, että olisi röyhkeää avata toisen laatikot ja lukea löytyneitä kirjeitä. Totuuden löytäminen kuitenkin houkuttaa häntä. Tarkkailija toteaa novellin alussa, kuinka hän ei voinut olla katsomatta paljastavaan peiliin, kun sattuma järjesti hänelle siihen

mahdollisuuden. Tarkkailija paljastaa jossain määrin röyhkeän uteliaisuutensa. Hän pystyy myös vierittämään osan vastuusta peilille.

Analysoidessani kerrontaa kappaleessa 5.1. toin esiin mahdollisuuden kaksoisperspektiiviin, kahden äänen kuulemiseen kerronnassa. Kertoja ja henkilöhahmo jakavat novellissa ”The Lady in the Looking-Glass” kerronnan äänen kokonaan FID:n tai FID:n ja psykokerronnan keinoin. Henkilöhahmon osuus kerronnassa on vahva, kertojan ulkoiset merkit on pyritty häivyttämään. Tarinassa kuuluu kuitenkin henkilöhahmon äänen ohella hetkittäin toisenlainen ääni, mikä heikentää entisestään minä-kerronnan mahdollisuutta tarinan kokonaiskerronnan määrittäjänä. Tuo toinen kuuluva ääni on luontevaa nimetä kertojalle kuuluvaksi, toinen vaihtoehto on identifioida se niin sanotun sisäistekijän ääneksi. Kuten tähänkin asti, käsitän kertojan persoonallisuudeksi, jonka kautta fiktiivinen maailma välittyy lukijalle (vrt. Aczel 1998, 491). Kertoja antaa novellissa ”The Lady in the Looking-Glass” henkilöhahmon kertoa omaa tarinaansa, mutta ottaa tarinaan hetkittäin kantaa tuomalla tarinan esiin kerrontansa avulla kahdesta näkökulmasta yhtä aikaa. Kertojan ääni on tunnistettavissa sekä erilaisena suhteessa henkilöhahmon novellissa vallitsevaan ääneen että Woolfin muun tuotannon avulla. Vaikka kertojan äänessä on tunnistettavissa Woolfin omaa ääntä, kertoja ja tekijä eivät rinnastu tai yhdisty. Teoksen esteettistä ja ideologista yhtenäisyyttä voidaan pitää yllä vain, jos kertoja erotetaan tekijästä (Cohn 2006, 153). Tekijä vastaa vasta koko tekstiin yhdistyvästä moniäänisyyden maailmasta.

Monet 1800-luvun realismin kirjailijat käyttivät henkilöhahmojen ulkoista olemusta luonteenpiirteiden ilmaisijana aikansa tiedekäsityksiinkin vedoten (Rimmon-Kenan 1991, 85). Woolf vastusti perinteisen realistisen romaanin henkilöhahmojen kuvaustapaa (esim. 1923/1988). Novellin ”The Lady in the Looking-Glass” tarkkailijan käytöksessä Isabellaa kohtaan tulee esiin piirteitä perinteisestä suorasta realismin suosimasta henkilöhahmon kuvauksesta²¹. Tarkkailija esimerkiksi toteaa, kuinka Isabellan oli ikäänkuin oltava onnellinen: “At the mention of those words it became obvious, surely, that she must be happy. She was rich; she was distinguished; she had many friends; she travelled” (218). Onnellisuus rinnastuu rikkauten ja hienostuneisuuden, ystävien kanssa. Joko tarkkailija todella rinnastaa ja pyrkii kaksin

²¹ Suora määrittely nimeää henkilöhahmon piirteen adjektiivilla, abstraktilla tai muunlaisella substantiivilla tai muun sanaluokan sanalla. Epäsuora esittäminen jättää itse luonteenpiirteen mainitsematta, mutta esittää ja havainnollistaa sitä eri tavoin ja lukijan tehtävänä on päätellä tämä ominaisuus. (Rimmon-Kenan 1991, 77-78).

verroin vielä todistelemaan (obvious, surely, must be) asiaa tai sitten toinen, kertojan ääni on mukana kerronnassa. FID:ssä sanasto on henkilöhahmon elämis- ja kokemusmaailmaan kuuluvaa, mutta tapa yhdistellä sanoja kuuluu kerrontaan, kertojalle (Lodge 2003, 33). Kertoja, rinnastamalla henkilöhahmon lauseita ja sanoja, asettaa kyseenalaiseksi tarkkailijan tavan rakentaa käsitystä Isabellasta. Kerrontaan syntyy hetkellinen hämmentävä aukko kertojan ja henkilöhahmon väliin; kertoja ottaa etäisyyttä ja suhtautuu ironisesti henkilöhahmon ajatuksiin.

Kathy Mezei toteaa FID:n rakenteellisesti ratkaisemattomana sopivan monimutkaisille suhteille tekijän, kertojan, henkilöfokalisoidun ja lukijan välillä. Vaikka henkilöhahmo vaikuttaa edelleen puhuvan lukijalle suoraan, Woolfin kertoja voi esimerkiksi liioittelemalla, fraasein tai tekstin ulkoasulla saada lukijan tietoiseksi tekstiin piilotetusta, ironisesta äänestä. (vrt. Mezei 1996, 67, 84) Kertojan ääni ei peitynyt, kuten aiemmin käsittelemissäni novelleissa, henkilöhahmon ään(t)en alle vaan saa oman tunnistettavan äänen tekijän äänen kaikuja avulla. Kertoja antaa henkilöhahmon puhua, mutta vaikuttaa puheen rakenteeseen ja sitä kautta esitettävän tarinan kokonaisuuteen. Kertojan ulkoiset merkit on kerronnasta häivytetty mutta kertojan tekstikokonaisuuteen vaikuttava toiminta on muita novelleja avoimempaa. Kertoja yhdistelee henkilöhahmon ajatuksia tavalla, joka saa ne merkitykseltään moniselitteisemmiksi. Kertoja kyseenalaistaa tarkkailijan tapaa ajatella.

Sama hetkellinen etäisyys rakentuu kerronnassa henkilöhahmon kaivatessa faktoja Isabellän elämästä ajattelunsa tueksi. Tarkkailija kaipaa seinää köynnöskasvien alta, totuutta vertausten takaa. Kertoja näyttäytyy myös ulkoisesti: hän siirtyy henkilöhahmon suhteen "one"-pronominin käyttöön, mikä luvussa 5.1. tulkittiin kertojan läsnäoloon viittaavaksi. Henkilöhahmo arvioi ensin omaa aikaisempaa ajatteluaan. Sitten tarinassa todetaan: "it was strange that after knowing these years one could not say what the truth of Isabella was; one still made up phrases like this" (216). Kerronnan voi tulkita siirtyvän henkilöhahmosta kertojan suuntaan; kertoja arvioi ja arvostelee henkilöhahmon toimintaa. Kerronta jatkuu: "As for facts, it was a fact that she was a spinster; she was rich" ja hetkeä myöhemmin "For it was another fact – if facts were what one wanted – that Isabella had known many people, had had many friends" (216). Kertojan ääni vahvistuu, hän korostaa ja toistaa tosiasia-sanaa. Jälkimmäisessä lauseessa – ajatusviivojen välissä eli tekstin ulkoasun merkkien avulla - kertoja lisää etäisyyttä henkilöhahmoon. Hän ivaa henkilöhahmon kaipuuta faktoihin ("if facts were what one wanted") ja esittää erilaisen faktan, kuin kiusatakseen

vertausten ja faktojen välillä epäroivää henkilöahmoa. Kaikki faktat eivät ole suoraan yhdellä sanalla nimettävissä olevia ominaisuuksia (spinster, rich).

