

YRITYKSEN JA EREHDYKSEN KAUTTA

Åke Edwardsonin *Himlen är en plats på jorden* ja John Fowlesin *The Collector* esimerkkeinä informaation viivyttämisestä henkilöhahmon rakentumiseen vaikuttavana keinona

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
SAARINEN, Aura:

YRITYKSEN JA EREHDYKSEN KAUTTA

Åke Edwardsonin *Himlen är en plats på jorden* ja John Fowlesin *The Collector* esimerkkeinä informaation viivyttämisestä henkilöahmon rakentumiseen vaikuttavana keinona

Pro gradu -tutkielma, 106s.
Yleinen kirjallisuustiede
Maaliskuu 2007

Lukeminen on aktiivinen prosessi, jossa lukija muuttaa, purkaa ja vahvistaa teoksen fiktiivisestä maailmasta rakentamiaan hypoteeseja. Näin hän pyrkii ymmärtämään tuota maailmaa ja sen toimintatapoja. Jos lukija lukee lineaarisesti teoksen alusta kohti sen loppua, joutuu hän rakentamaan nämä hypoteesinsa kerronnan kulloinkin antaman, usein hyvin puutteellisen informaation varassa. Tämän seurauksena on kerronnan järjestyksellä ja siihen jätettävillä aukoilla mahdollista ohjata lukijan hypoteeseja haluttuun suuntaan.

Tarkastelen pro gradu -tutkielmassani Åke Edwardsonin teoksessa *Himlen är en plats på jorden* esiintyvän Mats Jernein henkilöahmosta sisäislukijalle tarjotun kuvan kehittymistä ensiluennan aikana. Vertaan tätä kehitystä John Fowlesin *The Collector* -teoksen päähenkilöiden Frederick Cleggin ja Miranda Greyn vastaavaan kehityskaareen. Pyrin näin konstruoimaan teosten osin epäkronologisten kerrontojensa kautta ehdottamat ensiluennat kaikkine lukijan yrityksineen ja erehdyksineen. Teos ei kuitenkaan koskaan yksin säätele syntyviä luentoja, koska sisäislukijan luenta on aina viimekädessä aktuaalisen ja näin yksilöllisen lukijan muodostama. Kerronnan järjestyksen ohella on siis otettava huomioon myös aktuaalisen lukijan vaikutus syntyviin luentoihin. Paitsi henkilöahmojen rakentumiseen, kerronnan järjestyksellä on vaikutusta myös jännityksen syntymiseen ja säilymiseen kohdeteoksissani. Edwardsonin teoksessa nousevatkin esiin myös sen edustaman salapoliisikirjallisuuden kerronnan järjestykselle asettamat geneeriset vaatimukset.

Työni perustuu kerronnan epäkronologisuuden ymmärtämiselle tarinan ja kerronnan epätahtisuutena, niiden toisistaan poikkeavana järjestyksenä. Tämän epätahtisuuden seurauksena voidaan halutun informaation antamista lukijalle viivyttää. Kerronnan järjestyksen ohessa lukijan muodostamiin hypoteeseihin vaikuttaa hänen taipumuksensa antaa suuri painoarvo kerronnassa ensiksi esitetyille asioille, eli niin kutsuttu ensivaikutus. Tämä vahvistaa kerran syntyneitä ensivaikutelmia kiinnittäen entistä enemmän huomiota myös niiden mahdolliseen rikkoutumiseen. Vastaavasti kerrontaan jäävät aukot saavat lukijan huomioimaan paitsi informaation puuttumisen, myös omat tapansa sulkea näitä aukoja.

Sekä Edwardsonin että Fowlesin teoksessa kerronnan järjestyksellä ja aukoilla on vaikutusta tarkastelemieni henkilöahmojen rakentumiseen. Lukijan kuva Mats Jerneistä stereotyyppisenä pedofiilinä saa lukuprosessin aikana uusia, enemmän sympatiaa herättäviä piirteitä. Frederick Cleggin kohdalla kerronta pakottaa lukijan lähes täysin romuttamaan luomansa ensivaikutelman rakastuneesta nuoresta miehestä. Ensivaikutelma Miranda Greystä sen sijaan muuttuu lukuprosessin aikana vähiten, koska hänestä syntynyt ensivaikutelma on alun alkaenkin ollut varsin hatara.

Avainsanoja: Tarina, kerronta, anakronia, informaatioaukko, henkilöahmon rakentuminen, ensiluenta.

SISÄLLYSLUETTELO

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuskysymys ja tutkimusmenetelmät	1
1.2 Kohdeteokset	3
1.2.1 Palapeli menneisyydestä: <i>Himlen är en plats på jorden</i>	3
1.2.2 <i>The Collector</i> : toivoton yritys kohdata	6
2 Lukijasta ja lukuprosessista	10
2.1 Lukijan ja ensiluennan käsitteistä	10
2.2 Aktiivinen lukuprosessi	14
2.3 Lukeminen pelinä	21
3 Lähtökohtana tarinan ja kerronnan epätahtisuus	24
3.1 Anakroniat tarinan ja kerronnan välissä	24
3.2 Sisäiset ja ulkoiset sekä osittaiset ja täydelliset analepsikset	30
3.3 Tarina ja kerronta, <i>fabula</i> ja <i>sjuzet</i>	37
4 Aukot kohdeteoksissa	40
4.1 Kertojan äänen vaikutus lukijan käsitykseen henkilöihahmoista	40
4.2 Miten aukot syntyvät ja toimivat	47
4.3 Kerronnan ja tarinan aukot	53
4.3.1 Väliaikaiset aukot	54
4.3.2 Lopulliset aukot	63
4.4 Viivytetyn informaation luonne	69
5 Kerronnan järjestys ja sen vaikutukset	77
5.1 Ensivaikutelman syntyminen	80
5.2 Tarkentuvia hypoteeseja	86
5.2.1 Mats Jernerin muuttuva hahmo	88
5.2.2 Ensivaikutelmien kohtalo Fowlesin teoksessa	93
6 Kohti toista luentaa	98
Lähteet	104

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskysymys ja tutkimusmenetelmät

Tarkoitukseni on tässä pro gradu -työssä tarkastella kerronnan järjestyksen merkitystä lukijan ensimmäisen luentansa aikana muodostamiin käsityksiin henkilöhahmoista. Kuten Menakhem Perry kirjoittaa, kirjallisessa tekstissä verbaaliset elementit esiintyvät peräkkäin ja sen semanttiset yhdistelmät rakentuvat kumulatiivisesti, järjestelyn ja uudelleenjärjestelyn kautta. Lähtökohtanani on Perryn toteamus, jonka mukaan kirjallinen teksti voi käyttää hyödyksi tätä materiaalinsa peräkkäisyyttä. Tekstin elementtien järjestyksellä onkin merkitystä lukuprosessille ja koko syntyvälle tekstile, koska tuon järjestyksen muuttaminen voi johtaa aivan uudenlaisen kokonaisuuden syntymiseen. (Perry 1979, 35.) Lukijan lukiessa tekstiä ensimmäistä kertaa hän on väistämättä kussakin tekstijatkumon vaiheessa saamansa informaation armoilla ja joutuu näin tekemään päätelmänsä myös henkilöhahmoista suuressa määrin senhetkisen, usein puutteellisenkin informaation varassa. Kun tapahtumien kronologinen järjestys rikotaan kerronnassa, syntyy lukijalle annettavaan informaatioon aukkoja, jotka väistämättä vaikuttavat lukijan muodostamaan luentaan ja sen kehittymiseen.

Tutkimuskohteekseni valikoitui teos, jonka valintaa on ohjannut toisaalta se, että siinä kerronnan järjestyksellä on huomattava rooli henkilöhahmojen rakentumisessa, toisaalta oma kiinnostukseni tätä teosta kohtaan. Kyseinen teos on Åke Edwardsonin *Himlen är en plats på jorden* (2001). Tämän teoksen ohella, tarkasteluani syventääkseni, tutkin myös John Fowlesin *The Collector* -teosta (1963) samasta näkökulmasta. Teoksissa on kerronnan järjestyksen ja aukkojen käytössä sekä eroja että yhtäläisyyksiä, mikä tekee niiden vertailusta mielenkiintoista. Edwardsonin teosta voidaan pitää selkeästi salapoliisikirjallisuuden genreen kuuluvana, kun taas Fowlesin teos kuuluu löyhästi jännityskertomuksen tai trillerin, mutta yhtä hyvin myös psykologisen romaanin genreen. Omassa luennassani korostuu tämän teoksen luonne jännityskertomuksena, mutta kuten mainittua, se on vain yksi näkökulma ja lukutapa, minkä pyrin myös analyysissäni tuomaan esiin.

Kerronnan järjestystä ja vielä tarkemmin informaation antamisen viivyttämistä on käytetty lukijaan vaikuttavana, retorisenä keinona jo Homeroksen *Odyssseuksesta* lähtien eikä se olekaan yksinomaan salapoliisi- tai jännityskirjallisuuteen kuuluva piirre. Toisaalta voidaan kuitenkin todeta, että

jännityksen tuottamiseen tarvitaan kerronnan aukkoja eli sitä, ettei kaikkea informaatiota paljasteta lukijalle kronologisella paikallaan. Tämä pitää paikkansa myös kohdeteosteni kohdalla, vaikka niiden herättämä jännitys onkin osin toisistaan poikkeavaa. Näin tutkimuskohteenani oleva kerronnan keino ja kohdeteokseni kohtaavat toisensa ja perustelevat toinen toisensa valintaa. Tutkimuskysymykseni voidaan nyt muotoilla seuraavasti: miten kerronnan järjestys, ennen kaikkea informaation viivyttäminen sekä kerronnan sisältämät aukot vaikuttavat lukijan ensiluentaan edellä mainittujen teosten keskeisistä henkilöihahmoista? Kyseessä on näin samalla yksi mahdollinen näkökulma henkilöihahmon rakentumiseen lukuprosessin aikana. Henkilöihahmoja tarkastellessani keskityn kuitenkin ensisijaisesti niiden rakentumisen tapaan ja ehtoihin ja vasta toissijaisesti siihen, millaisista persoonista ja luonteista näissä henkilöihahmoissa on kyse. Tiina Käkelä-Puumalan termein tarkastelussani korostuu siis henkilöihahmojen tekstuaalinen ulottuvuus representatiivisen eli esittävän ulottuvuuden kustannuksella (Käkelä-Puumala 2001, 245). Alustava oletukseni ja työni lähtökohta on, että kerronnan järjestyksen ja aukkojen avulla voidaan lukijaa ohjailta ainakin jossakin määrin haluttuun suuntaan ja halutunlaisiin johtopäätöksiin. Lukija voidaan saada rakentamaan juuri tiettyjä hypoteeseja sekä myöhemmin lukuprosessin edetessä joko vahvistamaan tai romuttamaan nämä hypoteesinsa.

Työlleni keskeisiä teoreetikoita ovat muun muassa Gérard Genette, jonka avulla lähden määrittämään aluksi sellaisia käyttämiäni peruskäsitteitä, kuten tarina ja kerronta sekä analepsis ja prolepsis. Genetten ajattelun avulla käsittelen myös tarkemmin kerronnan epäkronologisuutta ilmiönä. Varsinaiseen kerronnan järjestyksen merkityksen tarkasteluun saan apua ennen kaikkea Menakhem Perryn, Meir Sternbergin ja Leona Tokerin ajatuksista. Kaikki nämä kirjoittajat edustavat suhteellisen perinteistä kerronnan teoriaa. Keskeinen työkalu työssäni onkin kohdeteosteni kerrontojen analyysi, jonka avulla pyrin hahmottamaan kerronnan aukkoja ja järjestystä sekä niitä johtopäätöksiä, joihin kerronta lukijaa kussakin lukuprosessin vaiheessa kutsuu. Pyrkimykseni on näin rekonstruoida teosten tarjoama ensiluenta. Samalla, kun työni lähtökohta on näin selkeästi narratologinen, on myös tarpeen pohtia lukijaa ja hänen lukuprosessinsa luonnetta aktiivisena ja kaksisuuntaisena tapahtumana. Tässä turvaudun paljon Wolfgang Iserin näkemyksiin. Koska kerronnan järjestys ei luonnollisesti ole ainoa kohdeteosteni henkilöihahmojen rakentumiseen vaikuttavat seikka, tuon analyysini ohessa lyhyesti esiin myös sellaisia henkilöihahmon rakentumiseen vaikuttavia piirteitä kuin vapaa epäsuora esitys ja ensimmäisen persoonan kerronta. Niiden rooli tulee kuitenkin olemaan työssäni lähinnä analyysiäni täydentävä.

1.2 Kohdeteokset

Vaikka olen sisällyttänyt työhöni runsaasti teoreettista materiaalia, on kiinnostus muun muassa Meir Sternbergin, Menakhem Perryn ja Leona Tokerin ajatuksia kohtaan syntynyt ennen kaikkea tutkimuskohteinani olevien kaunokirjallisten teosten kautta. Tahdonkin korostaa pyrkiväni työssäni nimenomaan näiden teosten tutkimiseen ja tarkastelemiseen. Lisäksi on väistämätön tosiasia, että kohdeteosteni käsittely keskittyy niiden ominaisuuksiin ja piirteisiin hyvin rajatusti. Kummastakin teoksesta jää mainitsematta paljon sekä yksityiskohtia että yleisempiä piirteitä, jotka olisivat itsessään mielenkiintoisia. Tämän vuoksi tahdon ennen varsinaisen käsittelyosion aloittamista antaa hieman tilaa kohdeteoksilleni kokonaisuuksina. Tässä tarkoitukseni ei suinkaan ole tuoda esiin kaikkia ominaisuuksia, jotka teoksiin sisältyvät, vaan antaa jonkinlainen yleiskuva siitä, millaisista teoksista on kyse. Sisällytän seuraavaan myöskin lyhyet juonikuvaukset, koska juonikuvaus on jo osa tulkintaa ja kertoo näin tavastani lukea kohdeteoksiani. Samalla tulee osaltaan perustelluksi, miksi keskityn juuri alla mainitsemiini henkilöhahmojen tarkasteluun.

1.2.1 Palapeli menneisyydestä: *Himlen är en plats på jorden*

Ruotsalaisen rikoskirjailija Åke Edwardsonin teos *Himlen är en plats på jorden* (jatkossa merkitty lyhenteellä ”*Himlen*”) kuuluu Edwardsonin göteborgilaista rikoskomissario Erik Winteriä ja tämän työtä kuvaavien teosten sarjaan. Teoksessa Winter saa kollegoineen selvitettäväkseen toisaalta sarjan päiväkotikäisten lasten kertomuksia heitä lähestyneestä miehestä sekä toisaalta joukon opiskelijoiden pahoinpitelyjä. Tutkimusten edetessä nämä rikossarjat kietoutuvat yhteen ja niiden lähtökohdaksi paljastuvat menneisyyden tapahtumat kahdessa perheessä maaseudulla. Winter työtovereineen ratkaisee opiskelijoihin kohdistuneet pahoinpitelyt ja tässä tapauksessa lukija seuraa poliisin mukana tapahtumien etenemistä ja selviämistä. Poliisi selvittää lopulta myös epäillyt pedofiliatapaukset mutta liian myöhään, sillä ne päättyvät pikkupojan sieppaukseen ja lapsen sekä sieppaajan kuolemaan.

Teos koostuu lukujen sisällä kerronnan jaksoista, jotka kuvaavat pääasiassa vuoroin mahdollista pedofiiliä, Mats Jerneria ja vuoroin poliisia. Lapsiin kohdistuva rikossarja onkin siinä mielessä lukukokemuksena erilainen, että lukija teoksen alusta alkaen tutustuu ”henkilökohtaisesti” Mats Jerneriin. Jernerin ajatusmaailman vastapainona toimii Erik Winterin, isän ja poliisin näkökulma. Lukija on tämän rikossarjan selvittämisessä lähes teoksen loppuun asti edellä poliisia, koska hän tuntee rikollisen ja voi seurata tämän toimintaa. Näin lukija ei tällä kertaa pyrikään selvittämään kuka on syyllinen ja miten rikos on suoritettu. Keskeinen kysymys sen sijaan on, mihin Jerner pyrkii. Jännitys syntyy näin ennen kaikkea siitä, miten tapahtumat kehittyvät ja miten siepatun pojan, Micke Johanssonin käy.