Woolf ironisoi ilmiöitä, jotka hän mielsi patriarkaalisen yhteiskunnan kulttuurisiksi ilmentymiksi, esimerkiksi totuutta, tiedon täsmällisyyttä ja perinteitä (Koli 1994, 64)²². Woolf esittää esimerkiksi totuudesta ja kirjallisuudesta ironisesti esseessään ”A Room of One’s Own”: ”Fiction must stick to facts, and the truer the facts the better the fiction – so we are told” (1928, 17). Novellin ”The Lady in the Looking-Glass” kertojan äänessä kaikuu tekijän ääni. Bahtin puhuu kaksiaänisestä sanasta, joka ilmentää sekä puhuvan romaanihenkilön intentiota että tekijän intentiota. Tekijän intentio ei hävitä romaanihenkilön intentiota sanasta, mutta pakottaa sen palvelemaan myös omaa tarkoitustaan. Sanassa on silloin kaksi ääntä, kaksi merkitystä dialogisesti rinnastettuina. (Bahtin 1979 119-120, 145) Novellissa dialogisesti tai jopa ”trialogisesti” FID:n avulla yhtyvät henkilöahmon, kertojan ja tekijän äänet. Kertojan puhe erottautuu ja identifioituu tekijän äänen kaiun avulla henkilöahmon äänestä. Novellia on mahdollista lukea henkilöahmon tarinana ilman moninkertaisen äänen kaikuja. Mutta yhtä lailla lukijan ollessa tietoinen tekijän muualla ilmaisemista merkityksistä, on tekstissä kuultavissa erilaisia keskenään keskustelevia ja jopa väitteleviä ääniä.

Kertojan ääni hämmentää lukijan suhdetta tarinan henkilöahmoon sekä varsinkin novellin lopun tapahtumiin. Mitä lukijan pitäisi tarkkailijasta ajatella? Temaattisella tasolla tarkkailija heiluu epävarmana ikään kuin perinteisen ja modernin henkilöahmoksityksen välillä. Kertoja tuntuu kannattavan modernia käsitystä ivaamalla tarkkailijan perinteistä kaipuuta faktoihin ja suhtautumalla ironisesti tämän tekemiin rinnastuksiin Isabellan sisäisestä ja ulkoisesta elämästä (rikas = onnellinen = hienostunut = sosiaalinen ihminen). Novellin kertoja suhtautuu ihmetellen myös tarkkailijan tekemiin vertauksiin. Woolf käytti itse samantyyppisiä vertauksia kuvatessaan esseessään ”Mr Bennett and Mrs Brown” henkilöahmon olemuksen muuttumista kirjallisuudessa:

²² Woolf ironisoi erityisesti *Orlandossa* patriarkaaliseksi mieltämiään yhteiskunnan kulttuuri-ilmiöitä: ”suurta kirjallisuutta”, elämäkertakirjoitusta, tosiasioita vs. fiktiota, kirjallisia käytäntöjä, totuutta, tiedon täsmällisyyttä, suurmiesten elämän kohokohtia, perinteitä, seremonioita ja aatteita, vaatteita, arvoja ja arvonimiä, rituaaleja sekä mahtaileviin perinteisiin liittyviä sotia. Hän esittää monin tavoin maskuliinisen yhteiskunnan arvojen, representaatioiden ja elämäntapojen kritiikkiä. (Koli 1994, 64)

In the first place, her solidity disappears; her features crumble; the house in which she has lived so long topples to the ground. She becomes a will-o'-the-wisp, a dancing light, an illumination gliding up the wall and out of the window[.] She changes the shape, shifts the accent, of every scene in which she plays her part. (1923/1988, 387)

Henkilöhahmo on Woolfista jonkinlaisessa murrosvaiheessa. Novelli ”The Lady in the Looking-Glass” kuvaa kertojan avulla kirjallisen henkilöhahmon purkamista, ironista suhtautumista menneeseen käsitykseen mutta on samalla epävarma tulevasta. Henkilöhahmo on toistaiseksi vielä kuin Isabella tarinan alkuvaiheessa: epämääräinen muuntuva valo. Mutta sellaiseksi hänen ei ole tarkoitus jäädä.

And it is from the ruins and splinters of this tumbled mansion that the writer must somehow reconstruct a habitable dwellingplace; it is from the gleams and flashes of this flying spirit that he must create solid, living flesh-and-blood Mrs Brown. Sadly he must allow that the lady still escapes him. [...] Mrs Brown will not always escape. One of these days Mrs Brown will be caught. (Woolf 1923/1988, 388)

Kuinka henkilöhahmo saadaan kiinni?

Tarkkailijan tekemät vertaukset Isabellan olemuksen tavoittamiseksi eivät ehkä olleet tarpeeksi mielikuvituksellisia. Esseessä ”A Room of One’s Own” Woolf toteaa, kuinka kiistanalaisista kysymyksistä ei voi kertoa yhtä totuutta vaan ainoastaan näyttää miten johonkin käsitykseen on päädytty. Mielikuvituksen avulla voi kuvata tapahtumaa paremmin kuin pelkin tosiasioin. Kuulijalla on mahdollisuus tehdä johtopäätöksiä sitä mukaa, kun hän havaitsee puhujan käsitykseen liittyviä rajoituksia, ennakkoluuloja ja ominaisuuksia (1928, 6). Tosiasioiden ohella novellin ”The Lady in the Looking-Glass” tarkkailija hakee totuutta vertausten kautta. Vertaukset liittyvät kuitenkin perinteisiin käsityksiin talosta tai huoneesta, laatikoista ja kirjeistä henkilöhahmon symbolina tai persoonallisuuden paljastajana. Perinteiset tai väkivaltaiset menetelmät eivät toimi. Kertojan läsnäolo vahvistuu, kun tarkkailija joutuu myöntämään: ”To talk of ‘prizing her open’ as if she were an oyster, to use any but the finest and subtlest and pliable tools upon her was impious and absurd. One must imagine - ” (219). Kertoja kehottaa kuvittelemaan.

Äkkiä Isabella on peilissä. Isabella lähestyy taloa pitkin puutarhapolkua ja tarkkailija näkee hänet koko ajan paremmin ja selvemmin. Isabella tulee halliin ja pysähtyy peilin eteen. Samalla tarkkailija alkaa nähdä hänen päälleen tulevan peilistä paljastavaa valoa, joka nautitsee ja riisuu hänet. Kaikki ulkoinen valahtaa pois; vain totuus, seinä jää jäljelle.

And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. As for her letters, they were all bills. Look, as she stood there, old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck, she did not even trouble to open them. (219)

Onko peilin kuva totuus Isabellasta? Kertojan aiemmin ironinen suhtautuminen tarkkailijaan saa lukijan epätietoiseksi. Tarkkailija on pyrkinyt määrittelemään Isabellan olemusta suoraan yksinkertaisin faktoin sekä vertauksin tarinan lukijalle. Kertoja on määritellyt tarkkailijaa tuomalla esiin toisenlaisia faktoja ja suhtautumalla ironisesti tarkkailijan tekemiin vertauksiin. Rimmon-Kenanin mukaan suoran määrittelyn kohdalla on merkitystä sillä, kuka määrittelyn esittää. Mikäli määrittelyn esittää vähemmän arvovaltainen ääni, kertoo määrittely mahdollisesti enemmän määrittelijästä kuin määrittelyn kohteesta. Jos taas määrittelyn esittää arvovaltainen kertoja, lukijaa ikään kuin kehoitetaan hyväksymään määritelmä. (1991, 78) Kertojan ääni on kyseenalaistanut tarkkailijan taidot ja kyvyn Isabellan todellisessa kohtaamisessa. Tarkkailijan tapa määrittellä Isabellan persoonaa voi kertoa siten enemmän tarkkailijasta itsestään kuin tarkkailun kohteesta. Tarkkailija on kertojan mielestä turvautunut vanhanaikaisiin ja kyseenalaisiin menetelmiin Isabellan hahmon rakentamisessa. Onko peilin paljastama kuva samanlainen epäonnistunut menetelmä? Voiko kertojaankaan luottaa, vaikka kertojan ääni kutsuu arvovaltaisena ylimpänä äänenä luokseen? Peili vaikuttaa lahjomattomana luotettavalta todistajalta. Kertojan etäisyyttä ottava ja ivallinen suhtautuminen henkilöähahmoon saa lukijan ottamaan samalla tavoin etäisyyttä kertojaan ja epäilemään hänen vaikuttimiaan. FID voi olla todella tekijän, kertojan ja henkilöähahmojen tekstuaalisen taistelun paikka (vrt. Mezei 1996, 67), jonka ratkaisu on riippuvainen aina lukijan valitsemasta näkökulmasta.

5.3. Peilin taakse

Avrom Fleishman määrittää novellin ”The Lady in the Looking-Glass” kehämäiseksi, koska se alkaa ja loppuu samaan ironiseen lauseeseen. Novellin tapahtumat kuvatur päivän aikana koostuvat hänen mukaansa huoneessa tapahtuvista muutoksista, jotka ”äänittää” passiivinen mutta tietävä peili. Talon emäntä saapuu säälimättömästi tutkivan peilin eteen ja peili paljastaa hänet yhtä alastomana kuin talon muutkin tavarat. (1980, 60) Itse en yhdy Fleishmanin näkemykseen peilistä tapahtumien kertojana,

vaikka symboliikka peilistä heijastavana elementtinä sopii sekä kerronnan että tarinan tasolla tekstin rakentumiseen. Kolmannen persoonan ulkopuolinen kertoja voisi sinänsä olla kyseinen peili, mutta peiliin ei sovi kertojan tapahtumia ja ajatuksia kyseenalaistava ja ironisoiva ääni. Peili sinänsä voi vain kuvata, se ei voi persoonallisesti ”suhtautua” asioihin jollain tavalla. Tarvitaan kertoja, joka suhtautuu.

Peili kokoaa novellitarinaa kuvaamalla tarkkailijan ja Isabellan välistä suhdetta. Novellin alussa kerrotaan, kuinka tarkkailija näkee ”sohvan syvyyksistä ” sekä huoneen jossa on, että toisessa huoneessa sijaitsevan peilin avulla ulos. Tarkkailijalle paljastuu peilin avulla yhtä aikaa sisäinen ja ulkoinen talon omistajan maailma: peilissä yhdistyvät molemmat ulottuvuudet. Huone ja puutarha, mieli ja ulkoinen olemus yhdistyvät vastakohtaparikehyksiin (ulkoinen-sisäinen, edessä-takana) ja selittävät toisiaan heijastellen tarkkailijan havaintoja ja ajatuksia Isabellasta.

Woolf on kirjoittanut peileistä symboleina. Esseessä ”A Room of One’s Own” Woolf esittää, kuinka naiset ovat aina toimineet miesten peileinä. Naisilla on ollut maaginen kyky heijastaa miehet todellista suurempina henkilöinä. Samalla naiset ovat itse joutuneet olemaan yhteiskunnassa alempiarvoisia, jotta ovat voineet suurentaa. Jos naiset kertoisivat totuuden, mieshahmo peilissä kutistuisi ja hahmon kyky elää kuten ennen vähenisi. (1928, 37) Katsoja voi peilissä nähdä, mitä haluaa ja peili näyttää sen, mitä halutaan nähdä. Woolf suhtautuu peiliin määrittelijänä kriittisesti: peili voi yhtä lailla kertoa totuuden kuin valehdella. Paljon on kiinni siitä, kuinka peiliin katsoo. Määrittelin Isabellan tarinan symboliseksi peiliksi. Isabella kertoo peilinä itsestään sen, mitä tarkkailija kuvittelee hänen kertovan. Tarkkailijan odotukset toteutuvat, koska Isabella heijastelee tarkkailijan kulloinkin esittämiä ja muistelemia väitteitä. Vertaukset kuvastuvat sellaisenaan Isabellasta takaisin tarkkailijaan. Peili toimii ajattelun tarinaa kokoavana symbolisena muotona.

Raija Koli on analysoinut sekä Woolfin tekstejä että peilisymboliikkaa. Naisen reflektiokyky, peilimäinen luonne johtaa paitsi siihen, että mies saattaa peilata itseään, myös siihen, että nainen näyttäytyy itse pimeänä, tuntemattomana ja läpinäkymättömänä. Peili ei näytä mitään itsestään. Vasta raaputtamalla peilin pintaa, hävittämällä kirkasta heijastavaa ainesta, voi nähdä alla piilevän läpinäkyvän lasin. Peilimäisen alistuvan ja heijastavan naisen alla on toisenlainen nainen ja raaputtamalla pintaa voi lukea lasin läpi toisenlaisen tarinan. (1994, 49) Woolf kaipasi kirjallisuuteen uusia, monenlaisia ja tosia naiskuvia (1928, 81-89) peilikuvien tilalle. Novellin tutkiva

tarkkailija toimii alussa, kuten ”A Room of One’s Own”:n kuvitteellinen kirjailija, johon jo luvussa 5.2. viittasin. Woolf toteaa:

I am afraid indeed that she will be tempted to become, what I think the less interesting branch of the species – the naturalist-novelist, and not the contemplative. There are so many new facts for her to observe. (87-88)

Tarkkailija keskittyy yksittäisten tosiasioiden havainnointiin eikä havaintojensa arviointiin ja vertailuun, kuten novellin ”Moments of Being” Fanny. Novellin ”The Lady in the Looking-Glass” lukijalle välittyy tarinan edetessä kuva henkilöahmosta, joka joutuu epäilemään omaa aiempaa suhtautumistapaansa, käsityksiään ja havaintojaan ohjaavia skeemoja. Kertojan ääni toimii tarinan tasolla epäilyksiä herättävänä kaikuna henkilöahmon mielen puheessa. Kertojan kantaaottava ääni sekoittuneena henkilöahmon ääneen FID:n avulla välittää lukijalle kuvan henkilöahmon muutoksesta ilman, että muutoksesta täytyy suoraan kertoa. Vaikka kokonaan kertojan toimesta kerrottu (esimerkiksi Cohnin psykokerronnan avulla) mieli pystyy ilmaisemaan monen (Cohn, Palmer) mielestä paremmin mielen monimutkaisia ajatuskulkuja, pystyy Woolf FID:n avulla esittämään ne tapahtuvina. FID:ssä yhdistyvien äänten voi tulkita kuvaavan kaikkein konkreettisimmin myös neuvottelevia ääniä henkilöahmon mielessä. Novellin tarkkailija toteaa tyytymättömyytensä vertauksiin ja tyytymättömyyden aiheuttama muutos hänen ajattelussaan kuvataan kertojan kaksiaänisen toiminnan avulla.