Tarkastelen tässä työssä kerronnan järjestyksen vaikutusta nimenomaan Mats Jernerin henkilöhahmon muodostumiseen. Tällaista ratkaisua perustelen sillä, että kerronnan järjestyksellä on teoksen henkilöhahmoista eniten vaikutusta juuri tähän hahmoon ja se on näin tutkimuskysymyksen kannalta mielenkiintoisin. Lisäksi Jerner ei esiinny muissa Edwardsonin teoksissa ja häntä on näin mahdollista tarkastella kokonaisuutena vain tämän yhden teoksen avulla.

Edwardsonin teos kuuluu eittämättä salapoliisikirjallisuuden genreen, mutta tämän päägenren sisällä Heta Pyrhönen kuvaa poliisiromaania, yhtä sen alagenreistä tavalla, joka hyvin sopii myös Edwardsonin teokseen:

The police procedural may optionally keep certain facts concealed from readers; often, however, we know from the start who the criminal is, while the police do not, so that the question is whether the police can solve the crime. The plot typically moves between the investigation and the criminal's planning and committing of crimes, thus creating suspense. It traces the slow process of police investigation, highlighting the technical and specialized skills this investigation demands: the result often resembles a crime documentary. Of interest also are the relations among the various investigators and their attitudes towards the criminals. Procedurals usually take place in urban settings.

(Pyrhönen 1999, 22.)

Edwardsonin teos sisältää myös sekä poliisiromaanille että koko kirjailijan tuotannolle hyvin tyypillistä kritiikkiä yhteiskuntaa ja sen järjestelmiä kohtaan. Tässä nimenomaisessa teoksessa tämä kritiikki kulminoituu selkeimmin pedofiliarikosten ehkäisemisen vaikeuteen. Poliisilla on tälläkin kertaa mahdollisuus ryhtyä toimeen vasta, kun rikoksen uskotaan jo tapahtuneen.

Vaikka tarkoitukseni ei olekaan tarkastella Edwardsonin teosta nimenomaan genrensä edustajana, vaikuttaa sen kuuluminen salapoliisikirjallisuuteen sen kerronnan muotoihin ja genre nouseekin näin väistämättä esiin myös omassa analyysissäni. Tämän vuoksi on sekä tässä että myös seuraavissa luvuissa syytä nostaa lyhyesti esiin joitakin salapoliisikirjallisuudelle ominaisia piirteitä. Heta Pyrhönen katsoo, että salapoliisikirjallisuuden genre kiinnittää huomiota kerrontaan monella tasolla. Se esimerkiksi houkuttelee lukijan päättämään syyllisen henkilöllisyyden kerrotun informaation ja geneeristen konventioiden perusteella ja osoittaa näin ne kertojan keinot, joihin tämä turvautuu lukijan manipulointiksi. (Pyrhönen 1994, 2.) Näiden kerronnallisten keinojen kanssa toimiminen joko tiedostamatta tai tiedostetusti on ominaista sekä salapoliisikirjallisuuden etsiville että lukijoille. Koska tekijät jättävät pois tärkeää informaatiota juonen strategisissa kohdissa sekä esittävät antamansa informaation fragmentaarilla ja kaksiselitteisellä tavalla, täytyy etsivien jatkuvasti järjestää vihjeitä ja selvittää erilaisten tapahtumien merkitystä. (Pyrhönen 1999, 10.) Pyrhönen kuvaa, kuinka

The fictional detective sifts through clues, facts, and witness accounts, arranging them in order and forming a full picture of what has happened. In so doing, the detective tries out different frames of interpretation, searching for the ones which would make sense of the case. The reader is engaged in similar operation. Thus, in detective narratives the preoccupation with narrativity is mirrored in a related feature: the reading and interpreting of stories.

(Pyrhönen 1994, 3.)

Pyrhönen katsookin, että kysymykseen ”Kuka sen teki?” vastaaminen edellyttää koherentin selityksen löytämistä sille, mitä on tapahtunut. Samalla tämä kysymys herättää myös kysymyksiä syyllisyydestä ja vastuullisuudesta. Rikosten selvittämisellä on merkittävä moraalinen ulottuvuus, joka sitoo myös lukijan moraaliin arvotuksiin. Jokaiseen salapoliisitarinaan sisältyykin kaksi geneeristä kysymystä: ”Kuka sen teki?” ja ”Kuka on syyllinen?” (Pyrhönen 1999, 4.) Tämä piirre on selkeästi löydettävissä myös Edwardsonin teoksesta. Tiedämme jo varhain kuka lapsia ahdistelee mutta moraalinen syyllinen koko tähän tapahtumajaksoon selviää vasta teoksen lopussa.

1.2.2 *The Collector*: toivoton yritys kohdata

Klaus Brax kuvaa John Fowlesin tuotannon keskeisiä teemoja seuraavasti:

I shall approach various themes in Fowles's fiction, like those of freedom and power (or possession), imagination, individuality (or, the few versus the many), nature, sexuality, rationality versus sensibility, *stasis* versus *kinesis*.

(Brax 2003, 18–19. Kursiivi alkuperäinen.)

Nämä samat teemat löytyvät myös *The Collector* -teoksesta, josta jatkossa käytän lyhennettä ”C”. Toinen teoksen päähenkilöistä, Frederick Clegg, joka kutsuu itseään mieluummin Ferdinandiksi, on keskiluokkaan kuuluva nuori mies. Clegg on jäänyt varhaisessa lapsuudessa orvoksi, minkä jälkeen hän on asunut tätinsä, setänsä ja näiden tyttären luona. Kuten Peter Conradi kirjoittaa, Cleggin emotionaalisesti tukahduttava lapsuus on haavoittanut häntä niin sosiaalisesti kuin seksuaalisestikin (Conradi 1982, 34). Iloa ja mielenkiintoa Cleggille on lapsuudesta alkaen tarjonnut perhosten keräily. Teoksen keskeiset tapahtumat alkavat, kun Clegg alkaa haaveilla kotikaupunkinsa lahjakkaasta taideoppilaasta, Miranda Greystä. Vaikka Clegg ei tunne tyttöä, hän alkaa seurata tätä ja tämän elämää. Voitettuaan yllättäen veikkauksesta huomattavan summan rahaa Clegg sanoutuu irti työstään ja ostaa pienen maalaishuvilan Sussexin syrjäiseltä maaseudulta. Kunnostettuaan talon kellarin hän sieppaa Mirandan ja vangitsee tämän sinne. Mirandan ja perhosten välinen analogia nouseekin teoksessa pian esiin.

Lukuisista pakoyrityksistä huolimatta Miranda ei pääse pakenemaan Cleggin kellarista. Clegg hankkii Mirandalle kyllä kaiken, mitä tämä vain osaa pyytää muttei pysty päästämään tätä vapauteen. Clegg haaveilee sen sijaan siitä, kuinka Miranda lopulta oppii ymmärtämään häntä ja he elävät onnellisena yhdessä. Päästäkseen pakenemaan Miranda jopa tarjoaa ruumistaan Cleggin käytettäväksi, mutta kyvytön Clegg tyytyy ottamaan hänestä väkipakolla pornografisia valokuvia. Lopulta Miranda menehtyy keuhkokuumeeseen. Clegg järkyttyy ensin hänen kuolemastaan, mutta pettyneenä siihen, ettei hänen palvomansa tyttö osoittautunut odotusten mukaiseksi, Clegg hautaa Mirandan ja ryhtyy suunnittelemaan uuden uhrin sieppaamista.

Teoksessa on neljä osiota, joista kaksi ensimmäistä muodostavat suurimman osan kokonaisuudesta. Teoksen aloittava Cleggin kerronta toimii, kuten Conradi ilmaisee, kehyksenä (Conradi 1982, 35) ja se päättyy muutama päivä ennen Mirandan kuolemaa. Tämän jälkeen seuraavat Mirandan päiväkirjamerkinnot, jotka käsittelevät samoja tapahtumia hänen näkökulmastaan. Tämä osio sisältää myös Mirandan muistot ystävästään ja taiteellisesta opettajastaan George Pastonista tarjoten uuden ulottuvuuden Mirandan aikaisempaan elämään. Näiden muistojen voi mielestäni myös katsoa muodostavan oman, osin edellä kuvatuista tapahtumista erillisen tarinansa, joka jo itsessään on mielenkiintoinen kokonaisuus. Teoksen kaksi viimeistä osiota ovat lyhyemmät. Ensimmäinen niistä kuvaa lopun, jonka Clegg toivoo heidän yhteisen elämänsä saavan. Siinä hän surmaisi itsensä Mirandan rinnalle ja saavuttaisi näin elämälleen mielestään kunniakkaan ja koskettavan lopun. Viimeinen osio kuvaa tapahtumien todellisen päätöksen.

Peter Conradi määrittelee Fowlesin teoksen trilleriksi (Conradi 1982, 16). Samoin kuin Edwardsonin teoksessa, lukija seuraa siinä sieppausta ja sen synnyttämien tapahtumien etenemistä ja samoin lukijalle tarjotaan mahdollisuus seurata tapahtumia myös sieppaajan, rikollisen näkökulmasta. Jännitys syntyy ennen kaikkea siitä, pääseekö Miranda koskaan pakenemaan Cleggin luota ja selviytykö hän hengissä. Conradi katsoo Mirandan vankeuden itse asiassa vapauttavan hänet ja teoksen keskeisen ironian syntyvän, kun Miranda tultuaan vangituksi savuttaa aivan uudenlaisen tietoisuuden itsestään (emt., 23,39). Mirandan ja Cleggin ajatusmaailmat ovat läpi teoksen toivottoman kaukana toisistaan. Vaikka Cleggin hahmo saa kertomuksen aikana myös positiivisia puolia, on hänen toimintaansa mahdotonta hyväksyä. Conradi kirjoittaaakin, että teos on “[...] impressive and not uncompassionate depiction of human evil, albeit one sometimes portentously scored.” (Conradi 1982, 40.)

Kuten Conradi toteaa, Mirandan ja Cleggin kerrontojen välillä on aukkoja ja eroavaisuuksia (emt., 35). Bruce Woodcock lisää, että näiden kahden tapahtumista esitetyn version välisestä vuorovaikutuksesta voidaan havaita Cleggin ja Mirandan tulkitsevan toisiaan jatkuvasti väärin. Kun Miranda esimerkiksi tuntee sympatiaa Cleggiä kohtaan, tämä ei pysty näkemään sitä. Tämä tekee heille mahdottomaksi nähdä toisensa todellisessa muodossaan. Cleggin ääni kantautuu Mirandan

kerrontaan vain nimillä ”C” tai ”Caliban” ja Miranda taas esiintyy Cleggin kerronnassa vain mennessä aikamuodossa. (Woodcock 1984, 38–39.)¹

Vankeutensa alusta alkaen Miranda pohtii, mitä Clegg hänestä tai häneltä loppujen lopuksi haluaa, koska pian käy selväksi, ettei tämä ole siepannut häntä lunnaiden toivossa. Toinen, edelliseen liittyvä pohdinnan aihe Mirandalla on, miten suostutella Clegg päästämään hänet vapaaksi ja millaisiin tekoihin hän on itse valmis vapautuakseen. Kumpaankin näistä kysymyksistä liittyy myös kysymys siitä, haluaako Clegg Mirandaa seksuaalisesti ja jos, niin millä tavalla. Conradi kirjoittaakin, että ”*The Collector*, in addressing itself to the politics of sexuality and social divisiveness, contrives to be a modest psychopathology of the age and its culture, as well as sexual thriller.” (Conradi 1982, 33.) Hän katsoo Cleggin jakavan naiset klassisesti huoriin ja pyhimyksiin sijoittaen Mirandan [ensin] viimeksi mainittuihin. Cleggille on ominaista läntisen kulttuurin puritaaninen ja tuhoava seksuaalinen idealismi, jossa sekoittuvat hienostunut käytös ja miehinen valta. Tähän idealismiin on Conradin mukaan kauan kuulunut naisen vangitseminen sen piiriin sekä naisen yritys paeta. (Emt., 37.)

Myös Woodcock katsoo, että Cleggin ajattelussa sekoittuvat romanttinen idealismi ja vallanhalu. Kuten Woodcock kirjoittaa, Clegg näkee oman suhteensa Mirandaan kaksinaisena. Hän haluaa toisaalta olla Mirandan pelastaja, toisaalta tämän vangitsija. (Woodcock, 1984, 29; C, 18–19.) Läntiseen seksuaalisuuden idealismiin kuuluu Woodcockin mukaan naisen asettaminen miehisen mielihyvän instrumentiksi, mikä tulee ilmeiseksi Cleggin pakkomielteessä valokuvata Mirandaa (emt., 32). Woodcock katsookin, että ”What Clegg wants from Miranda is the impossible compensation for his own sense of loss and desire and the only way he can get that is through forcing her into the role of embodying his fantasies.” (Woodcock 1984, 31.) Cleggin pettymys Mirandaan juontaakin juurensa juuri tämän tarjouksesta suostua seksiin hänen kanssaan vapautusta vastaan. Woodcockin mukaan Cleggissä herättää vihaa Mirandaa kohtaan juuri tämän kyvyttömyys vastata hänen ideaansa (emt., 33). Miranda siirtyy siis näin Cleggin luokituksessa pyhimyksestä huoraksi. Miranda ja Clegg ovat teoksen kaksi keskeisintä henkilöä ja lisäksi ainoat, jotka tulevat kuvatuiksi oman kerrontansa kautta. Muut teoksen henkilöahmot esiintyvät vain näiden päähenkilöiden kerronnoissa, heidän näkökulmastaan kuvattuina. Tämä tekee Mirandasta ja Cleggistä teoksen

¹ Klaus Brax huomauttaa, kuinka ”An obvious connection to *The Tempest* is created in *The Collector* through the allusive names of the novel’s protagonists, Miranda and Ferdinand.” (Brax 2003, 151.) Tätä huomiota tukee luonnollisesti myös Mirandan Cleggille antama lempinimi.

mielenkiintoisimmat ja yhdenvertaisimmat henkilöahmot ja samasta syystä keskityn analyysissäni vain heidän tarkasteluunsa.

2 Lukijasta ja lukuprosessista

Työni yhtenä lähtökohtana on ajatus lukuprosessin luonteesta aktiivisena toimintana, jossa lukija pyrkii antamaan sekä teoksen rakenteille että niiden muodostamalle kokonaisuudelle merkityksen. Samalla – kuten johdannossa jo totean – työlleni on perustavaa ajatus, jonka mukaan teksteillä on keinoja ja mahdollisuuksia ohjata lukijaa haluamaansa suuntaan tämän aktiivisen lukuprosessin aikana. Tässä luvussa tarkoitukseni on määrittää työssäni käyttämiäni lukijan ja ensiluennan käsitteitä sekä tarkastella tapaan ymmärtää lukemisen aktiivisuus tässä yhteydessä. Luvun lopuksi luon silmäyksiä salapoliisikirjallisuuden lukemiseen liittyviin erityispiirteisiin ja analogioihin.

2.1 Lukijan ja ensiluennan käsitteistä

Lukijasta puhuttaessa on erotettava toisistaan lukijuuden kaksi eri tasoa, ellei peräti kaksi täysin erillistä käsitettä. Kuten Shlomith Rimmon-Kenan kirjoittaa, lukijan käsite viittaa yhtäältä todelliseen lukijaan, joka on joko tietty henkilö tai tietyn aikakauden kollektiivinen lukijakunta. Toisaalta lukija on tekstin implikoima tai tekstiin koodattu teoreettinen konstruktio: se edustaa tekstin ainesten integrointia ja tulkintaprosessia, johon teksti kutsuu todellisen lukijansa. (Rimmon-Kenan 1991/1983,151.)

Peter J. Rabinowitz puolestaan erottaa toisistaan käsitteet *actual audience* ja *authorial audience*². Aktuaalinen yleisö koostuu lihaa ja verta olevista ihmisistä, jotka lukevat kirjan ja joihin tekijällä ei Rabinowitzin mukaan ole kontrollia. Jokainen aktuaalisen yleisön jäsen on erilainen ja jokainen heistä lukee omalla tavallaan riippuen siitä luokasta, sukupuolesta, rodusta, persoonallisuudesta, koulutuksesta, kulttuurista ja historiallisesta tilanteesta, johon hän lukuhetkellä kuuluu. (Rabinowitz 1987, 20–21.) Tästä yleisöstä tekijällä ei kirjoittaessaan ole tarkkaa tietoa. Siitä huolimatta tekijä ei voi kirjoittaa tekemättä oletuksia lukijoiden uskomuksista, tiedoista ja konventioiden tuntemuksesta.