Woolf jatkaa esseessään ”A Room of One’s Own”: ”It will be a curious sight, when it comes, to see these women as they are” (1928, 88). Puutarhastaan saapuvan elegantin Isabellan heijastavan pinnan alta lukijalle näyttäytyy toisenlainen nainen ja toisenlainen tarina. Konkreettisessa tarinan peilissä totuuden alla Isabellan hahmo peilissä kutistuu. Paljastava valo kuvataan novellissa hapoksi, joka syövyttää heijastavan pinnan peilistä pois. Läpinäkyvän lasin alta paljastuu todellinen Isabella: ”she stood there, old and angular, veined and lined, with her high nose and her wrinkled neck, she did not even trouble to open them”(219).

Ihaileva kuva Isabellasta väistyy ja paljastuu piittaamaton ikääntynyt nainen. Nainen on tyhjä: hänellä ei ole ajatuksia, ei ystäviä. Woolf kaipasi kirjallisuuteen tavallisten ja monenlaisten naisten tarinoita, kuvauksia naisten arkielämästä (1929/1966, 142). Peilissä äkkiä näkyvä uusi kuva eroaa jyrkästi tarkkailijan aluksi rakentamasta, hänen odotuksiaan peilaamalla toteuttaneesta kuvasta. Todellinen nainen on miltei

päinvastainen. Tarkkailijan käyttämä vastakohtapariskeema toteutuu myös novellin loppuratkaisussa. Peilikuvan ja todellisuuden välinen vastakkainasettelu on ilmeinen ja ilmeisenä herättää lukijan pohtimaan merkitystään.

Isabella ei saa itse ääntään kuuluviin. Todellista peilin pinnan alta paljastuvaa naista määrittää, vaikkakin ehkä totuuden valossa, tarkkailevan henkilön katse ja armottomat sanat.

And there was **nothing**. Isabella was **perfectly empty**. She had **no thoughts**. She had **no friends**. She **cared for nobody**. As for her letters, they were all **bills**. Look, as she stood there, **old and angular, veined and lined**, with her **high nose and her wrinkled neck**, she did not even trouble to open them. (219)

Edelleen Isabellaa määrittävät yksittäiset sanat tai lyhyet toteamukset. Ulkonäkö ja luonne ovat implisiittisesti yhteydessä toisiinsa. Loppu on ristiriitainen suhteessa Woolfin omiin henkilöähahmoa koskeviin käsityksiin. Woolf toteaa esseessään ”Character in Fiction”, kuinka esimerkkiahmonsa Mrs Brownin tulee voida olla missä tahansa, käyttää mitä vaatteita tahansa, sanoa ja tehdä mitä vain. ”But the things she says and the things she does and her eyes and her nose and her speech and her silence have an overwhelming fascination, for she is, of course, the spirit we live by, life itself.” (1924/1988, 436) Novellin peilissä paljastuva naishahmo esittää ulkoisesti erilaisen naiskuvan, jolla yhtäläillä kuin ”peilikuvien” kaltaisilla naisilla on oikeus olla olemassa ja hyväksytyt. Todellisissa elämässä on monenlaisia naisia ja kaikilla voi olla paikkansa myös kirjallisuudessa. Silti hahmo jää vaivaamaan, koska ei ole elävä. Hahmo on liian yksinkertainen. Kaikki hänessä määrittyy yhden näkökulman, negaation kautta. Woolf kritisoi henkilöähahmojen esittämistä yksinkertaisten piirteiden avulla tyyppeinä. Viktoriaanisen ajan kirjallisuuden henkilöähahmot voi hänestä valitettavasti nimetä jopa yhden piirteen avulla ”and then, since the choice of the keyword is astonishingly apt, our imaginations swiftly supply the rest” (1923/1988, 386). Silti hän jättää oman henkilöähahmonsa muutaman karikatyyrisen piirteen varaan.

Onko loppulause ”People should not leave looking-glasses hanging in their rooms” ironinen, kuten Fleishman toteaa, osaa ottava vai varoitus? Lauseen luonteen määrittää aika pitkälti se, kenelle lauseen ajatellaan kuuluvan. Mikäli lause kuuluu kertojan äänelle, koko ajan tarkkailijan mielessä kuuluneelle kriittiselle kaiulle, on se tulkittavissa ironiseksi peilissä paljastuvan henkilöähahmon suhteen. Kertoja voi kiteyttää kuivasti sen, mitä peilaajat todennäköisesti ajattelevat, jos peilit alkavat tällä

lailla puhua totta. Ihanteelliset kuvat väistyvät arkipäivän kuvien tieltä. Peilien ei pitäisi antaa vapaasti heijastaa, mitä niihin todella heijastuu. Lause voidaan lukea tähän liittyen myös varoituksena: jos ei halua paljastua, ei pidä jättää siihen mahdollisuutta antavaa peiliä tarkkailtavaksi. Lause voi olla ironinen myös tarkkailijan suhteen: peilistä paljastuu toisaalta edelleen samaa tyhjyyttä kuin tarkkailijan muissakin yrityksissä tavoittaa Isabellan persoonaa. Tarkkailija luulee, peilissä Isabellan ulkoiseen ja sisäiseen liittyvien ajatustensa yhtyessä, saavuttavansa jotain todempaa.

Tarkkailijan sanomana lauseen luonnetta määrittää hänen suhtautumisensa tarkkailemaansa Isabellaan. Novellin kuluessa tarkkailija on vaikuttanut suhtautuvansa positiivisesti Isabellaan. Tarkkailijaa houkuttaa saada selville totuus Isabellasta mutta samalla hän kauhistuu ajatusta, että väkisin ”vääntäisi hänet auki kuin osterin”. Lauseen voi siten tulkita osaaottavaksi varoitukseksi. Lopun armottomien sanojen myötä tarkkailijassa voi tulkita kuitenkin myös jonkinlaista vihaa tai katkeruutta Isabellan hahmoa kohtaan ja siten viimeinen lause paljastuisi jopa vahingoniloiseksi.

Peili itse ei novellissa paljasta totuutta, koska se on juuri peili: epäluotettava heijastaja. Peilin heijastavan pinnan alta, paljastavassa valossa, näkyy totuus. Peilin heijastavan pinnan alla oleva lasi on kuin ikkuna. Nussbaum näkee ikkunan symbolina sille, että ihmiset eivät ole toisiltaan täysin piilossa. Ikkunan läpi voi nähdä vaikka sisään ei voi astua. (Nussbaum 1995, 743) Tarkkailija näkee lasin läpi, mutta koska ei pysty astumaan ikkunasta sisään, ei hän voi todella ymmärtää näkemäänsä. Nähty ei kosketa häntä, kuten novellissa ”Moments of Being” Julia koskettaa Fannya. Fanny kokee Julian suhteen merkityksellisen hetken, joka kirkastaa hänelle läpinäkyväksi ikkunan Julian ohella omaan itseensä. Novellin ”The Lady in the Looking-Glass” tarkkailija näkee peilin alta paljastuvan naisen edelleen vain ulkoisesti, itsestään irti olevana toiseutena. Nainen peilissä jää väistämättä jossain määrin vieraaksi.

Vesala-Varttala käsittää lukemisen eettisenä toimintana. Lukijan suhde tekstiin toimii kuten itsen suhde toiseen. (1999, 2) Parhaassa tapauksessa lukija näkee kirkkaasti tai pääsee ikkunan läpi, ei väkisin rikkomalla lasia tai vääntämällä sitä auki, vaan mielikuvituksensa voimalla. Mielikuviutus voi auttaa lukijaa irtaantumaan omista lähtökohdistaan ja antautumaan toiselle, tekstille, sen omilla ehdoilla. Lukija on jossain määrin aina kiinni omassa kokemustodellisuudessaan sekä sen suhteen, mitä huomaa että miten huomioitaan selittää. Woolf esittää, kuinka kirjailijan tärkeä tehtävä on luoda yhteys lukijaan asettamalla tämän eteen aluksi jotain tuttua ja tunnistettavaa. Siten hän voi saada lukijan mielikuvituksen liikkeelle ja mukaan myöhemmin vaikeampiin

asioihin. Yhteys tulisi kyetä muodostamaan vaistonvaraisesti, ikään kuin pimeässä silmät kiinni. (1924/1988, 431) Yhteys perustuu jo tiedettyihin mutta äkkiä uudessa valossa ymmärrettyihin seikkoihin. Kokemus voi avata uusia ja outoja ovia, peilien ja jopa lasien läpi.

6. LOPUKSI

Olen pyrkinyt tutkielmassani esittämään kolmen novellin avulla, kuinka kerronnan, tarinan ja lukemisen tasot voivat kietoutua toisiinsa Virginia Woolfin fiktiossa. Analysoin aina aluksi narratologisin välinein jokaisen kohdetekstini kerrontaa. Tarkka kerronnan analyysi kertojan ja henkilöhahmon välisistä suhteista avasi symbolisten kehysten ohella näkökulman tarinan fiktiiviseen maailmaan. Woolf pohtii sekä esseissään että fiktiossaan samaa teemaa: oman ja toisen todellisuuden kohtaamisen luonnetta ja vaikeutta. Käsittelemissäni novelleissa kerronnan kertojan ja henkilöhahmon välinen suhde sekä päähenkilön suhde tarinassa ajattelunsa kohteena olevaan toiseen henkilöön tukevat aina teeman suhteen toisiaan. Käytetyt kerronnan keinot kuvaavat rakenteellisesti novellin tarinan tapahtumia eli yleensä kuvattujen henkilöhahmojen välistä suhdetta. Päähenkilön kuvattuun toisen kohtaamisen tapaan kiteytyy kunkin novellin teema. Jokainen novelliteksti saa teemallaan lukijan pohtimaan uudella tavalla myös omaa suhdettaan lukemiseen.

Woolf keskittyi 1920-luvulta lähtien kuvaamaan fiktiossaan todellisuutta ja toista ihmistä pohtivaa henkilön mieltä tavalla, jonka uskoi muistuttavan tosielämässä ihmisen mielessä tapahtuvaa toimintaa. Ihminen voi kohdata todellisuuden vain oman subjektiviteettinsa kautta; hän jäsentää ja tulkitsee mielessään aistien välittämää todellisuutta. Woolf pyrki kuvaamaan todellisuuden ja toisen ihmisen kohtaamista niin kuin se ihmiselle itselleen ilmenee jatkuvana subjektiivisten kokemusten virtana. Woolf kuvaa erityisesti novellissa ”An Unwritten Novel” fiktiivisen mielen toimintatapaa minä-kertojan avulla. Novelli pyrkii imitoimaan ajattelevan mielen kokemuksellista toimintaa. Kerronnassa kokevaa ja kertovaa minää on ajoittain vaikeaa erottaa toisistaan, kun kerronta liukuu jopa saman lauseen sisällä kahden eri kerronta-aseman välillä. Kerronnan ratkaisemattomuus toistuu henkilöhahmon mielen puheen tulkinnan ratkaisemattomuudessa. Mielen puheesta on vaikea ehdottomasti erottaa fiktiivisen maailman tosia ja kuviteltuja tapahtumia. Kerronta on hajotettu kertovan ja kokevan minän välille pieniksi palapelin palasiksi. Kukin pala kuuluu henkilöhahmon jommallekummalle puolelle, mutta kuten palapelin kokonaisuudessa, myös kerronnan kokonaisuudessa palat toimivat vain yhdessä kokonaiskuvan muodostamiseksi. Jokaisella osalla on merkitystä, mutta ei yksittäisenä palana vaan kokonaisuudessa.

Kerronnan tasolla esiintyneet kerronnan palaset kuvaavat myös tarinan tason ratkaisua. Kertoja ei paloista kootussa tarinassaan pääse lopullisesti perille naisesta eikä

itsestään. Pieni arvaamaton liike hajottaa minäkertojan hetkeksi kokoaman palapelin armotta taas osiin. Woolf kuvaa novellissaan ”An Unwritten Novel” konkreettisesti toisen ja todellisuuden tavoittamisen vaikeutta. Itseä ja toista koskevia paloja on mahdollista kerätä, yhdistellä, koota jopa hetkeksi kokonaisuudeksi. Mutta kokonaisuus ei voi olla kestävä; se on elävä. Kokonaisuutta rakentavat osat eivät ole irrallisina ja siten liikkuvina subjektin hallittavissa. Ehjän kokonaisuuden muodostaminen on usein harha, kuten novellissa ”An Unwritten Novel” kertoja joutuu naisen ja itsensä kohdalla toteamaan. Kokonaisuus pakenee, palaset jäävät jäljelle.

Woolfin novellitarinoissa kuvatuille henkilöahmojen mielille heidän pohdinnan kohteensa (todellisuus ja toiset ihmiset) ovat saavuttamattomissa välittöminä, tavoitettavissa ainoastaan välillisesti todellisenkaltaisen tulkitsevan subjektiivisuuden kautta. Subjekti on yhtä aikaa itsenäinen ja alttiina toiseudelle, vieraudelle itsen ulkopuolelle ja itsessään. Novellissa ”Moments of Being: Slater’s Pins Have No Points” Fanny joutuu pohtimaan näkemyksiään Juliasta ja samalla kohtaamaan Julian kautta toiseen heijastamansa vierauden lopulta itsessään. Novelli kuvaa mahdollisuutta toisen ihmisen koskettavaan kohtaamiseen. Fanny lähestyy Julian persoonaa aluksi hyvin konventionaalisesti ”arkielämän pumpulissa” ja Julia näyttäytyy outona, määrittymättömänä ja käsittämättömänä. Novelli kuvaa kuinka kielen avulla rakennetaan symbolisia esteitä ajatusten etenemiselle; kuinka voi olla soveliaampaa vaieta ”oudoista” asioista. Fannyn mieleen nousevat sanat ja lauseet hakevat aluksi tulkintaa yleiskielestä: yhteisesti kulttuurissa hyväksytyistä konventioista. Fanny lähtee kuitenkin hakemaan merkityksiä myös muualta; hän pohtii havaintojaan eri näkökulmista. Mieli keskustelee erilaisten merkitysten ja tulkintatapojen, eri kielten välillä. Fanny pyrkii taivuttamaan sanat merkitsemään itselleen ymmärrettäviä asioita. Samalla Fanny yrittää selvittää Julian käyttämän kielen merkityksiä ensin yleisessä, sitten omassa ja lopulta myös Julian avulla paljastuvassa uudessa kielenkäytön maailmassa.