² Rabinowitz käyttää tekstissään rinnakkain yleisön (*audience*) ja lukijan (*reader*) käsitteitä. Näiden käsitteiden ero on Rabinowitzin käytössä nähdäkseni vain se, että lukija on yksi yleisön jäsen ja lukijat muodostavat yleisön.

Tämän vuoksi hän on pakotettu arvaamaan ja luomaan kirjalleen retorisesti enemmän tai vähemmän tarkasti määritellyn hypoteettisen yleisön. Tätä Rabinowitz kutsuu termillä auktoriaalinen yleisö. James Phelan hahmottaa fiktiivisen henkilöahmon koostuvan kolmenlaisista komponenteista tai piirteistä. Synteettiset komponentit tuovat esiin, että jokainen fiktiivinen henkilöahmo on pohjimmiltaan keinotekoinen konstruktio. Mimeettiset piirteet sen sijaan tekevät hahmon kokonaiseksi ja auttavat lukijaa tunnistamaan hänet juuri tietyksi henkilöksi. Kolmannella tasolla henkilö edustaa jotakin laajempaa väittämää tai ajatusta ja tätä Phelan kutsuu henkilöahmon temaattiseksi komponentiksi. (Phelan 1989, 2-3.) Tarkentaen osaltaan Rabinowitzin auktoriaalisen yleisön määritelmää Phelan toteaa sen olevan tietoinen sekä henkilöahmon mimeettisestä että synteettisestä ulottuvuudesta (Phelan 1989, 5).

Rabinowitzin mukaan tekijän taiteelliset valinnat perustuvat tietoisesti tai tiedostamatta tämän oletuksille lukijoista. Hän myös lisää, että jossakin määrin taiteellinen menestys riippuu tekijän viisaudesta eli siitä asteesta, jolla aktuaalinen ja auktoriaalinen yleisö ovat yhtenevät. (Rabinowitz 1987, 21.) Tällaisen auktoriaalisen yleisön tai lukijan rakentaminen täysin aktuaalisen yleisön perusteella on luonnollisesti mahdotonta siinä mielessä, että aktuaalinen lukija on ajassa muuttuva, kuten Rabinowitzkin edellä toteaa. Koska tekijän mahdollisuudet ennakoida tulevia lukijoita ja heidän lukutilanteitaan ovat nähdäkseni rajoittuneet, on teoksen taiteellisen arvon säilymisen tai katoamisen ajassa oltava todellakin vain *jossakin määrin* riippuvainen aktuaalisen ja auktoriaalisen yleisön yhtäläisyydestä.

Koska olen kiinnostunut nimenomaan kohdeteosteni toimintatavoista, on työlleni olennaista hahmottaa näistä lukijan käsitteistä jälkimmäinen, ikään kuin tekstiin itseensä sisältyvä lukija. Pekka Tammi toteaa, että tällaiselle, tekstiin itseensä sisältyvälle lukijalle on annettu monia nimiä, kuten implisiittinen lukija, auktoriaalinen lukija, ideaalilukija ja mallilukija (Tammi 1992, 118). Itse en koe tässä yhteydessä tarpeelliseksi arvioida näiden eri termien keskinäistä paremmuutta. Olen kuitenkin päättänyt käyttämään termiä sisäislukija johtuen termin suomenkielisyydestä sekä siitä, että se on vapaa arvolatauksista, joita sisältyy esimerkiksi termeihin ideaalilukija ja mallilukija. Keskeistä on, kuten Tammi kirjoittaa, että jos haluamme selvittää tietyn tekstin toimintatavan, on tekstin rakenteellisilla piirteillä välttämätön osa kuvausyrityksissämme. Haluttaessa selvittää yksilöllisen tekstin toimintatapa, ei siis voidakaan välttyä kohtaamasta tekstin sisäislukijaa. (Tammi 1992, 139.) Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin sisäislukijaa sekä sen suhdetta aktuaaliseen lukijaan, joka käsitteenä tämän työn kohdalla viittaa väistämättä ennen kaikkea itseeni.

Jäljempänä runsaasti apunani käyttämä Menakhem Perry kirjoittaa, että puhuessaan lukijasta ja tämän vastaanotosta hän ei puhu kenenkään aktuaalisen lukijan subjektiivisista reaktioista, vaan viittaa sitä vastoin ”maksimaaliseen”, tekstillä itsellään perusteltavissa olevaan konkretisaatioon tekstistä. Näin lukija-termi toimii ennen kaikkea merkityksessä ”[...] a metonymic characterization of the text.” (Perry 1979, 43.) Tämä luonnehdinta on hyvin lähellä edellä hahmottelemani sisäislukijan käsitettä. Perryn mukaan maksimaalinen konkretisaatio on luenta, joka yrittää antaa maksimaalisen funktionalisuuden niin monille tekstin elementeille kuin mahdollista. Toisin sanoen se on luenta, joka perustellaan tekstin rakenteella, mutta jota aktuaalisen lukijan on mahdollisuus lähestyä tai josta hänen on mahdollisuus poiketa. (Perry 1979, 56.)³

Toisaalta Perry kuitenkin huomauttaa, että maksimaalinen konkretisaatio, vastakohtana naiville luennalle, ei niinkään ole teoksen retoriikan vaikutuksen alainen vaan konstruoitua teoksen rakenteen syineen ja seurauksineen. (Perry 1979, 40. Viite 4.) Tämä korostaa maksimaalisen konkretisaation ikään kuin täydellistä, kaiken huomioon ottavaa luonnetta ja rajaa siitä pois aktuaalisen lukijan mukanaan kantamia ominaisuuksia kuten kyvyttömyyden ottaa huomioon kaikki mahdollinen. Pekka Tammi kirjoittaaakin, että aktuaaliset lukijat eroavat toisistaan lukemiskyvyltään ja näin myös heidän esittämänsä tulkinnat vaihtelevat ja jäävät käytännössä kauas asetetusta päämäärästä eli maksimaalisen tulkinnan rakentumisesta. Tammen mukaan kirjallisuudentutkimus osoittaa kuitenkin lukemiseen sisältyvän pyrkimyksen kohti tätä tulkintaa. Hän korostaa, että kohti maksimaalista tulkintaa pyrkiminen määrittää myös kirjallisuudentutkimuksen tutkimusohjelman: tehtävänä ei ole etsiä teksteille yhtä tulkintaa vaan tarkastella niitä strategioita, joita lukija pyrkii käyttämään ja joiden avulla tekstit ennakoivat näitä lukijan yrityksiä. Tammen mukaan lukija käyttää näitä strategioita myös lukiessaan ”väärin”. (Tammi 1992, 135–136.)

Outi Alanko kirjoittaa samoilla linjoilla Tammen kanssa, että narratologisen näkemyksen mukaan aktuaalisen lukijan tehtäväksi jää tekstin edellyttämän sisäislukijan ja -tekijän konstruoiminen (Alanko 2001, 221). Tämä onkin lähinnä sitä, mitä itse pyrin kohdoteosteni parissa tekemään ja puhuessani lukijasta käytän termiä nimenomaan sisäislukijan merkityksessä, ellen toisin mainitse. On kuitenkin muistettava tämän konstruoimisen olevan sidoksissa aktuaalisen lukijan lukemiskyvyn

³ Perry myös huomauttaa, että tässä nousevat esiin hänen ja Wolfgang Iserin käsitysten erot lukuprosessista, sillä Iserille jokainen teksti on mahdollisuus monille erilaisille realisaatioille ja jokainen yksilöllinen lukija voi täyttää aukot omalla tavallaan. (Perry 1979, 43. Viite 6; Iser 1974/1972, 285.)

rajallisuuteen ja erityispiirteisiin. Kuten Mervi Kantokorpi toteaa, ovat sisäistekijä ja -lukija aina sidoksissa aktuaalisen lukijan omaan aikaan ja arvoihin, eli niihin vaikuttaa aktuaalisen lukijan historiallinen ja sosiokulttuurinen tilanne (Kantokorpi 1990, 160; myös Käkelä-Puumala 2001, 261). Sisäislukija, niin tekstillä itsellään perusteltavissa oleva konstruktio kuin onkin, on näin aina käytännössä väistämättä sidoksissa aikaansa ja paikkaansa, vaikka tekstin sanat ja lauseet paperilla eivät fyysisesti ajan kuluessa muutukaan. Toisaalta, kuten Tammi kirjoittaa, lukija ei ole vapaa millaisiin päätöksiin tahansa myöskään oman taustansa asettamissa rajoissa. Tammi katsoo, että koska kaunokirjallinen teksti on suljettu systeemi ja sellaisena rajallinen, se voi rakenteessaan ennakoida lukijan siihen mahdollisesti soveltamia päättelyitä. Näin lukijan havaitsemista voidaan ohjailla (haluttaessa myös harhaan) ja tekstin sisäisten yhteyksien löytymistä voidaan viivyttää. Tällöin lukijan on Tammen mukaan aina uudelleen tiedostettava oma päättelyprosessinsa, jonka kautta hän tekstin maailmaa hahmottaa. Tammi katsoo, ettei teksti annakaan lukijalle vain yhtä merkitystä, vaan saa lukijan rakenteensa avulla pohtimaan itse tulkinnan luonnetta ja erilaisten tulkintojen suhdetta tekstiin. Toisaalta juuri tekstin maailman rajallisuus saa tekstin ohjaamaan lukijaansa kohti maksimaalista tulkintaa. Koska tekstin maailma on järjestetty, oletamme mahdolliseksi osoittaa ne hypoteesit, joiden avulla suurin mahdollinen määrä tekstin yksityiskohtia saadaan kytkettyä toisiinsa. (Tammi 1992, 135.)

Sisäislukijan luenta tuntuu siis muodostuvan toisaalta tekstin, toisaalta ajan ja paikan ohjaamana. Ajan ja paikan vaikutus sisäislukijaan voidaan nähdä jo siinä, millaisen sisäislukijan teksti olettaa. Hyvin väljästi määriteltynä Edwardsonin teoksen voidaan katsoa olevan sisäislukijan, jolla on 2000-luvun urbaanin ihmisen kokemus ja tietämys. Tämä tarkoittaa, että yhteiskunta, johon teoksen tarina sijoittuu, on sisäislukijalle ymmärrettävä. Lisäksi sisäislukijan on tunnettava stereotyyppinen kuva pedofiilistä namusetänä ja osattava epäillä lapsia salaa kuvaavaa ja jututtavaa miestä sellaiseksi. Ilman tätä tietoisuutta suuri osa kirjan jännityksestä menetetään ja teoksen luenta muuttuu muotoaan. Fowlesin teoksen sisäislukijan ei sen sijaan tarvitse kyetä tunnistamaan tällaista erityishahmoa, koska jännitys syntyy kahden aikuisen ihmisen välisessä suhteessa. *The Collector* -teoksen sisäislukijan on kuitenkin yhtäläillä kyettävä ymmärtämään se 1900-luvun jälkipuoliskon englantilainen maailma, jossa nämä henkilöt toimivat.

Kun pyrin tarkastelemaan, millaisia vaikutuksia kerronnan järjestyksellä on sisäislukijan kohdeteosteni päähenkilöistä muodostamaan kuvaan, on syytä tarkentaa, että puhun tämän kuvan rakentumisesta nimenomaan ensiluennan aikana. Termillä ensiluenta tarkoitan yksinkertaisesti

tilannetta, jossa lukija ei vielä tiedä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan ja miten tarina tulee päättymään. Samalla kyseessä on luonnollisesti tilanne, jossa lukija ei vielä voi tehdä lopullisia johtopäätöksiä tarinan henkilöihahmoista, vaan hänen arviointiprosessinsa on yhä kesken ja altis suunnanmuutoksille. Vasta tarinan päätyminen voi – mutta sen ei luonnollisesti tarvitse – tarjota lukijalle mahdollisuuden tehdä lopulliset johtopäätökset henkilöihahmoista ja heidän luonteistaan. Jos lukija lukee tarinan uudelleen, hän voi edelleen jatkaa näkemystensä muovaamista, mutta hän ei ole enää samalla tavoin altis kerronnallisten keinojen vaikutuksille kuin ensimmäisellä lukukerralla. Perry kirjoittaaakin aktuaalisen ensiluennan olevan asteittainen valintojen prosessi. Mitä enemmän kokonaisuuden konstruktio lähestyy loppuaan, sitä paremmin lukija on kykenevä erottamaan teoksen tarjoamat tahattomat yllätykset funktionaalisista. (Perry 1979, 357.) Koska olen työni kirjoittamista varten lukenut kummatkin kohdeteokseni luonnollisesti useammin kuin kerran, on esittämäni (yksi mahdollinen) ”ensiluenta” luonnollisesti pikemminkin konstruoitu kuin aktuaalinen ja siinä mielessä epäaito.

2.2 Aktiivinen lukuprosessi

Wolfgang Iser korostaa lukijan aktiivista roolia romaanin merkityksen muodostamisessa. Iser nimittää tätä romaanille ominaista lukijan aktiivista osallistumista implisiitiseksi lukijaksi. Hänen mukaansa termi sisältää sekä tekstin ennalta muotoileman potentiaalisen merkityksen että tämän potentiaalisen aktualisoimisen luennan aikana. Iser viittaaakin implisiittisen lukijan käsitteellä sanojensa mukaan lukuprosessin aktiiviseen luonteeseen, joka voi varioida historiallisesti ajasta toiseen eikä niinkään erilaisten mahdollisten lukijoiden typologiaan. (Iser 1974/1972, xii.) Nähdäkseni Iserin implisiittisen lukijan käsite onkin näin lähellä edellä esittämäni sisäislukijan käsitettä, jonka konstruointiin vaikuttaa aina väistämättä muun muassa aktuaalisen lukijan historiallinen tilanne.

Iserin mukaan jokainen lause avaa odotushorisontin, jota seuraavat lauseet muotoilevat tai jopa muuttavat kokonaan. Nämä odotukset herättävät mielenkiintomme sitä kohtaan, mikä on tulossa. Samalla näiden lauseiden merkitysten sekä niiden aikaansaamien odotusten myöhempi muotoilu vaikuttaa myös takautuvasti jo lukemaamme. Uusien odotusten lisäksi syntyy siis myös uusi merkitys

jo luetuille lauseille. (Iser 1974/1972, 278.) Lukuprosessi ei näin varsinaisesti etene suoraan eteenpäin, vaan paljastuu kaksisuuntaiseksi liikkeeksi eteen ja taakse.

Esimerkiksi Edwardsonin teoksen kerronta kuvaa useita Mats Jernerin ja lasten kohtaamisia. Heti heidän tutustumisensa jälkeen kerronta siirtyy useimmiten kuvaamaan muita tapahtumia ja lukijalle jää toistaiseksi epäselväksi, mitä miehen ja lapsen välillä tapahtui. Kyseinen kerronnan segmentti herättää kuitenkin lukijalla jonkinlaisia odotuksia siitä, mistä kohtaamisessa on kyse, kuten esimerkiksi seuraavassa tekstikatkelmassa:

Han hade ställt bilen på den andra sidan, dit barnen nu var på väg.

Det var första gången han kört just hit.

Han hade pratat med pojken i bilen. Det hade hänt en gång.

Han ville göra det igen. Nej. Nej. Nej! Han hade skrikit i natt.

Nej!

Ja. Han gick här. Det var bara att han ville... se, komma... nära.

Det var ingenting.

Den långa raden därframme löstes upp och barnen fanns överallt. En liten flicka gick in i buskarna och kom ut på andra sidan och vände tillbaka igen, runt busken nu, och han såg bort mot de två fröknarna men han visste att de inte hade sett det.

Tänk om någon främmande hade stått bakom busken när den lilla flickan kom ut på andra sidan?

Nu såg han henne igen, ett varv till runt busken och sedan tillbaka till de andra barnen.

Han bar henne, hon var lätt som en fjäder. Ingen såg honom, träden hade inga löv men de stod tätt. Förvåningen när han lyfte henne och gick. Är det jag som gör det här? Handen så lätt över hennes mun.

(Himlen, 32.)

Näitä samoja odotuksia herättää myös edellä mainittu lukijan tietoisuus Jernerin mahdollisista pedofiilisistä taipumuksista, joka herää jo teoksen ensimmäisellä sivulla, kun Jerner tavataan tarkkailemasta salaa lapsia. Toisaalta lukija voi samalla toivoa, etteivät tarinan lapset kokisi seksuaalista tai muuta väkivaltaa. Niin kauan kuin Mats Jernerin tarkoituksiperät lasten suhteen ovat lukijalle epäselvät, lukijan odotukset voivat olla siis ristiriitaisiakin. Kuitenkin sitä mukaa, kun kerronta palaa lasten tilanteeseen näiden kohtaamisten jälkeen, lukijalle muodostuu selkeämpi kuva Jernerin aikeista ja haluista. Samalla lukijan kuva Jerneristä henkilönä tarkentuu. Näin myös lukijan odotukset näiden tapahtumien lopputuloksesta tarkentuvat ja aiemmat kohtaamiset lasten kanssa saavat selkeämmin määrittyneen merkityksen.