Kertojan ja kerronnan ääntä hajauttavien keinojen avulla pyritään lähemmäs Fannyn oman yksityisen ja kokemuksellisen kielen maailmaa. Kerronta koostuu FID:n avulla hienovaraisista muutoksista kertojan ja henkilöahmojen äänten välillä. Eri tavoin rinnastetut äänet kuvaavat henkilöahmojen epäsuoraa läsnäoloa kerronnassa ja samalla Fannyn mielensisäisessä keskustelussa. Tekstissä välittyvä ääni jaetaan kertojan ja henkilöahmojen kesken. Woolfin kertojat yleensäkin vaikuttavat toki kerronnan kokonaisuuteen, mutta eivät voi eivätkä pyrikään hallitsemaan

tekstikokonaisuutta. Kertoja on päähenkilön tavoin itsenäinen subjekti, mutta samalla alttiina toiseudelle.

Novelli ”Moments of Being” kuvaa Virginia Woolfille olennaista ja tärkeää merkityksellisen hetken teemaa. Merkityksellinen hetki on koskettava hetki, mahdollisuus päästä lähelle toista ihmistä, omaa ja toisen todellisuutta. Fanny oivaltaa kaiken näennäisen takaa äkkiä merkityksellisessä hetkessä olennaisen. Oivaltamiseen johdattavat tapahtumat tarinassa koostuvat mielen muistoista ja pohdinnoista, joita laittavat liikkeelle aina hiukan eri tavoin heräävät samat kysymykset tai ajatukset. Tarinassa Fanny näkee Julian koko ajan konkreettisesti edessään, mutta katselee tätä tarinan kuluessa mielessään eri näkökulmista. Edessä istuva nainen näyttäytyy Fannylle eri tavoin ajatusten vaihdellessa Fannyn pohtivassa mielessä. Kuitenkaan varsinaiset analysoidut ajatukset eivät saa Fannyssä heräämään tuota toisen kohtaamisen todempaa hetkeä, vaan pikemmin intuitiivinen kokemuksellinen yhteys sen, mitä hän edessään näkee ja mitä hän on aiemmin nähnyt ja kokenut, välillä.

Woolf osoitti teoksissaan, kuinka paljon erilaiset konventiot määräävät sekä kerronnan että käyttäytymisen tapoja. Henkilöhahmojen rakentuminen kokemustensa kautta ja näiden kokemusten välittäminen tapahtuvina vaativat hänestä uusia, moderneja kerronnan keinoja. Novelli ”Moments of Being” esittää myös, kuinka konventionaalinen ajattelu ei auta näkemään ja ymmärtämään todellista elämää. Varsinkin tiedostamattomat konventiot peittävät kuin pumpuli ikkunat, eristävät lasin alle sen, mitä ei haluta ajatella. Fanny pyrkii novellissa pumpulin taakse, katsomaan kirkkaan lasi läpi, vaikka se mitä lasin takaa paljastuu, on hämmentävää. Lasin alla on kätkeyty oma itse, pumpulilla on peitetty nimettöminä omat käsittämättömät asiat.

Novelli ”The Lady in the Looking-Glass: A Reflection” poikkeaa kahdesta muusta käsittelemästani novellista kertojan roolin suhteen. Kertojan olemassaoloa on novellissa kaikin keinoin pyritty häivyttämään ja henkilöhahmon annettu tulla vahvasti esiin. ”One”-pronominin käyttö ja mielen toiminnan johdonmukainen ja kiteyttävä kuvailu jäävät kerronnan tasolla ainoiksi ilmeneviksi merkeiksi kertojan läsnäolosta. Kertojan käyttöön sisältyy kuitenkin kaksoisääni. Kertoja antaa novellissa ”The Lady in the Looking-Glass” henkilöhahmon kertoa omaa tarinaansa, mutta ottaa tarinaan hetkittäin kantaa tuomalla tarinan esiin kerrontansa avulla kahdesta näkökulmasta yhtä aikaa. Kertojan ääni on tunnistettavissa sekä erilaisena suhteessa henkilöhahmon ääneen että Woolfin muun tuotannon avulla. Kertojan äänessä kaikuu tekijän ääni. Kertoja, rinnastamalla henkilöhahmon lauseita ja sanoja, asettaa kyseenalaiseksi

novellin tarkkailijan tavan rakentaa käsitystä Isabellasta. Kerrontaan syntyy hämmentävä aukko kertojan ja henkilöhahmon väliin; kertoja ottaa etäisyyttä ja suhtautuu ironisesti henkilöhahmon ajatuksiin. Kertojan ääni ei peity nyt, kuten aiemmin käsittelemissäni novelleissa, henkilöhahmon ään(t)en alle vaan saa oman tunnistettavan äänen tekijän äänen kaikujen avulla. Kertoja antaa henkilöhahmon puhua, mutta vaikuttaa puheen rakenteeseen. Kertoja yhdistelee henkilöhahmon ajatuksia tavalla, joka saa ne merkitykseltään moniselitteisemmiksi. Kertojan koko tekstikokonaisuuteen vaikuttava toiminta on muita novelleja avoimempaa.

Kertojan äänen voi tulkita toimivan tarinan tasolla myös henkilöhahmon omana epäilyksiä herättävänä kaikuna mielen puheessa. Kertojan kantaaottava ääni sekoittuneena henkilöhahmon ääneen FID:n avulla kerronnassa voi kuvata tarinan tasolla lukijalle henkilöhahmossa tapahtuvan muutoksen ilman, että muutoksesta täytyy suoraan kertoa. FID:ssä yhdistyvien äänten voi tulkita kuvaavan kaikkein konkreettisimmin novellissa ”The Lady in the Looking-Glass” neuvottelevia tai jopa väitteleviä ääniä henkilöhahmon mielessä. Novellin tarkkailijan voi tulkita itse toteavan novellin aikana tyytymättömyytensä aiemmin käyttämiinsä vertauksiin ja tyytymättömyyden aiheuttama muutos hänen ajattelussaan kuvataan kertojan kaksiaänisen toiminnan avulla.

Näissä novelleissa toisia ihmisiä ja todellisuutta pohtivat ja tavoittelevat henkilöt toimivat todellisuuden lakien mukaan. Henkilöt pyrkivät mielessään rakentamaan käsitystä toisesta, mutta eivät voi koskaan varmasti tietää välitöntä totuutta toisesta ihmisestä. Kokevan minän avulla on mahdollista kuvata myös lähes mielen eikielellistä, muuten ilmaisemattomissa olevaa toimintaa assosioivan ajattelun avulla. Pyrkiessään kuvaamaan mielen monimutkaisempia tapahtumia, kuten samastumista tai mielen sisäisiä keskusteluja, toisen ja todellisuuden havainnoinnissa ja tulkinnassa Woolf tarvitsi kertovan muodon kokevan rinnalle. Kerronnan erilaisten keinojen avulla voidaan ilmaista monipuolisempi kuva henkilöhahmon mielen liikkeistä ja rakentaa mielen maailmasta tarina. Kerronnan keinot eivät ole pelkästään kieliopillisesti tunnistettavissa, yhtä oleellisia ovat kontekstuaaliset ja tyyllilliset seikat. Kerronnan ja tarinan yhteinen analyysi tukee koko novellitekstin tulkintaa.