Vastaavasti Fowlesin teoksen alussa Clegg kertoo, kuinka hänen aikeensa on saada Miranda ymmärtämään: ”There was always the idea she would understand.” (C, 19). Lukijalle ei selviä vielä tarkasti, mitä Clegg haluaa Mirandan ymmärtävän. Vasta teoksen edetessä lukija voi aavistella tämän olevan kenties Cleggin persoonan, sairauden, rakkauden ja ihmisyyden luonteen ymmärtäminen. Tällöin lukija osaa myös vähitellen arvioida paremmin Cleggin käytöstä ja sen merkitystä teoksen alusta lähtien.

Iserin mukaan kaikki mitä luemme, painuu muistiimme ja tiivistyy. Se voidaan myöhemmin asettaa erilaista taustaa vasten, minkä seurauksena lukija pystyy kehittämään uusia yhteyksiä yksityiskohtien ja tapahtumien välille. Muistoa ei kuitenkaan koskaan voida säilyttää alkuperäisessä muodossaan, koska tämä merkitsisi muiston ja havainnon olemista identtiset, mikä ei Iserin mukaan ole mahdollista. (Iser 1974/1972, 278.) Toisin sanoen muistomme havainnosta sisältyy ja sekoittuu aina myös tuon havainnon jälkeen saamaamme informaatiota ja materiaalia, eikä muistossa näin ole enää kysymys alkuperäisestä havainnosta itsessään. Iser kirjoittaakin, että uusi tausta tuo uusia näkökulmia muistissamme oleviin asioihin. Käänteisesti nämä muistot puolestaan valaisevat uutta taustaa herättäen entistä monimutkaisempia odotuksia. Näin lukija muodostaessaan menneen, nykyisyyden ja tulevaisuuden välisiä yhteyksiä itse asiassa saa tekstin paljastamaan potentiaalisten yhteyksiensä moninaisuuden. Nämä yhteydet ovat tulosta työstöprosessista, jota lukijan mieli tekee tekstin raakamateriaalin, kuten lauseiden, väittämien ja informaation parissa. (Emt., 278.) Iser kuvaakin lukemisen aktiivisuutta eräänlaiseksi näkökulmien, ennakoimisten ja muistamisten kaleidoskoopiksi. Jokainen lause ennakoi seuraavaa ja näin osoittaa kohti vielä tulossa olevaa. Käänteisesti tuleva lause muuttaa sitä ennakkoinutta lausetta ja osoittaa sitä kohti, mikä on jo luettu. (Emt., 279.) Näin myöskään ensiluentaa ei voida pitää suoraan ja lineaarisesti etenevänä, vaan se on monisyinen, jo luetun ja vielä lukemattoman välissä tapahtuva.

Iser katsoo, että ryhmittelemällä yhteen tekstin osia lukija mahdollistaa niiden vuorovaikutuksen, katsoo mihin suuntaan ne ovat johtamassa ja tuo niihin vaatimaansa johdonmukaisuutta. Tämä, Iserin sanoin *Gestalt*, jota voitaisiin kenties nimittää tekstin olemukseksi, on väistämättä lukijan oman valikoimisprosessin värittäjä. Koska se ei ole annettuna tekstissä itsessään, se nousee tekstin ja lukijan kokemushistorialtaan, olemukseltaan ja tietoisuudeltaan yksilöllisen mielen kohtaamisessa. (Iser 1974/1972, 284.) Toisaalta Perry kirjoittaa kiinnostavasti tekstin johdonmukaisuudesta tai koherenttiudesta ja lukijan paradoksaalisista odotuksista suhteessa siihen:

In speaking of the reader's "expectations" and "tendencies" one must remember that there is a paradoxical aspect to the reader's expectations concerning the nature of the text. Alongside the expectation of consistent continuity, the reader expects a "good literary text" to resist and surprise him, to create difficulties and delays in discovering its coherence, in recognizing the frames relevant to it. The reader then, "pulls" the text towards a linking and organizing reading, but the text is supposed to put up a struggle and display disconnections and non-sequiturs to be overcome only by a special effort. Only in this manner does it avoid being schematic, creating, instead, a sense of uniqueness.

(Perry 1979, 50. Viite 10.)

Iser katsoo, että jokaisessa, yksinkertaisemmassakin tarinassa on jonkinlaisia katkoksia ja aukkoja, koska ainuttakaan tarinaa ei voida koskaan kertoa kaikkine yksityiskohtineen ja kokonaisuudessaan. Juuri nämä väistämättömät aukot tarinassa saavat aikaan tarinan dynaamisuuden. Milloin tahansa tarinan virta keskeytyy ja lukija johdetaan odottamattomiin suuntiin, hänelle annetaan mahdollisuus tuoda peliin oma kykynsä muodostaa yhteyksiä, täyttää tekstin jättämiä aukkoja. (Iser 1974/1972, 279–280.) Siihen, mitä vaikutusta aukoilla on lukijan muodostamiin merkityksiin, palaan tarkemmin luvussa neljä. Tässä yhteydessä on kuitenkin syytä tarkastella aukkojen ja lukuprosessin suhdetta. Iser toteaa, kuinka

[...] the gaps in turn arise out of contingency and inexperience ability and, consequently, function as a basic inducement to communication. Similarly it is the gaps, the fundamental asymmetry between text and reader, that give rise to communication in the reading process [...].

(Iser 1978/1976, 166–167.)

Iser siis katsoo, että aukot toimivat ikään kuin kommunikaation lähteenä ja kannustajina lukijan ja tekstin välillä. Hän jatkaa, että aukot jättävät auki eri näkökulmien välisiä yhteyksiä tekstissä ja kannustavat lukijaa näiden näkökulmien yhä parempaan hahmottamiseen. Toisin sanoen aukot ovat välttämättömyys lukijan lukuprosessin aktiivisuudelle. (Iser 1978/1976, 169–170.) Aukoilla voidaan myös tarkoituksella ruokkia lukijan mielikuvitusta. Mitä enemmän tekstissä on aukkoja, sitä useampia erilaisia mielikuvia ja mahdollisuuksia lukija Iserin mukaan muodostaa (emt., 186). Toisin sanoen mitä hatarampi tai ristiriitaisempi kuva lukijalle muodostuu esimerkiksi Jerneristä, Mirandasta tai Cleggistä, sitä monipuolisemmin lukija joutuu lukiessaan pohtimaan näitä henkilöahmoja ja niiden luonteiden erilaisia mahdollisuuksia.

Oleellista siis on, että lukija lukiessaan jatkuvasti työstää ja täydentää lukemaansa. Kuten myös Rimmon-Kenan huomauttaa, suuri osa tekstiin jäävistä aukkoista on triviaaleja ja ne joko täytetään automaattisesti tai ne eivät edes vaadi täyttämistä (Rimmon-Kenen 1991/1983, 163). Anna Makkonen puolestaan korostaa mielestäni hyvin aiheellisesti, ettei aukkojen täyttämistä pidä ymmärtää pelkkänä täydentämisenä, vaan laajemmin tekstin mielen ja merkityksen etsimisenä (Makkonen 1995, 188).

Iser katsoo, että jokainen yksilöllinen lukija täyttää aukkoja omalla tavallaan jättäen huomiotta useita muita mahdollisuuksia. Koska tekstin sisältämiä aukkoja täytetään eri tavoin, on niillä erilainen vaikutus ennakoimisen prosessiin. Tästä syystä tekstissä on potentiaalinen mahdollisuus erilaisiin realisaatioihin, eikä yksikään luenta voi koskaan kuluttaa loppuun tekstin potentiaalia. Kun lukija lukee, hän tekee omia päätöksiään siitä, kuinka aukot olisi täytettävä. Tässä prosessissa paljastuu Iserin mukaan lukemisen dynaamisuus. Tekemällä päätöksiään lukija implisiittisesti tunnustaa tekstin ehtymättömyyden ja samalla juuri tämä ehtymättömyys pakottaa hänet tekemään näitä päätöksiä. Traditionaalisissa teksteissä tämä prosessi on enemmän tai vähemmän tiedostamaton, mutta modernit tekstit usein käyttävät sitä harkitusti hyväkseen. Näin voidaankin sanoa, että kaikkien kirjallisten tekstien kohdalla lukuprosessi on valikoiva ja tekstin potentiaalisuus on loputtomasti rikkaampi kuin yksikään sen realisaatioista. (Iser 1974/1972, 280.)

Anna Makkonen kirjoittaa Iseriä mukaillen, että jokainen lukutapahtuma on erilainen kuin muut, samoin kuin jokainen lukija ja jokaisen lukijan jokainen lukukerta. Tästä lukijoiden ja lukukertojen erilaisuudesta sekä lukemisen valikoivuudesta johtuen teksti on aina rikkaampi kuin sen yksikään yksittäinen konkretisaatio. (Makkonen 1995, 183.) Tässä Palaamme jälleen sisäislukijan luonteeseen yksilöllisen aktuaalisen lukijan luomana, vaikkakin tekstin perusteella tehtynä konstruktiona. Näin sisäislukijoita voidaan periaatteessa hahmottaa yhtä monia kuin aktuaalisiakin lukijoita. Samalla törmäämme sisäislukijan piirteeseen, että se tai hän ei voi olla täydellinen tai kaiken huomioon ottava, koska aktuaalinen lukija ja sitä kautta myös sisäislukija on sidottu edellä mainittuihin päätöksenteon ja valinnan välttämättömyyksiin. Onkin nähdäkseni myönnettävä, että sisäislukijan ideaalisuus tai maksimaalisuus rajoittuu merkitsemään hänen valintojensa perusteltavuutta tekstillä itsellään eikä sisäislukijan voida katsoa edustavan yhtä oikeaa, täydellistä luenta. Samoin tässä työssä konstruoimani ensiluenta ei voi luonnollisesti olla identtinen jonkinlaisen puhtaasti tekstin konstruoiman ensiluennan kanssa, koska omat ominaisuuteni aktuaalisena lukijana vaikuttavat väistämättä syntyvään ensiluentaan.

Iser katsoo, että samalla kun lukija etsii tekstile yhtenäistä rakennetta, hän myös paljastaa muita impulsseja, joita ei voida välittömästi liittää yhteen tai jotka vastustavat lopullista liittämistä. Näin tekstin semanttiset mahdollisuudet säilyvät aina rikkaampina kuin mikään lukemisen aikana muodostettu rakenteellinen merkitys. (Iser 1974/1972, 285.) Iserin mukaan lukija heilahtelee lukiessaan illuusioiden purkamisen ja rakentamisen välillä. Yrityksen ja erehdyksen prosessissa hän organisoi uudelleen ja uudelleen tekstin tarjoamaa tietoa. Tämä tieto on annettuja tekijöitä ja seikkoja, joille lukija perustaa tulkintansa yrittäen sovittaa ne yhteen tavalla, jolla otaksuu tekijän ne tarkoittaneen yhdistettäväksi. (Emt., 288.) Outi Alanko kirjoittaaakin, että Iserin ajatuksen lukijasta ja tämän roolista vaativan, että lukija suostuu hänelle varattuun rooliin ja on halukas kuuntelemaan tekstiä. Alangon mukaan Iserin lähtökohtana on, että lukija on paitsi kyvykäs huomaamaan tekstin ohjeet, myös halukas noudattamaan niitä. (Alanko 2001, 227.) Tämä tarkoittaa käytännössä nähdäkseni juuri sitä, että luenta on mielekkäällä tavalla perusteltavissa tekstillä itsellään. Vaikka kohdeteoksistani voidaan muodostaa useita, tässä työssä esiintyvistä poikkeavia luentoja, ne ovat yhtä lailla kuin omani valideja vain ollessaan perusteltavissa kohdeteoksillani. Pyrinkin luvuissa neljä ja viisi tuomaan esiin joitakin tällaisia vaihtoehtoisia näkökulmia kohdeteosteni henkilöhahmoihin ja niiden rakentumiseen.

Lukiessa tapahtuva uudelleenluominen ei Iserin sanojen mukaan ole tasaista tai jatkuvaa, vaan prosessi, jonka olemus on riippuvainen keskeytyksistä. Nämä keskeytykset tekevät sen tehokkaaksi. Lukija katsoo eteenpäin ja taaksepäin, päättää ja muuttaa päätöksiään, muodostaa odotuksia ja hämmentyy kun ne eivät täyty, kysyy, miettii, hyväksyy ja kieltää. (Iser 1974/1972, 283.) Lukiessaan lukija joutuu jatkuvasti muotoilemaan ja muuntamaan odotuksiaan ja laajentamaan mielikuviaan pyrkien samaan aikaan, vaikka tiedostamattaan, sovittamaan kaiken saamansa informaation yhdenmukaiseksi rakenteeksi (emt., 283). Myös Tammi kirjoittaa samaan sävyyn, että lukiessamme rakennamme hypoteeseja havaintojemme pohjalta, täytämme informaatioaukkoja arvauksilla, rakennamme näkökulmia ja syyssuhteita sekä yritämme löytää yhteyksiä irrallisten yksityiskohtien välille (Tammi 1992, 135). Näin (kaiken kirjallisuuden) lukeminen näyttäytyy jonkinlaisena salapoliisityönä yrityksineen ja erehdyksineen. Tämä alttius erehdyksille on osa lukuprosessin aktiivisuutta, sillä kuten Sternberg kirjoittaa, aina kun teksti tarjoaa lukijalle uuden vihjeen, tämän on tarkasteltava hypoteesejaan uudelleen kriittisessä valossa (Sternberg 1978, 181).

Perry kirjoittaa lukemisen tavoitteista, että jokainen lukutapahtuma on prosessi, jossa konstruoidaan hypoteesien tai kehysten systeemi, joka voisi luoda maksimaalisen relevanssin tekstin sisältämille erilaisille asioille (Perry 1979, 43). Perry jatkaa, että toisaalta lukija valitsee vain sellaiset kehykset, joihin tekstin yksityiskohdat sopivat. Toisaalta nämä yksityiskohdat voidaan määrittellä vain valittujen hypoteesien kautta. Näin kehykset itse asiassa määrittelevät potentiaaliset merkitykset esimerkiksi sanoille ja sille, ymmärretäänkö sana kirjaimellisesti vai kuvainnollisesti. (Perry 1979, 43–44.) Kun esimerkiksi Fowlesin teoksen alussa Clegg toteaa ” Of course I am not mad, [...]” (C, 10.), lukija ei suhtaudu Cleggin mahdolliseen hulluuteen tai edes koko huomautukseen kovinkaan vakavasti, koska kerronta ei ole vielä antanut aiheita varsinaisesti epäillä Cleggin mielenterveyttä. Teoksen loputtua ja Cleggin todellisen luonteen tultua ilmi lukija sen sijaan voi nähdä tämän huomautuksen aivan eri valossa. Nyt se näyttäytyy osana Cleggin puolustelevaa ja valheellista retoriikkaa, jolla hän pyrkii saavuttamaan lukijan sympatian (ks. tarkemmin luku 4.1). Emme siis voi ensin määrittää yksityiskohtien ja asioiden merkitystä ja etsiä sitten sopivaa kehystä, kuten Perry toteaa. Operaatio on samanaikainen eikä prosessin automaattisuus vaikuta sen logiikkaan. (Perry 1979, 44.)

Mutta millaisin perustein lukija sitten valitsee luennassaan kulloinkin soveltamansa kehykset tai hypoteesit? Perry katsoo, että ennen kaikkea lukija suosii niitä kehyksiä, jotka yhdistävät toisiinsa suurimman määrän erillisiä asioita. Myös genre, johon teksti kuuluu, vaikuttaa kehyksen valintaan. Sama tekstisegmentti voi saada lukijan konstruoimaan täysin erilaisen todellisuuden eri genreissä. Hypoteesin uskottavuus kasvaa Perryn mukaan myös suorassa suhteessa siihen, kuinka erilaisia asioita se organisoii sekä niiden tekstuaalisten ulottuvuuksien heterogeenisuuteen, joista hypoteesit ovat lähtöisin. Samoin etusija on niillä kehyksillä, jotka yhdistävät asiat tiiviimmin toisiinsa. Viimeiseksi Perry lisää vielä, että lukija antaa luonnostaan etusijan yksinkertaisimmille, konventionaalisimmille ja tyypillisimmille kehyksille. Tämä viimeksi mainittu kriteeri on problemaattisin, kuten Perry itsekin huomauttaa, koska konventio on itsessään muuttuva käsite. Kyseinen kriteeri myös synnyttää ongelmallisen tarpeen rekonstruoida konventio sille kulttuurille, jossa teos on kirjoitettu, jotta löydettäisiin tekstille oikea konkretisaatio. (Perry 1979, 45.) Lukija siis pyrkii lukemaan salapoliisitarinaa salapoliisitarinana mutta se, mitä hän on valmis pitämään sellaisena, on jatkuvassa muutoksessa. Koska menneisyyden lukijoiden omaama käsitys salapoliisikirjallisuuden tunnusmerkeistä on lisäksi vaikeaa, ellei mahdotonta tavoittaa aukottomasti, on teoksen lukeminen tuon menneisyyden konvention perusteella salapoliisi- tai muuna kirjallisuutena ongelmallista. Jos edellä mainitut hypoteesien muodostamisen kriteerit ovat teoksessa

ristiriidassa keskenään, niiden tärkeysjärjestys on Perryn mukaan edellä esitetty. Tämä on syy siihen, että vaikka lukija suosii kaikkein konventionaalisinta kehystä, kirjallisesta teoksesta konstruoidut kehykset ovat usein tuttua, konventionaalista ja automaattista muuttavia. Perry katsookin, että luettaessa syntyvät väärinymmärrykset yksittäisillä lukijoilla johtuvat periaatteiden taitamattomasta käytöstä mutteivät siitä, että näitä periaatteita ei käytettäisi lainkaan (Perry 1979, 46).

2.3 Lukeminen pelinä

Koska toinen kohdeteoksistani, Åke Edwardsonin *Himlen är en plats på jorden* edustaa salapoliisikirjallisuuden genreä, on syytä tarkastella lyhyesti, millaisia erityispiirteitä tämän kirjallisuuden lukemiseen liittyy ja millaisia analogioita salapoliisikirjallisuuden fiktiivisen maailman ja lukijan lukuprosessin välillä voidaan hahmottaa.

Kuten Heta Pyrhönen toteaa, ajatus salapoliisikertomuksesta ja sen lukemisesta pelinä on jo lähes itsestäänselvyys, vaikkei tämän pelin tarkkoja sääntöjä olekaan mahdollista määrittää (Pyrhönen 1999, 14). Donna Bennettiin viitaten Heta Pyrhönen kirjoittaa, että salapoliisiromaanissa tekijä, etsivä ja teksti ovat kaikki kaksoisroolissa. Näennäisesti niiden jokaisen tarkoitus on antaa lukijalle tietoa, mutta itse asiassa suuren osan teoksesta nämä kaikki kolme pyrkivät estämään lukijan ymmärtämisen. (Pyrhönen 1999, 6/ Bennet 1979, 239.)⁴ Näin syntyy salapoliisikirjallisuudelle ominainen ja sen sisältämälle jännitykselle ensiarvoisen tärkeä tilanne, jossa rikos selviää vasta teoksen viimeisillä sivuilla.

Pyrhönen katsoo, että salapoliisikirjallisuuden genressä etsivähahmoa, joka tarjoaa vastauksia alussa esitettyyn rikoksen mysteeriin, voidaan pitää tekstiin sisältyvänä mallilukijana. Tämän mallilukijan suorittaman [mysterin] luennan ja tulkinnan voidaan katsoa heijastavan lukijan omaa toimintaa. (Pyrhönen 1999, 5.) Viitaten Peter Hühniin Pyrhönen toteaa, että salapoliisifiktion rikolliset ovat kirjailijoita, jotka kirjottavat tarinoita rikoksesta tavalla, joka tekee tarinoista osin piilotettuja, osin

⁴ Pyrhönen viittaa Donna Bennetin artikkeliin vuodelta 1979: "The Detective Story: Towards a Definition of Genre." *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and the Theory of Literature* 4, s. 233-66.

vääristeltyjä ja ennen kaikkea harhaanjohtavia. Vihjeitä manipuloimalla rikolliset yrittävät välittää kuvan koherentista, vaikkakin väärästä tapahtumajaksosta, joka on ristiriidassa todellisuuden kanssa. Näin rikolliset ikään kuin kirjoittavat rikoksesta vähintään kaksi tarinaa: oikean ja väärän. Tekemällä asiat oudoiksi rikos antaa fiktiiviselle maailmalle runsaasti odottamattomia merkityksiä muuttaen romaanin maailman rykelmäksi potentiaalisia merkkejä. Kun salapoliisi yrittää tulkita rikollisen luomaa tekstiä, sen muodostamaa merkkijoukkoa sekä koodia, jolla teksti on kirjoitettu, hänen toimintansa vastaa lukijan toimintaa. Tutkintansa aikana myös salapoliisi rakentaa tekstin, tarinan tutkinnasta, jonka tarkoituksena on paljastaa rikollinen ja korvata rikollisen teksti salapoliisin tekstillä. (Pyrhönen 1999, 5 / Hühn 1987, 454, 457.)⁵

Pyrhönen katsookin, että salapoliisikirjallisuuden genren tunnusmerkki on lukijan ja tekijän toinen toisistaan riippuvainen suhde jokaisella kerronnan tasolla. Jokainen agentti toimii kaksoisroolissa kirjoittajana ja lukijana. Rikollinen kirjoittaa tarinan rikoksesta, jonka etsivä sitten lukee. Toisaalta rikollinen – paetakseen tutkintaa – on pakotettu yrittämään lukea etsivän luentaa. Etsivä puolestaan kirjoittaa tarinan tutkinnasta ja sen kertoo esimerkiksi vähemmän lahjakas ystävä [niin kutsuttu Watson-figuuri], joka tutkinnan edetessä yrittää turhaan tulkita etsivän luentaa. Lisäksi jokaisen, toimiakseen lukijana, on luotava kuva vastapuolestaan, teoksen tekijästä. (Pyrhönen 1999, 15.)

Edwardsonin teoksessa vastaava kuvio voidaan hahmottaa esimerkiksi siinä, että Mats Jerner pyrkii salaamaan poliisilta yhteytensä lasten sieppauksiin ja toisaalta vakuuttamaan lukijansa ja osin kenties myös itsensä tarkoituseriensä viattomuudesta. Näin hän pyrkii kirjoittamaan poliisille ja lukijalle väärän tarinan rikoksistaan. Teoksen lopussa Jerner pakenee poliisia pieni Micke Johansson mukanaan. Pakoa ohjaavat käytännön seikat, kun hän etsii itselleen tuttua paikkaa, jossa levätä ja johon piiloutua. Toisaalta Jernerin pako onnistuu juuri siksi, että hän pystyy ennakoimaan poliisin liikkeitä eli lukemaan näiden tutkintaa. Samankaltainen lukemisen ja kirjoittamisen kuvio voidaan hahmottaa myös teoksen toisen, opiskelijoihin kohdistuvan rikossarjan yhteydessä. Poliisi sen sijaan yrittää lukea kolmea tarinaa rikoksesta selvittääkseen ne: tarinaa lasten katoamisista, tarinaa opiskelijoiden pahoinpitelyistä, sekä tarinaa menneisyyden rikoksista, joka sitoo nämä kaksi edellä mainittua tarinaa yhteen ja antaa niille lopullisen merkityksen. Samalla poliisi kirjoittaa omaa tarinaansa tutkinnasta. Sisäislukija puolestaan lukee kaikkia näitä tarinoita.

⁵ Pyrhönen viittaa tässä Peter Hühnin artikkeliin “The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction.” *Modern Fiction Studies* 33:3, s. 451-66. 1987.

Pyrhönen kirjoittaa, että voidakseen ymmärtää mitä on tapahtunut ja miksi, etsivien ja lukijoiden täytyy sovittaa kerronnalliset osat kehykseen, joka yhdistää ne merkitsevään kokonaisuuteen (Pyrhönen 1999, 10). Tämä on osa juuri sitä lukemisen aktiivista prosessia, jota olen edellä kuvannut. Salapoliisikertomusten kohdalla lukijan merkityksen etsimisen prosessissa korostuu kysymykseen ”Kuka on syyllinen?” vastaaminen, mutta siihen sisältyy myös koko sen fiktiivisen maailman hahmottaminen, jossa rikos on tapahtunut. Pyrhönen toteaaakin, että sen arvaaminen, kuka on syyllinen, on vain osa salapoliisikirjallisuuden peliä. Pelin varsinainen panos on epämääräisempi: tekijän ja lukijan epämääräinen geneeristen konventioiden tuntemus. Tekijä manipuloi näitä konventioita ja lukija pyrkii niiden perusteella saamaan selville tavan, jolla tekijä on kerronnan laatinut. Tätä suhdetta voidaan Pyrhösen mukaan kuvata vuorovaikutukseksi, joka perustuu [yllä esitettyyn] kummankin pelaajan strategiseen käytökseen. Tällä vuorovaikutuksella on paralleelinsa fiktiivisessä maailmassa. (Pyrhönen 1999, 14–15.)

Jos pelin panokseksi asetetaan tarinan fiktiivisen maailman ja kerronnan hahmottaminen, sopii pelin käsite mielestäni kaiken, ei vain salapoliisikirjallisuuden lukemiseen. Näin myös Fowlesin teoksen kohdalla lukijan voidaan katsoa pyrkivän hahmottamaan paitsi teoksen fiktiivisen maailman, myös selvittämään sen keskeisten henkilöhahmojen, kuten Mirandan ja Cleggin todelliset luonteet. Vastaavasti Fowlesin teos pyrkii hidastamaan ja osin harhaanjohtamaankin tätä lukijan salapoliisityötä, kuten jatkossa esitän. Seuraavaksi siirryn kuitenkin käsittelemään tilanteita, joissa kerronnan ja tarinan järjestykset eroavat toisistaan sekä niitä käsitteitä, joilla näitä tilanteita voidaan kuvata.

3 Lähtökohtana tarinan ja kerronnan epätahtisuus

3.1 Anakroniat tarinan ja kerronnan välissä

Seuraavassa käsittelen tarinan ja kerronnan epätahtisuutta kohdeteoksissani. Tällä pyrin pohjustamaan kerronnan aukkojen sekä kerronnan tarjoamien ensivaikutelmien ja lopullisten hypoteesien suhteiden käsittelyä, joihin tarkemmin paneudun luvuissa neljä ja viisi. Voidakseni tarkastella tarinan ja kerronnan epätahtisuutta erilaisine muotoineen, on ensin määriteltävä lyhyesti nämä kaksi peruskäsitettä. Gérard Genette erottaa teoksessaan *Narrative Discourse. An Essay in Method* toisistaan kertomisen, tarinan ja kerronnan. Kertominen (*narrating*) merkitsee kertomisen toimintoa ja laajemmin koko sitä todellista tai fiktiivistä tilannetta, jossa kertominen tapahtuu. Omalle työlleni tärkeämpiä termejä ovat kuitenkin kaksi seuraavaa: tarina (*story*) on kerronnan sisältö, eli se mitä tapahtuu. Kerronta (*narrative*) on puolestaan kertova teksti, diskurssi⁶. Toisin sanoen kyseessä on tapahtumien kertomisen muoto. (Genette 1980/1972, 27.) Rimmon-Kenan täydentää edellä esitettyä aiheellisesti toteamalla tarinan merkitsevän nimenomaan tapahtumien kronologista järjestystä (Rimmon-Kenan 1991/1983, 9). Teemu Ikonen jatkaa tästä, että ”[...] tarina on jo itsessään järjestynyt kokonaisuus. Jo tarinan määrittely kronologiaksi kertoo, että se järjestyy tietyn periaatteen (aikakäsityksen) mukaan.” (Ikonen 2001, 186.) Viitaten Genetten kerrotun ja kerronnan jaotteluun Pekka Tammi kirjoittaa, että ”Se *mitä* kerrotaan (kerrottu) on itsessään jo valinnan tulos: kaikkea ei voida kertoa edes fiktiivisestä maailmasta. Ja kerronnan kautta nämä motiivit tai tapahtumat (tai temporaaliset segmentit) järjestyvät aktuaaliseksi kertomukseksi.” Hän lisää, että kerronnassa ”Kyseessä ei ole vain motiivien järjestys, vaan kaikki ne tavat, joilla kerrottu maailma välittyy meille kertovan esityksen kautta.” (Tammi 1992, 89.)

Genetten ajatus kerronnan pohjalta abstrahoitavissa olevasta tarinasta edellyttää luonnollisesti teoksen ja tilanteen, jossa tällainen jotakuinkin yhtenäinen tarina ylipäättään on hahmotettavissa. Brian Richardson huomauttaakin, että aina tällaista tarinaa ei ole löydettävissä. Esimerkkinä Richardson viittaa Samuel Beckettin *Molloy* -teokseen vuodelta 1951. (Richardson 2000, 28.) Ylipäättään tämänkaltainen tarinan ja kerronnan sekä edelleen niiden järjestysten erottelu ei siis ole

⁶ Useat muut kirjoittajat käyttävätkin kerronnasta termiä *discourse*.

pätevä kaikkien kaunokirjallisten teosten kohdalla, mikä on syytä muistaa, kuten Genettekin huomauttaa (Genette 1980/1972, 35). Ajatus pätee kuitenkin kohdeteoksiini, joista kummastakin on löydettävissä selkeä tarina. Näin tarinan ja kerronnan käsitteet ovat siis työssäni käyttökelpoisia.

Kun tarkastellaan kerronnan järjestystä, ollaan Genetten mukaan tarinan tapahtumien järjestyksen ja kerronnan järjestyksen tutkimisen äärellä. Kerronnan ja tarinan välistä epätahtisuutta, toisin sanoen niiden toisistaan eroavaa etenemisjärjestystä, Genette nimittää anakroniaksi (*anachrony*). Kuten hän huomauttaa, tarinan ja kerronnan epätahtisuutta on käytetty kerronnan keinona niin kauan, kuin on ollut länsimaista kirjallisuuttakin. Varhaisimmat esimerkit hän nostaakin esiin Homeroksen *Iliasta*. (Genette 1980/1972, 35–36.) Genetten termi anakronia on siis (uusi) nimi tutulle asialle. Koska se tarjoaa yksiselitteisen nimen ilmiölle, joka on työni pohjana, tulen sitä itsekin jatkossa käyttämään.

Genette katsoo, että tekstiä analysoitaessa sen elementtejä (esimerkiksi tapahtumia) voidaan nimetä kirjainkoodein kuten A, B, C, D ja niin edelleen sen mukaan, missä järjestyksessä ne esiintyvät kerronnassa. Vastaavasti tapahtumien järjestystä tarinassa voidaan kuvata numerokoodein 1, 2, 3, 4 ja niin edelleen. (Emt., 37.) Tällaisten koodien avulla voidaan konkreettisesti kuvata ja verrata tapahtumien järjestystä tarinassa ja kerronnassa. Genette huomauttaa myös, että tarkastelemalla kerronnallisia rakenteita tarinan ja kerronnan järjestyksen näkökulmasta, voi olla mahdollista löytää niistä kompleksisiakin hierarkkisia rakenteita ja riippuvuussuhteita (emt., 42).

Kerronnan tasoa, jonka suhteen anakroniat ovat määriteltävissä anakronioiksi, voidaan kutsua ensimmäiseksi kerronnaksi (*first narrative*)⁷. Toisin sanoen ensimmäinen kerronta on kerronnan [lähtöoletuksiltaan lineaarisesti etenevä] peruslinja, josta anakroniat sitten muodostavat hypähdyksiä eteen ja taakse. Vastaavasti jokainen anakronia muodostaa Genetten mukaan (ajallisesti) toisen tason kerronnan, joka on alisteinen ensimmäiselle kerronnalle. (Genette 1980/1972, 48.) Asia voitaisiin siis esittää toisin sanoen siten, että anakronioissa vallitsee aina toinen aika kuin niin kutsutussa ensimmäisessä kerronnassa. Kuten Rimmon-Kenan huomauttaa, on Genetten ensimmäisen kerronnan määritelmä kehämäinen anakronian ja ensimmäisen kerronnan määrittäessä toinen toistaan (Rimmon-

⁷ Rimmon-Kenan käyttää tätä samaa termiä (*first narrative*) teoksessaan *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983, 47. London, Methuen). Auli Viikari on itsenikin käyttämässä kyseisen teoksen suomennoksessa kääntänyt termin *ensimmäinen kertomus* eikä *kerronta*, joka nähdäkseni olisi suurempi käänös Genetten *narrative* -termille. Lisäksi termi *ensimmäinen kertomus* viittaa nähdäkseni pikemminkin tarinan kuin kerronnan tasoon ja tarjoaisi näin lähinnä uuden käsitteen sille, mikä edellä on määritelty tarinaksi. Tämän vuoksi olen valinnut käyttööni ilmaisun *ensimmäinen kerronta* Viikarin hyvin paikkansa vakiinnuttaneesta suomennoksesta poiketen.