Kerronnan ohella novellitekstejä jäsentävät teeman suhteen myös symboliset kehykset, käsitteet tai kertomukset, jotka kokoavat tekstitapahtumia yhteen ja avaavat lukijalle näkökulman tekstin maailmaan. Novellissa ”An Unwritten Novel” rakentuu junamatkasta aluksi symbolinen kehys tarinalle. Mielen sisäisestä keskustelusta

muodostuu mutkikas matka, jonka aikana kertoja pyrkii pääsemään perille naisen persoonasta. Palapelistä syntyy lukijalle kuitenkin lopullinen ”flash of understanding”: uudet kehykset kertomukselle niin kerronnan kuin tarinan suhteen. Toisen tai todellisuuden kohtaaminen ei voi toteutua lineaarisena matkakertomuksena ja varmana perillepääsynä. Todellisuus on pikemminkin irrallisia palasia, joista voi hetkeksi muodostaa jossain määrin ymmärrettävän kuvan.

Novelliin ”Moments of Being” sisältyy symbolinen kehyskertomus, joka kulkee tarinassa Fannyn mielen puheen rinnalla tulkiten ja kuljettaen puhetta eteenpäin. Alussa katoaa neula, jota Fanny tarinan kuluessa Juliaa koskevien ajatusten aikana etsii ja lopulta löytää, kuten kokee löytäneensä todellisen Julian. Kokoava ja selittävä etsimiseen ja löytämiseen liittyvä lineaarinen kehyskertomus mahdollistaa hetken laajenemisen tarinassa. Novelli kuvaa hetkellistä kokemusta, jossa mennyt ja tuleva on yhtä aikaa läsnä ajattelevassa mielessä. Novellin teema, Fannyn ja Julian välinen samastuva suhde ja heidän vihjattu seksuaalisuutensa, jätetään tarinassa suoraan ilmaisematta. Teemaan hienovarainen käsittely vaati Woolfista todennäköisesti kerronnan, joka pystyi epäsuoraan kertojan ja henkilöhahmojen välisillä suhteilla ilmaisemaan asioita. Kuvattu kokeva mieli ei selittele, mutta eri kerrontatekniikoiden avulla ilmaistuna paljastaa myös tarinasta tarpeeksi tulkitsevalle lukijalle.

Peili kokoaa novellitarinaa ”The Lady in the Looking-Glass” kuvaamalla tarkkailijan ja Isabellan välistä suhdetta. Tarinassa tarkkailijalle paljastuu peilin avulla yhtä aikaa sisäinen ja ulkoinen talon omistajan maailma: peilissä yhdistyvät molemmat ulottuvuudet. Huone ja puutarha, mieli ja ulkoinen olemus yhdistyvät vastakohtaparikehyksiin (sisäinen – ulkoinen, edessä – takana) ja selittävät toisiaan heijastaen edestakaisin tarkkailijan havaintoja ja ajatuksia Isabellasta. Woolf suhtautuu peiliin määrittelijänä kriittisesti: peili voi yhtä lailla kertoa totuuden kuin valehdella. Paljon on kiinni siitä, kuinka peiliin katsoo. Isabella kertoo peilinä itsestään sen, mitä tarkkailija kuvittelee hänen kertovan. Tarkkailijan odotukset toteutuvat, koska Isabella heijastelee tarkkailijan kulloinkin esittämiä ja muistelemissa väitteitä. Vertaukset kuvastuvat sellaisenaan Isabellasta takaisin tarkkailijaan. Peilaus kuvaannollisesti tai konkreettisesti lukemista ohjaavana kehyksenä ei kykene antamaan mahdollisuutta toisen aidolle kohtaamiselle. Vasta tarkkailijan luopuessa oletuksistaan ja odotuksistaan paljastuu Isabella peilin heijastavan pinnan alta todellisena. Novelli kuvaa sekä heijastavan peilin että FID:n kaksiaänisen kerronnan avulla eri tapoja kohdata fiktiivisen tai todellisen maailman henkilöhahmo ja todellisuus.

Toisen ja todellisuuden kohtaaminen on teema, joka saa lukijan väistämättä pohtimaan omaa suhdettaan tekstiin ja lukemiseen. Teksti omine äänineen on aina toinen todellisuus, johon lukija lukemistapahtumassa tutustuu. Lukijan asema on rinnastettavissa novellien päähenkilöiden asemaan: lukija pyrkii ymmärtämään lukemaansa tekstiä kuten päähenkilöt toista ajatustensa kohteena olevaa henkilöä. Lukija saa näiden novellien kautta pohdittavakseen erilaisia mahdollisuuksia toiseuden kohtaamiseen lukemistapahtumassa.

Puolustan aluksi myös novellin ”An Unwritten Novel” kertojan toimintaa lukemistapoja pohdittaessa. Kertoja kohtaa novellissa toisen täysin omasta näkökulmastaan, heijastaa häneen muistojaan, kokemuksiaan ja tunteitaan. Kertoja rakentaa näennäisen tarinan toisesta naisesta, todellisuudessa pikemmin itsestään. Näin lukien ei voi löytää tekstin omaa ääntä, toiseutta tai siinä mahdollisesti olevaa puhuttelevaa vierautta. Silti tekstistä voi tulla merkityksellinen: kirjallisuuden avulla voi tavata lukemattomia erilaisia toisia, joiden kautta lukija voi tulkita ja löytää itsestään ja maailmastaan uutta ja tärkeää.

Novellin ”The Lady in the Looking-Glass” tarkkailijan toiminta ja novellin ”Moments of Being” Fannyn toiminta muistuttavat varmasti myös monen lukijan toimintaa. Lukija pohtii aluksi epävarmana lukemaansa aiemman tietonsa ja kokemustensa varassa, kunnes löytää tekstistä itsestään tekstiä avaavan näkökulman. Silti teksti voi jäädä jossain määrin vieraaksi, kuten Isabella tarkkailijalle novellissa ”The Lady in the Looking-Glass”. Kaksiääninen kerronta symboloi jossain määrin kaksiäänistä, ratkaisematonta tarinaa. Tarkkailija ei pysty kohtaamaan Isabellaa ehdoitta vaan säilyttää kohtaamistapahtumassa oman suhtautumistapansa kaiun. Etäisyys kertojan ja henkilöhahmon välillä kertautuu tekstin ja lukijan välisenä etäisyytenä. Tarkkailijan tavalla toimien lukija voi ymmärtää tekstiä, mutta etäinen teksti ei kosketa.

Väylä tekstiin voi avautua intuitiivisesti yhtäkkisessä ymmärryksen hetkessä, kuten novellin ”Moments of Being” Fannylle. Fanny vapauttaa mielikuvituksensa konventionaalisen ajattelun rajoista ja yrittää kuunnella ajattelun kohteen omaa ääntä. Fanny antautuu rohkeasti toiseudelle ja hyväksyy toiseuden myös itsessään: toinen pystyy nyt koskettamaan kokevaa subjektia. Lukijankaan ei tarvitse yrittää keinotekoisesti luopua omasta itsestään tekstin edessä mutta hänen täytyy kyetä antautumaan uuden ja yllättävän mahdollisuudelle.