Kenan 1991/1983, 61). Genette lisää edelliseen anakronian voivan ottaa ensimmäisen kerronnan roolin suhteessa toiseen, siihen itseensä sisältyvään anakroniaan. Eli yleisemmin: anakronian konteksti voi olla ensimmäinen kerronta suhteessa anakroniaan. (Genette 1980/1972, 49.)

Kuten Ikonen toteaa, olennaista anakronioiden hahmottamisessa kuitenkin siis on, että lukija valitsee päätarinan tai tarinalinjan, johon hän anakroniat suhteuttaa (Ikonen 2001, 190). Seymour Chatman käyttää käsitettä tarinasäikeestä (*story-strand*), joka vastaa Genetten ensimmäisen kerronnan käsitettä. Chatmanin mukaan tarinasäie kannattelee tarinan ajallista keskipistettä ja anakroniat voidaankin havaita nimenomaan suhteessa tarinasäikeeseen. Tarinasäikeitä voi Chatmanin mukaan kuitenkin olla useita, eikä niiden keskinäistä tärkeysjärjestystä välttämättä voida määrittää. (Chatman 1978, 66.) Edwardsonin teoksessa ensimmäisen kerronnan aikajana yltyä joulukuun alusta saman kuun loppupuolelle 2000-luvun alkupuolella. Fowlesin teoksessa taas ensimmäisen kerronnan aika on epämääräisempi. Sen muodostavat ne viikot, jotka Clegg pitää Mirandaa vankinaan sekä se epämääräinen, kenties kuukausia kestävä ajanjakso, jonka hän on tarkkaillut Mirandaa ennen tämän sieppaamista. Kummassakin teoksessa ensimmäinen kerronta on selkeästi hahmotettavissa. Vaikka se saa Edwardsonin teoksessa ainakin kaksi yhtä tärkeää haaraa (joista toinen kuvaa poliisin, toinen Mats Jernerin toimintaa), nämä haarat liittyvät toisiinsa muodostaen yhtenäisen kokonaisuuden.

Genette korostaa vielä aiheellisesti, ettei ensimmäistä kerrontaa ole syytä pitää millään tavoin temaattisesti ensisijaisena anakronioihin nähden, vaikka termi saattaakin herättää sellaisia konnotaatioita (Genette 1988/1983, 28–29). Tämä piirre on hyvin selkeästi havaittavissa myös kohdeteoksissani. Kummassakin niistä henkilöhahmojen menneisyyttä koskeva kerronta muodostaa tärkeän osan sekä teoksen rakenteellista ratkaisua että temaattista kehitystä. Edwardsonin teoksessa Mats Jernerin lapsuuden inestikokemukset ovat saaneet aikaan rikollisen ja uhrin sekä menneisyyden ja nykyisyyden erottumattomuuden tässä hahmossa. Fowlesin teoksessa taas Mirandan muistot ajasta ennen hänen siepatuksi tulemistaan muodostavat keskeisen osan sitä kasvukertomusta, joksi teos osaltaan muodostuu. Vankeudessa Miranda käsittelee noihin muistoihin sisältyviä tapahtumia, kuten yhteistä aikaansa George Pastonin kanssa, eroa tästä miehestä sekä äitinsä itsessään aiheuttamia häpeäntunteita ja näkee sekä ne että niiden syyt ja mahdolliset seuraukset nyt uusin silmin. Hän analysoi itseään ja läheisiään toivoen voivansa vielä osoittaa näille uudet ajatuksensa ja näkemyksensä noista tapahtumista ja elämästä yleensä.

Genette jakaa anakroniat kahteen pääluokkaan. Analepsikseksi (*analepsis*) hän nimittää tilannetta, jossa kerrotaan jotakin tarinan tasolla jo aiemmin tapahtunutta. Prolepsis (*prolepsis*) sen sijaan merkitsee kerronnallista tilannetta, jossa kerrotaan jotakin tarinan tasolla vasta myöhemmin tapahtuvaa. (Genette 1980/1972, 40.) Toisin sanoen edellä mainituin kirjainkoodein prolepsiksessa tarinan tapahtumat 1,2 ja 3 kerrottaisiin vaikkapa järjestyksessä A3,B1 ja C2, jolloin tapahtuman 3 kertominen saisi aikaan prolepsiksen. Analepsiksessa nämä samat tapahtumat taas kerrottaisiin esimerkiksi järjestyksessä A2, B3 ja C1, jolloin tapahtuman 1 kertominen muodostaisi analepsiksen. Rimmon-Kenan huomauttaakin prolepsiksen korvaavan kysymykseen 'Mitä tapahtuu seuraavaksi?' perustuvan jännityksen toisenlaisella jännityksellä: 'Miten se tapahtuu?' Hän kuitenkin myös lisää, ettei prolepsis tarkoita tulevan tapahtuman valmistelua tai siitä vihjaamista, vaan tuo lukijalle tapahtuman itsensä enneaikaisesti. Tulevan tapahtuman valmistelu sen sijaan on hänen mukaansa hahmotettavissa vasta jälkikäteen. (Rimmon-Kenan, 1991/1983, 63.) Analepsiksen ja prolepsiksen vastineita suomen kielessä ovat perinteisesti olleet takauma ja ennakointi, mutta käytän jatkossakin Genetten termejä yksiselitteisyyden takaamiseksi.

Rimmon-Kenan korostaa prolepsiksen sopivuutta ennen kaikkea niin kutsuttuun kaikkietävään kerrontaan (Rimmon-Kenan 1991/1983, 64). Genette puolestaan huomauttaa prolepsisten olevan tuttuja jo *Iliasta*, vaikka länsimainen kerronta onkin käyttänyt niitä sittemmin huomattavasti analepsiksia vähäisemmässä määrin. Hänen mukaansa prolepsikset sopivat parhaiten ensimmäisen persoonan kerrontaan, koska siinä kerronnan luonne on avoimesti taaksepäin katsova ja näin kertoja on oikeutettu viittaamaan tietystä kerronnan hetkestä myös tulevaisuuteen. (Genette 1980/1972/, 67.)

Sekä Edwardsonin että Fowlesin teoksissa viitataan tulevaisuuteen, mutta varsinaisia prolepsiksia niissä ei esiinny. Näitä viittauksiakin voidaan Edwardsonin teoksesta nähdäkseen löytää vain muutama. Niiden merkitys on teoksen analepsiksiin verrattuna lukijan lukuprosessille mielestäni hyvin vähäinen, mutta niiden funktioksi voidaan katsoa, että ne antavat lukijalle vihjeitä suunnasta, josta ratkaisu rikoksiin on mahdollista löytää. *The Collector* -teoksessa sen sijaan viittauksia tulevaan on paljon runsaammin. Näitä viittauksia esittää ennen kaikkea Clegg, joka esimerkiksi Mirandasta haaveillessaan toteaa seuraavaa: "Once I let myself dream I hit her across the face as I saw it done once by a chap in a telly play. *Perhaps that was when it all started.*" (C, 11. Kursiivi omani.) Tällaisten viittausten perusteella lukijalle alkaa vähitellen selvitä jotakin paitsi Cleggin luonteesta, myös että jotakin ikävää tulee kenties tapahtumaan. Toistaiseksi hän voi kuitenkin vain arvailla mitä

se on, koska kerronta ei paljasta vielä mitään varsinaista tapahtumaa tulevaisuudesta, vaan tyytyy tällaiseen epämääräiseen vihjailuun.

Genetten mukaan anakroniat voivat ulottua kauemmas tai lähemmäs menneisyyteen ja tulevaisuuteen kerronnan nykyhetkestä. Tätä ajallista etäisyyttä hän kutsuu anakronian ulottuvuudeksi (*reach*). Samoin anakronia voi kattaa pidemmän tai lyhyemmän ajanjakson koko kerronnasta. Tätä muuttujaa Genette nimittää anakronian laajuudeksi (*extent*). (Genette 1980/1972, 48.) Edwardsonin teoksessa on sekä ensimmäisen kerronnan sisä- että ulkopuolelle ulottuvia analepsiksia. Ensimmäisen kerronnan ulkopuolelle sijoittuvat analepsikset kuvaavat ennen kaikkea Mats Jernerin lapsuutta. Ne eivät kaiken kaikkiaan ole kovinkaan laajoja, pääosin korkeintaan muutaman sivun mittaisia ja niiden kuvaama ajanjakso jää usein pituudeltaan epämääräiseksi. Ne tarjoavat häivähdyksiä Mats Jernerin menneisyydestä korostaen samalla tuon ajan epämääräisyyttä sekä lukijalle että Jernerille itselleen. Toisaalta niissä kuitenkin tulee esille juuri lukijalle olennainen, eli Jernerin lapsuuden traumaattisuus. Ensimmäisen kerronnan sisäpuolelle jäävät analepsikset sen sijaan kuvaavat sekä poliisin että Mats Jernerin toimia ensimmäisen kerronnan aikana antaen tietoa samanaikaisista, mutta eri tahoilla tapahtuneista asioista.

Myös Fowlesin teoksen ensimmäisen kerronnan ulkopuolelle ulottuvat analepsikset tarjoavat muistoja sekä Cleggin että Mirandan menneisyydestä. Cleggin lapsuutta ja nuoruutta kuvaava analepsis teoksen alussa kattaa useita vuosikymmeniä, mutta niiden tapahtumat on tiivistetty muutamaan sivuun. Tämä osoittaa osaltaan, kuinka löyhä suhde Cleggillä (ainakin näennäisesti) on omaan lapsuuteensa ja vanhempiinsa. Mirandan päiväkirjan sisältämien, hänen ja George Pastonin suhdetta kuvaavien muistojen ajanjakson pituutta on vaikeampi määrittää. Kenties kyse on kuukausista. Koska päivien vaihtuminen ja ensimmäisen kerronnan sisään sijoittuvien tapahtumien kuvaus keskeyttävät nämä Mirandan muistot vähän väliä, jäävät ne fyysisesti kerrallaan muutaman sivun mittaisiksi. Myös Mirandan päiväkirjan ensimmäisen kerronnan sisällä pitäytyvien tapahtumien kuvauksia voidaan tietysti pitää analepsiksina siinä mielessä, että Clegg on jo kertaalleen ne kertonut (omasta näkökulmastaan) ja Mirandan päiväkirja ikään kuin aloittaa tapahtumien kuvaamisen uudelleen.

Nämä kaksi muuttujaa, ulottuvuus ja laajuus ovat Genetten lähtökohtana hänen lähtiessään tarkastelemaan anakronioita vielä tarkemmin. Sitä ennen on kuitenkin syytä hetkeksi keskittyä kirjallisuuden aikaan sidottuun luonteeseen. Kuten Meir Sternberg kirjoittaa, kirjallisuus on

aikataidetta, jossa tekstuaalinen jatkumo käsitetään nimenomaan temporaaliseksi jatkumoksi ja asiat avautuvat pikemminkin jossakin järjestyksessä kuin yhtäaikaisesti (Sternberg 1987, 198). Tämä näkyy hyvin kerronnassa, joka tiukimmin määriteltynä on pakotettu käyttämään analepsiksia tai prolepsiksia aina, kun tarinaan sisältyy joitakin samanaikaisia elementtejä. Ehdoton kronologisuus on siis saavutettavissa kerronnassa vain, jos kaikki tarinan tapahtumat ovat peräkkäisiä, eivät yhtäaikaisia. Tällaista pakon sanelemaa epäkronologisuutta voidaan kuitenkin pitää mielestäni erimittakaavan asiana ja näin myös erilaisia vaikutuksia omaavana piirteenä kuin edellä kuvaamiani laajempia ja kauemmas ulottuvia, ”varsinaisia” analepsiksia ja prolepsiksia.

Slavoj Žižek toteaa, että sekä salapoliisikirjallisuutta että modernia romaania yhdistää mahdottomuus kertoa tarina lineaarisessa ja johdonmukaisessa muodossa tapahtumien realistisen [jolla Žižek viittaa kronologiseen] jatkumon esittäen. Kumpikin näistä kirjallisuuden muodoista korvaa realistisen kerronnan erilaisilla kirjallisilla tekniikoilla. Žižekin mukaan moderni romaani osoittaa mahdottomaksi sijoittaa yksilön kohtalo merkitykselliseen, orgaaniseen historialliseen kokonaisuuteen. Salapoliisikirjallisuudessa juuri murha on se, jota ei voida sijoittaa tähän elämäntarinan merkitsevään kokonaisuuteen. Žižek katsookin, ettei salapoliisiromaani ole päätöksessä etsivän pystyessä löytämään vastauksen kysymykseen murhaajan henkilöllisyydestä vaan silloin, kun hän lopulta pystyy kertomaan ’todellisen tarinan’ lineaarisen kerronnan muodossa. (Žižek 1991, 48–49.)

Žižekin ajatus voidaan kyseenalaistaa siinä mielessä, että kerronnan järjestyksen rikkominen on todellakin palvellet kerronnallisena keinona jo Homeroksen *Odyssseuksesta* lähtien eikä tämän piirteen avulla voida näin varsinaisesti määrittää teosta, esimerkiksi John Fowlesin *The Collector* -romaanin moderniksi. Toiseksi Žižek pidättäytyy määrittelemästä muutoin ”modernia romaania” tehden ajatustensa tarkemman tarkastelemisen vaikeaksi. Hänen käsityksensä modernista liittyneekin ennen kaikkea tiettyyn historialliseen ajanjaksoon. Žižekin ajatus, jonka mukaan salapoliisitarina on päätöksessään vasta, kun lukija pystyy rakentamaan todellisen tarinan kerronnan alta, tuntuu sen sijaan hyväksyttävältä. Sisältyyhän salapoliisitarinan viimeisille sivuille perinteisesti paitsi murhaajan henkilöllisyyden paljastaminen, myös murhaan johtaneiden tapahtumien selvittäminen, joka sekä tyydyttää lukijan siihenastisen epätietoisuuden että laukaisee jännityksen. Tämä rakenne löytyykin myös Edwardsonin teoksesta, vaikka se lukeutuukin kenties paremminkin suhteelliseen uuteen poliisijännitykseen, kuin perinteiseen salapoliisikirjallisuuteen.

Toisaalta asia voidaan hahmottaa kuten Tzvetan Todorov, joka katsoo, että perinteinen salapoliisiromaani sisältää yhden sijaan kaksi tarinaa: tarinan rikoksesta ja tarinan tutkinnasta. Tarina rikoksesta päättyy hänen mukaansa ennen kuin toinen tarina alkaa. Todorovin mukaan tutkinnasta kertovan tarinan henkilöhahmot eivät niinkään toimi vaan he oppivat. (Todorov 1977, 44.) Tarina tutkinnasta koostuu teoksen kirjoitustavan avaamisesta, eli rikoksesta kertovan tarinan selittämisestä (Todorov 1977, 45). Tarinan rikoksesta on Todorovin mukaan tarina poissaolosta. Se ei voi olla välittömästi läsnä teoksessa ja onkin opittavissa vain vihjeiden kautta. (Todorov 1977, 45–46.) Heta Pyrhönen lisää tähän, että usein tarina rikoksesta on päällekkäinen tai limittäinen tutkinnasta kertovan tarinan kanssa, koska tutkinta lähestyessään totuutta pakottaa rikollisen tekemään uusia rikoksia (Pyrhönen 1999, 265. Viite 4). Nähdäkseni Todorovin ajatus on ainakin metaforisella tasolla mielenkiintoinen. Edwardsonin teoksessa tarinaan rikoksesta kuuluvat kuitenkin sekä menneisyyden rikokset (jotka, kuten Todorov edellyttää, loppuvat ennen tutkinnasta kertovan tarinan alkamista) että nykypäivän rikokset, jolloin tutkinnan ja rikoksen tarinat limittyvät. Lisäksi Mats Jernerin suorittamien lasten kidnappausten kohdalla tarina rikoksesta on kaikkea muuta kuin poissaoleva, koska kerronta tuo sen jatkuvasti lukijan silmien eteen. Kaiken kaikkiaan itselleni tuntuisi luonnollisemmalta (kenties juuri Genetten ajatusten vaikutuksen alaisena) nähdä Edwardsonin teoksessa kenties kaksi kerrontaa, joista toinen kuvaa rikoksia ja toinen niiden tutkintaa, mutta yksi yhtenäinen tarina, joka alkaa Jernerin lapsuudesta ja johon kaikki ensimmäisen kerronnan sisä- ja ulkopuolelle sijoituvat tapahtumat kuuluvat.

3.2 Sisäiset ja ulkoiset sekä osittaiset ja täydelliset analepsikset

Seuraavat kategorisoinnit käsitellään analepsisten kautta, mutta ne pätevät yhtäläillä prolepsiksiinkin. Samalla tulevat tarkemmin käsittelyyn jo edellä esiin nousseet kohdeteosteni analepsikset. Ulkoisiksi (*external*) nimitetään niitä analepsiksia, jotka eivät sisälly ensimmäiseen kerrontaan, vaan jäävät sen aikajanan ulkopuolelle. Analepsis on sen sijaan sekoitettu (*mixed*), jos se ulottuu sekä ensimmäisen kerronnan sisä- että ulkopuolelle (Genette 1980/1972, 49). Genette ei tässä yhteydessä suoraan määrittele sisäistä (*internal*) analepsista, mutta luonnollisesti sen voi olettaa olevan täysin ensimmäisen kerronnan sisään sijoittuva analepsis. (Ks. myös Rimmon-Kenan 1991/1983, 63.) Kun siis Edwardsonin teoksen ensimmäinen kerronta käsittää ehkä noin kuukauden mittaisen ajanjakson

joulukuun alkupuolelta sen loppupuolelle 2000-luvun Göteborgissa, ovat analepsikset Mats Jernerin vuosikymmenten takaisesta lapsuudesta ulkoisia analepsiksia. Samasta syystä Fowlesin teoksessa sekä Mirandan että Cleggin muistot ajasta ennen kuin Clegg alkaa valmistella Mirandan sieppausta ovat ulkoisia analepsiksia. Koska Mirandan George Pastonia koskevien muistojen ajanjaksoa on vaikea määrittellä, on vaikea myös määrittää, ovatko nämä muistot lopulta ulkoisia analepsiksia vai eivät. Mirandan muistojen kuvaama aika voi siis sijoittua ensimmäisen kerronnan sisä- tai ulkopuolelle.

Genetten mukaan ulkoisen ja sisäisen analepsiksen erottelussa keskeisenä kriteerinä toimii edellä mainittu analepsiksen ulottuvuus. Sekoitettua analepsista sen sijaan määrittää analepsiksen laajuus, koska tämä luokka koostuu ulkoisista analepsiksista, joita on pitkitetty niin, että ne ulottuvat ensimmäisen kerronnan sisäpuolelle. (Genette 1980/1972, 61.) Genette huomauttaa myös ulkoisella ja sisäisellä analepsiksella tai sekoitetun analepsiksen sisäisellä osalla voivan olla hyvinkin erilaisia merkityksiä kerronnan analyysin näkökulmasta (emt., 49). Tämä onkin nimenomaan se näkökulma, joka tuo näihin erotteluihin myös muuta mielekkyyttä kuin pelkän asioiden nimeämisen.

Edwardsonin teoksessa ulkoiset analepsikset ovat ennen kaikkea Mats Jernerin, mutta vähäisemmässä määrin myös muiden henkilöhahmojen muistoja. Jernerin kohdalla muistot liittyvät lapsuuteen ja valottavat lukijalle tämän henkilön kokemaa inestiiä ja niin psyykkistä kuin fyysistäkin väkivaltaa. Vaikka Jernerin muistot ovat hataria ja katkonaisia ja hän itsekin toteaa muistinsa epävarmuuden (*Himlen*, 124), lukijalle ei nähdäkseen koko teoksen aikana tarjota mitään muuta konkreettista syytä (kuten kerronnan ristiriitaisuutta) olla luottamatta näiden ulkoisten analepsisten todenmukaisuuteen. Päinvastoin vähitellen etenevä poliisitutkinta osoittaa niiden paikkansapitävyyden. Samaan aikaan muistojen hatarus ja niiden fragmentaarinen muoto pitävät yllä jännitystä ja mielenkiintoa menneisyyden tapahtumia kohtaan. Nämä ulkoiset analepsikset eivät itsessään paljasta kokonaiskuvaa lapsuuden tapahtumista ja niiden suhteesta nykyisyyteen. Varsinkin teoksen alkupuolella tällaiset analepsikset ovat kuitenkin tärkeässä roolissa lukijan yrittäessä ymmärtää, millaisen henkilön hän on juuri tavannut ja miten tähän tulisi suhtautua. Kun poliisitutkinta etenee ja tapahtumien vauhti kiihtyy kohti menneisyyttä ja rikosten ratkaisua, ei muistelemiselle tunnu enää olevan aikaa, tilaa eikä tarvettakaan, sillä lukija saa tarvitsemaansa tietoa nyt poliiseja koskevan kerronnan kautta. Näin analepsisten esiintyminen kerronnassa kertoo myös tapahtumien ja kerronnan rytmistä.

Myös Fowlesin teoksessa ulkoiset analepsikset valottavat lukijalle henkilöhahmojen menneisyyttä ja heidän elämänsä tärkeitä ihmissuhteita. Näin ne toisaalta rakentavat lukijalle monipuolisempaa kuvaa näistä henkilöistä. Näin siitä huolimatta, ettei Mirandan eikä Cleggin menneisyydestä löydy yhtä isoa, nykyhetkeen vaikuttavaa tekijää kuin Jernerin kokema inesti. Heidän kohdallaan menneisyyden nykyisyyden käyttäytymistä selittävä funktio ei olekaan nähdäkseni yhtä keskeinen kuin Edwardsonin teoksessa. Fowlesin teoksen ulkoiset analepsikset ovat suurelta osin Mirandan muistelmia hänen aikaisemmasta opiskelijaelämästään ja ennen kaikkea hänen suhteestaan George Pastoniin. Teoksen alkuun sisältyy kuitenkin myös ulkoinen analepsis Cleggin nuoruudesta, kuten edellä on tullut ilmi. Se kertoo lyhyesti Cleggin tähänastisen elämäntarinan. Tämä analepsis kuvaa sekä sitä ympäristöä, jossa Clegg on kasvanut että sitä, kuinka tämän keräilyharrastus on saanut alkunsa (C, 11.) muttei varsinaisesti selitä hänen sittemmin sairaaksi osoittautuvaa mieltään.

Genetten mukaan ulkoiset analepsikset eivät milloinkaan häiritse ensimmäistä kerrontaa, vaan niiden ainoa funktio on valottaa lukijalle ennen ensimmäisen kerronnan aikaa tapahtuneita asioita (Genette 1980/1972, 50). Tämä funktio tuntuu sisältyvän kummankin kohdeteoksen analepsiksiin. Fowlesin teoksen kohdalla siirtymät ensimmäisestä kerronnasta ulkoisiin analepsiksiin ovat selkeitä eivätkä ne näin häiritse ensimmäistä kerrontaa siinä mielessä, että lukijan olisi vaikea erottaa, kummasta kerronnasta kulloinkin on kyse. Edwardsonin teoksessa sen sijaan siirtymät ovat hieman epämääräisempiä tai kenties pikemminkin salakavalampia ja toisinaan ensimmäisen kerronnan vaihtuminen analepsikseksi voi hetkeksi saada lukijan epätietoiseksi siitä, kummalla kerronnan aikatasolla hän parhaillaan liikkuu.

Genette kirjoittaa, että sisäisessä analepsiksessa analepsiksen ajallinen alue sen sijaan on ensimmäisen kerronnan ajallisen alueen kanssa päällekkäinen. Tällöin analepsiksessa on [ensimmäisen kerronnan suhteen] ilmeinen liiallisuuden tai ristiriitaisuuden vaara. (Genette 1980/1972, 50.) Tällaisesta mahdollisesta ristiriitaisuudesta tai liiallisuudesta kohdeteoksissani voitaneen keskustella vain Fowlesin teoksen sisäisten analepsisten kohdalla, kuten jäljempänä tulee ilmi (ks.s.34-35).

Sisäiset analepsikset Edwardsonin teoksessa tuntuvat jakautuvan karkeasti ottaen kahteen ryhmään. Toinen osa niistä kuvaa Mats Jernerin ja lasten kohtaamisia asettaen lukijan näin tiedoissaan poliisin edelle. Toinen osa kuvaa poliisien työtä sekä lasten sieppausten että opiskelijoiden pahoinpitelyiden parissa. Ne eivät kuitenkaan ole nähdäkseni liiallisia tai ristiriitaisia, vaan mahdollistavat juuri

samaan aikaan tapahtuvien asioiden kuvaamisen. Kaiken kaikkiaan teos sisältää jokseenkin runsaasti analepsiksia, mikä tuntuu luontevalta jo siitäkin syystä, että teoksen ensimmäisen kerronnan tapahtumat ovat niin vahvasti sidoksissa menneisyyteen. Toisaalta lukeminen on myös ensimmäisen kerronnan aikajana sisällä sahaamista eteen- ja taaksepäin. Teoksen kokonaisuuden kaksisuuntaisuus syntyy siis niin teoksen rakenteen kuin tematiikankin seurauksena ja saa lukemisen tuntumaan konkreettisesti kahtaalle suuntautuvalta liikkeeltä.

Sisäistä analepsista, joka käsittelee eri tarinalinjaa (*story line*) kuin ensimmäinen kerronta, voidaan kutsua Genetten termien heterodiegeettiseksi. Esimerkiksi Genette mainitsee jonkin henkilöhaamon historian valottamisen ja huomauttaa, ettei tällainen analepsis aiheuta analepsiksen kerronnallista sekaantumista ensimmäiseen kerrontaan. Sisäiset homodiegeettiset analepsikset käsittelevät puolestaan samaa toimintalinjaa kuin ensimmäinen kerronta. (Genette 1980/1972, 50–51.) Ensisilmäyksellä näyttää siltä, että homo- ja heterodiegeettisyys voidaan ulottaa koskemaan yhtä hyvin ulkoisia kuin sisäisiäkin analepsiksia. Genette itse ei omassa tekstissään argumentoi moiseen ehdotukseen sen enempää puolesta kuin vastaan ja tämä piirre synnyttääkin seuraavanlaisen määrittelyongelman: Genette ei näet myöskään määrittele yksiselitteisesti termejään ”sama toimintalinja” tai ”sama tarinalinja” ja näin niiden tarkka hahmottaminen käytännössä voi osoittautua haastavaksi. Esimerkiksi Edwardsonin teoksessa voidaan lähteä edellä mainitusta oletuksesta, että ensimmäisen kerronnan muodostaa opiskelijoiden pahoinpitelyjen ja lapsiin kohdistuneen väkivallan selvittäminen 2000-luvun Göteborgissa. Mikäli tarina- tai toimintalinja vastaa merkitykseltään ensimmäistä kerrontaa, ovat kaikki Mats Jernerin lapsuutta käsittelevät ulkoiset analepsikset heterodiegeettisiä. Toisaalta Winter työtovereineen selvittää yhtä lailla menneisyyteen sijoittuvia, mutta nykypäivän rikokset aiheuttavia rikoksia ruotsalaisella maaseudulla. Menneisyyden selvittäminen on ehto nykyisyyden ymmärtämiselle. Tällöin tuntuisi väistämättömältä, että tältä osin myös menneisyys on samaa tarina- tai toimintalinjaa kuin nykyisyys. Itsestäni tuntuisikin hyväksyttävältä määrittää tarinalinja tapahtumien yhtenäisyyden perusteella, vaikka tällainen ”yhtenäisyys” onkin väistämättä käsitteenä suhteellinen. Toisin sanoen tarinalinja kuvaisi yhteenliittyvien tapahtumien jatkumoa. Tällöin lähestytään Gerald Princen ajatusta tarinalinjasta, joka ei toki sekään ole aivan ongelmaton. Prince erottelee eri tarinalinjat sen mukaan, keitä henkilöitä niissä esiintyvät tapahtumat koskevat (Prince 1991/1987, 92). Tämän ajatuksen ongelmallisuus on puolestaan vaikeudessa määrittää aukottomasti, koskeeko kerronta kullakin hetkellä juuri tiettyjä henkilöitä.

Jos siis voidaan olettaa, että menneisyyden ja nykyisyyden tapahtumat ovat osa samaa tarinalinjaa Edwardsonin teoksessa, muuttuvat teoksessa myös hetero- ja homodiegeettisten analepsisten suhteet: kaikki Mats Jernerin menneisyyttä käsittelevät ulkoiset heterodiegeettiset analepsikset paljastuvatkin homodiegeettisiksi. Fowlesin teoksen kohdalla tilanne sen sijaan on osin yksiselitteisempi, koska Mirandan muistot menneisyydestä muodostavat selkeämmin oman kokonaisuutensa sekä yhteenliittyvien tapahtumien sarjana että selkeästi ensimmäisen kerronnan ulkopuolelle viittaavina. Näin niiden muodostamat analepsikset ovat heterodiegeettisiä. Teoksen alussa olevan, Cleggin lapsuudesta kertovan analepsiksen homo- tai heterodiegeettisyys sen sijaan on kovin suhteellista riippuen siitä, katsotaanko lapsuudella olevan oleellinen rooli nykypäivän tapahtumasarjan alkupisteenä. Koska teos ei vahvista hypoteesia, jonka mukaan lapsuus olisi suorassa yhteydessä Cleggin teoksessa kertomiin tapahtumiin, kallistun pitämään kyseistä analepsista pikemminkin hetero- kuin homodiegeettisenä.

Sisäisissä homodiegeettisissä analepsiksissa kahden kerronnan sekaantumisen riski on Genetten mukaan ilmeinen ja usein väistämätön. Hänen mukaansa tällaisissa kohdin analepsikset voidaan jakaa edelleen kahtia: täydentävät analepsikset muodostavat taaksepäin sijoittuvan osan, joka täyttää aiemmin syntyneen aukon kerronnassa. Nämä aukot voivat Genetten mukaan olla ellipsejä⁸, jotka ovat murtaneet kerronnan ajallisen jatkuvuuden tai vain kerronnassa systemaattisesti vaille huomiota jätettyjä asioita (esimerkiksi tietyn henkilön olemassaolo). Tällaista ohittamista Genette kutsuu paralipsikseksi. (Genette 1980/1972, 51–52.)

Toinen tyyppi sisäisiä homodiegeettisiä analepsiksia ovat toistavat analepsikset. Tällöin toisto on ilmeistä ja kerronta seuraa avoimesti omia jälkiään (emt., 54). John Fowlesin teoksessa tuntuu olevan kyseessä sekä täydentävä että toistava analepsis, kun Mirandan päiväkirjan kautta palataan paitsi aiempaan elämäänsä, myös nykyhetkeen ja suuressa määrin myös samoihin tapahtumiin, jotka Clegg on juuri kertonut. Näin samoja tapahtumia kerrotaan kahdesti, sekä Cleggin että Mirandan näkökulmasta. Samalla törmätään jo edellä mainittuun liallisuuden ja ristiriitaisuuden mahdollisuuteen. Fowlesin teoksessa en kuitenkaan koe tätä kahteen kertaan kertomista lialliseksi. Päinvastoin näen mahdolliset ristiriitaisuudet Cleggin ja Mirandan kertomuksissa ennen kaikkea kahden kertojan näkökulmaeroiksi. Tällä tarkoitan näiden kahden kertomuksen ristiriitaisuuksien

⁸ Genette erottaa ellipsin anakroniasta. Hänen mukaansa ellipsisissä kerronnan nopeus kiihtyy äärimmilleen ja näin sillä on tekemistä ennen kaikkea kerronnan ajan, mutta ei niinkään kerronnan järjestyksen kanssa. (Genette 1972/1980, 43.)

korostavan kahden eri havaitsijan olemassaoloa. Sama tapahtumaketju on hahmotettavissa pääpiirteiltään kummastakin kertomuksesta eivätkä niiden painotuserot kumoa toisiaan, vaan pikemminkin rikastuttavat lukijan käsitystä sekä havaitsijoista itsestään että tapahtumista. Mirandan päiväkirja osoittaa selkeästi myös erot analepsisten ulottuvuudessa. Kuvatessaan Mirandan aikaa Cleggin vankina se homodiegeettisenä sisäisenä analepsiksena sijoittuu ensimmäisen kerronnan aikajanan sisään.