LÄHTEET

KOHDETEKSTIT

Woolf, Virginia 1920/1985: “An Unwritten Novel”. Teoksessa *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Toim. Susan Dick. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1928/1985: “Moments of Being: `Slater’s Pins Have No Points’”. Teoksessa *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Toim. Susan Dick. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1929/1985: “The Lady in the Looking-Glass: A Reflection”. Teoksessa *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Toim. Susan Dick. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1919/1988: “Modern Novels”. Kokoelmasta *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 3: 1919-1924*. Toim. Andrew McNeillie. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1919b/1988: “The Russian Background”. Kokoelmasta *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 3: 1919-1924*. Toim. Andrew McNeillie. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1920/1988: “Men and Women”. Kokoelmasta *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 3: 1919-1924*. Toim. Andrew McNeillie. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1922/1988: “On Re-reading Novels”. Kokoelmasta *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 3: 1919-1924*. Toim. Andrew McNeillie. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1923/1988: “Mr Bennett and Mrs Brown”. Kokoelmasta *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 3: 1919-1924*. Toim. Andrew McNeillie. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1924/1988: “Character in Fiction”. Kokoelmasta *The Essays of Virginia Woolf. Vol. 3: 1919-1924*. Toim. Andrew McNeillie. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1925/1996: *Mrs Dalloway*. Penguin Books. Lontoo.

Woolf, Virginia 1927/1964: *To the Lighthouse*. Penguin Books. Lontoo.

Woolf, Virginia 1928 / [Painovuotta ei mainita]: *A Room of One’s Own*. Penguin Books. Lontoo.

Woolf, Virginia 1928/2000 : Orlando. Oxford UP.

Woolf, Virginia 1929/1966: "Women and Fiction". Kokoelmasta *Collected Essays By Virginia Woolf Vol 2*. The Hogarth Press. Lontoo.

Woolf, Virginia 1931/1993: "Naisten ammatteja". Suom. Raija Koli. *Naistutkimus* 1/93, 4-7.

Woolf, Virginia 1931/1992: *The Waves*. Penguin Books. Lontoo.

Woolf, Virginia 1985: *Moments of Being*. Toim. Jeanne Schulkind. A Harvest Book. Harcourt, Inc. Orlando.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Aczel, Richard 1998: Hearing Voices in Narrative Texts. *NLH* 29:3, 467-500.

Alanko, Outi 2001: Mitä Blanchot'n lukijalle tapahtuu? Teoksessa *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere UP.

Alter, Robert 1975: *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*. California UP. Los Angeles.

Bahtin, Mihail 1979: *Kirjallisuuden ja estetiikan ongelmia*. Suom. Kerttu Kyhälä-Juntunen ja Veikko Airola. Kustannusliike Progress. Moskova.

Bahtin, Mihail 1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen ja Tapani Laine. Kustannus Oy Orient Express. Helsinki.

Bennett, Andrew & Royle, Nicholas 2004: *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Pearson Longman. Lontoo.

Blanchot, Maurice 1955/2003: *Kirjallinen avaruus*. Suom. Susanna Lindberg. ai-ai. Helsinki

Bloom, Harold 1995: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Papermac. Lontoo.

Booth, Wayne C. 1988: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. California UP. Los Angeles.

Bradbury, Malcolm 2001: *The Modern British Novel 1878-2001*. Penguin Books. Lontoo.

Cohn, Dorrit 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP.

- Cohn**, Dorrit 1981: The Encirclement of Narrative. *Poetics Today* 2:2, 157-182.
- Cohn**, Dorrit 2006: *Fiktioin mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus. Helsinki.
- Delorey**, Denise 1996: Parsing the female sentence. Teoksessa *Ambiguous discourse: Feminist Narratology & British Women Writers*. Toim. Kathy Mezei. The North Carolina UP. Lontoo.
- Fleishman**, Avrom 1980: Forms of the Woolfian Short Story. Teoksessa *Virginia Woolf. Revaluation and Continuity*. Toim. Ralf Freedman. California UP. Los Angeles.
- Fludernik**, Monika 1993: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Routledge. Lontoo.
- Genette**, Gérard 1980: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Basil Blackwell. Oxford.
- Hafley**, James 1980: Virginia Woolf's Narrators and the Art of "Life Itself". Teoksessa *Virginia Woolf. Revaluation and Continuity*. Toim. Ralf Freedman. California UP. Los Angeles.
- Iser**, Wolfgang 1990: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. The Johns Hopkins UP. Baltimore & Lontoo.
- Jahn**, Manfred 1999: "Speak, friend, and enter": Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology. Teoksessa *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Toim. David Herman. Ohio State UP. Columbus.
- Koli**, Raija 1993: Naisilta kielletty: Virginia Woolf ja naistekstin ongelmat. *Naistutkimus* 1/93, 8-15.
- Koli**, Raija 1994: *Naiset ja kirjoittaminen. Virginia Woolf feministiteoreettikkona ja kirjailijana*. Tampereen yliopisto. Yhteiskuntatieteiden tutkimuslaitos, naistutkimusyksikkö. Julkaisuja – Sarja N 8/1994. Tampere.
- Lodge**, David 1991: The Language of Modernist Fiction: Metaphor and Metonymy. Teoksessa *Modernism 1890-1930*. Toim. Malcolm Bradbury & James McFarlane. Penguin Books. Lontoo.
- Lodge**, David 1992: *The Art of Fiction*. Penguin Books. Lontoo.
- Lodge**, David 2003: *Consciousness and the Novel*. Penguin Books. Lontoo.
- Margolin**, Uri 1990: The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative. *Style* 24:3, 453-468.
- 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 Women Writers. Toim. Kathy Mezei. The North Carolina UP. Lontoo.

Neisser, Ulric 1981: *Kognitio ja todellisuus*. Suom. Helena Jahnukainen. Weilin+Göös. Helsinki.

Nussbaum Martha C. 1995: The Window: Knowledge of Other Minds in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*. *NLH* 26:4, 731-753.

Palmer, Alan 2002: The Construction of Fictional Minds. *Narrative* 10:1, 28-46.

Phelan, James 1990: Character and Judgement in Narrative and Lyric: Toward an Understanding of the Audience's Engagement in *The Waves*. *Style* 24:3, 408-421.

Phelan, James 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell UP. Ithaca & Lontoo.

Rabinowitz, Peter J 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Cornell UP. Ithaca & Lontoo.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. SKS. Helsinki.

Saariluoma, Liisa 1987: Narratologia ja historia. Genetten fokalisaation käsite ja Stanzelin kerrontatypologia kirjallisuudenhistorian valossa tarkasteltuna. Teoksessa *KTSV* 41. SKS. Helsinki.

Saariluoma, Liisa 1989: *Muuttuva romaani*. Karisto oy. Hämeenlinna.

Saariluoma, Liisa 2000: Hermeneutiikka, teoria ja "toisen" kohtaamisen ongelma. Teoksessa *KTSV* 53. SKS. Helsinki.

Scott, Clive 1991: Symbolism, Decadence and Impressionism. Teoksessa *Modernism 1890-1930*. Toim. Malcolm Bradbury & James McFarlane. Penguin Books. Lontoo.

Segal, Naomi 1990: *Style indirect libre to Stream-of-Consciousness: Flaubert, Joyce, Schnitzler, Woolf*. Teoksessa *Modernism and the European Unconscious*. Toim. Peter Collier & Judy Davies. Polity Press. Cambridge.

Simonsuuri, Kirsti 1993: Juhlat omassa huoneessa kahdelta aamuyöllä. *Naistutkimus* 1/93, 16-21.

Stanzel, F. K. 1984: *A Theory of Narrative*. Käänt. Charlotte Goedsche. Cambridge UP.

Transue, Pamela J 1986: *Virginia Woolf and the Politics of Style*. New York State UP. Albany.

Vesala-Varttala, Tanja 1999: *Sympathy and Joyce's Dubliners. Ethical Probing of Reading, Narrative and Textuality*. Tampere UP.