Genetten käsitellessä Marcel Proustin *A la recherche du temps perdu* -teosta (1954) tulee esiin analepsisten kyky asettaa kaksi eri kerrontaa tai kerronnan jaksoa keskinäiseen vuoropuheluun (Genette 1980/1972, 55). Tämä tuntuukin olevan vallitseva tilanne Fowlesin teoksessa edellä mainitun kahteen kertaan kertomisen kohdalla. Mutta samalla kun tällainen rakenne mahdollistaa eri kerronnan tasojen vuoropuhelun, se kenties rakentaa kerronnasta myös palapelimäistä ja lukijalla tai lukijan luennalla leikittelevää. Genette huomauttaakin analepsisten kautta syntyvän [tarinasta] kaksi eri tulkintaa. Ensimmäinen tulkinta on syntynyt ennen analepsiksen esiintymistä kerronnassa ja myöhemmin analepsiksen seurauksena syntyy uusi tulkinta, joka kyseenalaistaa ensimmäisen. Jälkimmäinen tulkinta ei Genetten mukaan kuitenkaan automaattisesti ole ensimmäistä parempi. (Genette 1980/1972, 58.) Juuri tilanteen, jossa toinen, ikään kuin täydennetty tulkinta ei ole ensimmäistä parempi, voidaan katsoa olevan kyseessä Fowlesin teoksessa. Tapahtumien kertominen kahdesti luo niistä kaksi tulkintaa. Cleggin ja Mirandan kerronnat ovat ensimmäisen persoonan kerrontoja ja sellaisina hyvin subjektiivisia. Kumpikaan näistä näkökulmista ei välttämättä ole toista todempi tai ensisijainen, vaan ne täydentävät toisiaan ja lukija voi kenties olettaa ”totuuden” olevan jossakin näiden näkökulmien välissä. Edwardsonin teoksessa analepsisten rakentama ”toinen” tulkinta sen sijaan on selkeästi (menneisyydellä) täydennetty ja näin lukijan lopulliselle käsitykselle teoksen maailmasta ja henkilöahmoista keskeisempi.

Seuraavassa jaottelussa keskeisenä kriteerinä toimii analepsisten laajuus. Analepsista, joka päättyy ilman, että kerronta yhtyy jälleen ensimmäiseen kerrontaan, kutsutaan osittaiseksi (*partial*) analepsikseksi. Täydellinen (*complete*) analepsis sen sijaan liittyy ensimmäiseen kerrontaan ilman, että näiden kahden osan väliin jäisi aukko. (Genette 1980/1972, 62.) Fowlesin teos alkaa §Cleggin kertomuksella, kuinka hän tapasi katsella Mirandaa jo tämän kouluaikana heidän kotikaupungissaan. Tämän jälkeen hän palaa omaan lapsuuteensa ja nuoruuteensa ja kertoo (vaikkakin lyhyesti) oman tarinansa aina siihen hetkeen saakka, kun hän alkoi kiinnittää huomiota Mirandaan. Näin kertomus lapsuudesta muodostaa juuri Genetten kuvaaman täydellisen analepsiksen, jossa kahden kerronnan

väliin ei jää selkeää ajallista aukkoa, vaan analepsis yhtyy saumattomasti ensimmäiseen kerrontaan. Genette huomauttaakin, että täydellinen analepsis pyrkii korvaamaan kerronnan ”menneisyyden” ja voi tällaisena muodostaa suurenkin osan kerronnasta. Osittainen analepsis sen sijaan tuo lukijalle sellaisen erillisen osan informaatiota, joka on välttämätön jonkin toiminnan ymmärtämiseksi. (Emt., 62.) Osittaisia analepsiksia ovat esimerkiksi Edwardsonin teoksessa jo edellä mainitut analepsikset Mats Jernerin lapsuudesta. Ne tuovat lukijalle (näennäisesti) erillistä tietoa Mats Jernerin lapsuudesta, jotta lukija voi ymmärtää hänen nykyhetkeään ja käytöstään ja näin lukuprosessin aikana muuttaa käsitystään tästä henkilöahmosta. Ilman näitä analepsiksia lukijan Jerneristä muodostama ensivaikutelma jäisikin voimaan koko teoksen ajaksi eikä hän joutuisi muuttamaan hypoteesejaan. Genette tähdentää, että osittaisessa analepsiksessa analeptinen kohta keskeyttää ensimmäisen kerronnan ja analepsiksen jälkeen ensimmäinen kerronta jatkaa siitä mihin jäi joko ikään kuin sitä ei olisi koskaan keskeytettykään tai ottaen tämän keskeytyksen huomioon (emt., 62–63).

Rimmon-Kenan puolestaan huomauttaa anakronioiden voivan olla kertoja- tai henkilölähtöisiä. Henkilölähtöisissä anakronioissa suodattimena toimivat henkilön muistot, pelot ja toiveet. Rimmon-Kenanin mukaan henkilölähtöisten anakronioiden asema on toinen kuin kertojalähtöisten. Tämä johtuu siitä, että ne eivät täysin riko ensimmäisen kerronnan kronologiaa, koska muistaminen, pelkääminen ja toivominen sijoittuvat toimintana ensimmäisen kerronnan lineaariseen etenemiseen. Vain muiston, pelon tai toiveen sisällössä on kyse menneestä tai tulevasta tapahtumasta. (Rimmon-Kenan 1991/1983, 66–67.) Rimmon-Kenanin näkemystä ei nähdäkseni voida kiistää. Se ei kuitenkaan ole ainakaan tässä työssä syy hylätä analepsiksen käsitettä käyttökelpoisena työvälineenä silloinkaan, kun kyseessä on henkilön muisto menneisyydestä. Tästä syystä olenkin edellä käsitellyt ja tulen myös jatkossa käsittelemään muistoja analepsiksia. Tämä on kenties hieman suoraviivaista, mutta nähdäkseni palvelee tarkoituksiani paremmin kuin analepsiksen ja muiston tiukka toisistaan erottaminen. Genette toteaaakin aiheellisesti ja samaan sävyyn, että kategorioilla ja määritelmillä on lopulta vain toiminnallinen arvo ja sen vuoksi liiallinen tiukkuus niiden käytössä ei välttämättä lopulta johda mihinkään (Genette 1988/1983, 26–27). Samalla vilahtaa esille sekin tosiasia, että Genetten kategoriat tarjoavat lähtökohdat ja välineet puhua teosten rakenteista, mutta ovat vaatineet yhtä hyvin tulla näiden teosten kohdalla uudelleenmuotoilluiksi, kyseenalaistetuiksi ja rajoiltaan rikotuiksi. Genette huomauttaa itsekin, että näiden kategorioiden selkeys ja yksiselitteisyys on harhaa sikäli, että niiden lisäykset ja sekoittumiset tekevät lopulta täsmällisen nimeämisen mahdottomaksi (Genette 1980/1972, 79).

3.3 Tarina ja kerronta, *fabula* ja *sjuzet*

Kuten Teemu Ikonen huomauttaa, strukturalistisen tarinan käsitteen pohjana on venäläisten formalistien tekemä erottelu termien *fabula* ja *sjuzet* välillä (Ikonen 2001, 185). Osa jäljempänä käyttämäni kirjoittajista käyttääkin termien *story* ja *discourse* tilalla näitä termejä, jotkut heistä jopa kumpaakin termiparia. Tämän vuoksi on syytä tarkastella vielä lyhyesti näiden termiparien vastaavuutta tai mahdollisia eroavaisuuksia.

Leona Toker kirjoittaa, että venäläiset formalistit ottivat termin *fabula* käyttöön 1800- ja 1900-lukujen vaihteessa. Termi viittaa fiktiivisten tapahtumien kokonaisuuteen niiden kronologisessa ja loogisessa järjestyksessä⁹ ja *fabulan* voidaankin ymmärtää sisältävän noiden tapahtumien kaikki mahdolliset seikat ja yksityiskohdat. *Fabulan* vastinpari on *sjuzet*, eli järjestys, jossa fiktiiviset tapahtumat on kerronnassa esitetty. Laajemmassa merkityksessä *sjuzet* on tarinan kertomiseen käytettyjen keinojen ja tekniikoiden kokonaisuus. Tokerin mukaan yleisön oletetaan rekonstruoivan *fabulan sjuzetista* lukuprosessin aikana. (Toker 1993, 5.) Jälkinarratologisessa tutkimuksessaan *Reading for the Plot* Peter Brooks katsoo, että *fabula*, se mitä todella tapahtui, on itse asiassa mentaalinen konstruktio, jonka lukija rakentaa *sjuzetista*. *Sjuzet* onkin hänen mukaansa ainoa, jonka lukija saa koskaan suoraan tietää. (Brooks 1984, 13.)

Brooks nostaa *fabulan* ja *sjuzetin* rinnalle vielä kolmannen termin, juonen (*plot*). Vaikka juoni helposti samastuu *sjuzetiin* ja sitä kautta myös kerrontaan, Brooks ymmärtää tämän termin sisältävän sekä tarinaelementtejä että niiden järjestyksen. Juonen voidaankin hänen mukaansa ajatella olevan tulkinnallinen toiminta, jonka saa aikaan *sjuzetin* ja *fabulan* välinen ero. (Brooks 1984, 13.) Brooks kirjoittaa, että hän ymmärtää juonen kerronnan muodoksi ja intentioksi, joka muovaa tarinaa ja antaa sille keskeisen suunnan ja merkityksen (Brooks 1984, xi). Hän määrittelee juonen edelleen sen määrätyn esitystavan syntaksiksi, jonka avulla välitämme käsityksemme maailmasta (Brooks 1984, 7). Juoni ei ole hänelle typologia tai rakennettu struktuuri, vaan pikemminkin rakenteellinen

⁹ Perry huomauttaa aiheellisesti, että käsitys *fabulasta* lukijan konstruoimana motiivien ”luonnollisena,” kronologisena järjestyksenä sekä vastaavasti käsitys *sjuzetista* samojen motiivien aktuaalisena järjestyksenä voi olla harhaanjohtava. Se nimittäin olettaa, että kertovalla tekstillä on vain yksi *fabula*. Perryn mukaan tekstin elementit voivat kuitenkin ottaa osaa samanaikaisesti useaan temporaaliseen järjestykseen. (Perry 1979, 39.)

operaatio. Se on kerronnan dynamiikka ja kerronta itse on selittämisen ja ymmärtämisen muoto. (Emt., 10.) Brooksinkin mukaan kaunokirjallisen kerronnan dynamiikka on juuri *fabulan* tulkitsevan järjestämisen dynamiikkaa (Brooks 1984, 25). Kuten Ikonen toteaa, juoni viittaa siis Brooksinkin ajattelussa ennen kaikkea lukijan tekemään “[...] tulkitsemistoimintaan, jossa lukijan käsitys kerronnan ja tarinan suhteesta muuttuu jatkuvasti kertomuksen edetessä.” (Ikonen 2001, 201.)

Brooks ei samaista juonta *sjuzetiin*. Hän katsoo, että

To keep our terms straight without sacrificing range of “plot”, let us say that we can generally understand plot to be an aspect of *sjuzet* in that it belongs to the narrative discourse, as its active shaping force, but that it makes sense (as indeed, *sjuzet* itself principally makes sense) as it is used to reflect on *fabula*, as our understanding of story.

(Brooks 1984, 13.)

Brooks toteaaakin, että termien tarina ja juoni voidaan suurimmassa osassa tapauksia katsoa vastaavan termejä *fabula* ja *sjuzet*, vaikka strukturaalinen ja semanttinen analyysi voikin pitää parempana semanttisesti vähemmän latautuneita käsitteitä *story* ja *discourse*. (Brooks 1984, 13.) Myös Leona Toker huomauttaa käsitteiden *fabula* ja *sjuzet* vastaavan käytännössä termejä *story* ja *discourse* (Toker 1993, 189. Viite 10). Toker lisää, että tiukasti katsottuna *sjuzet* on välittömästi annettu, kun taas *fabula* on pikemminkin abstraktio *sjuzetista* kuin materiaalia, jolle *sjuzet* antaisi muodon. (Toker 1993, 5.)

Meir Sternberg sen sijaan asettuu jyrkästi vastustamaan *sjuzetin* ja *fabulan* samaistamista kerrontaan tai juoneen ja tarinaan. Sternberg kirjoittaa, että *fabula* on työn kronologinen tai kronologis-kausaalinen järjestys, johon sisältyvät *sjuzetissa* uudelleenjärjestetyt teoksen tapahtumat. *Fabula* on ikään kuin raakamateriaali, jonka tekijä teosta tehdessään uudelleenmuotoilee ja uudelleenkontekstualisoi. *Sjuzet* puolestaan on lukijan aktuaalisesti kohtaama tapahtumien järjestys, muoto ja näkökulma. (Sternberg 1978, 8.) E. M. Forsterin kantaan yhtyen Sternberg katsoo juonen sen sijaan olevan tapahtumien kerronta niiden keskinäiseen kausaalisuuteen perustuen. (Sternberg 1978, 10; Forster 1962/1927, 93–94.) Hän kirjoittaaakin, että *sjuzet* on valmis, lukijan eteen tuotu esitysjärjestys, kun taas *fabula* on sekä abstraktio että rekonstruktio. *Fabula* on tulos lukijan *sjuzetin* osien loogis-kronologisesta rekonstruktioista. Tämänkaltaista eroa ei kuitenkaan Sternbergin mukaan ole tarinan ja juonen välillä. Kumpikin niistä on abstraktio, mutta tarina on myös rekonstruktio, tapahtumien kerronta niiden aikajärjestyksessä. Juoni taas perustuu enemmänkin tapahtumien

keskinäiseen kausaalisuhteeseen. (Sternberg 1978, 10.) Sternberg kirjoittaa, ettei juonta ja *sjuzetia* voida rinnastaa, koska juonessa on oleellista vain kausaalinen järjestys ja kaikki muu (myös temporaalinen järjestys) on tarpeetonta. *Sjuzetissa* sen sijaan on kyse tekijän muodostamasta *fabulan* taiteellisesta uudelleenmuotoilusta ja kaikki muu, kuten myös kausaalinen järjestys, on toisarvoista. Tarinaa ja *fabulaa* ei voida rinnastaa keskenään, vaikka kumpikin tuo esiin tapahtumien abstraktion ja kronologisen rekonstruktion, koska tarinan toinen määrittävä ominaisuus on sen puhtaasti jotakin johonkin lisäävä järjestys, kun taas *fabula* voi sisältää myös tapahtumien kausaalisen ketjun. (Sternberg 1978, 12.)

Nämä edellä esitetyt näkemykset *sjuzetista*, juonesta ja kerronnasta ovat eri näkökulmiin perustuvia, kuten olen pyrkinyt tuomaan ilmi. Tästä huolimatta niiden mahdollinen ristiriitaisuus ei nähdäkseni tee mahdottomaksi termien kerronta ja tarina käyttämistä ja samalla edellä mainittujen kirjoittajien ajatusten hyödyntämistä. Pikemminkin edellä esitetyt näkemykset tuovat kerrontaan uusia sävyjä ja näkökulmia. Tässä työssäni ei ole ratkaisevaa kerronnan ehdoton määrittelemine, koska tarkoitukseni on ennen kaikkea pohtia tarinan ja kerronnan toisistaan poikkeavan järjestyksen vaikutusta lukijan lukuprosessiin. Niinpä yhdyinkin Tokerin ja Brooksinkin käsitykseen, että edellä esitetyt termit ovat riittävän samankaltaisia, jotta niitä voidaan haluttaessa käyttää toisiaan vastaavina.

4. Aukot kohdeteoksissa

Tässä pääluvussa tarkastelen aukkoja kohdeteosteni kerronnoissa sekä lähemmin näiden kerrontojen viivyttämän informaation luonnetta. Seuraavassa pääluvussa etenen tästä edelleen niihin ensivaikutelmiin, joita lukijalle henkilöhahmoista näiden aukkojen seurauksena välittyy sekä siihen, miten ensivaikutelmat kehittyvät – mikä pohjimmiltaan on aukkojen sulkeutumisen tai sulkeutumatta jäämisen seurausta. Aivan aluksi luon kuitenkin lyhyesti yleisemmän silmäyksen kohdeteosteni käyttämiin kertojiin ja kerrontoihin.

4.1 Kertojan äänen vaikutus lukijan käsitykseen henkilöhahmoista

Kuten Menakhem Perry toteaa, tekstijatkumon rakenteen retoriikka ei koskaan toimi tarinassa erityksissä. Mukana on aina myös muita ilmiöitä, jotka voivat tukea tai heikentää kerronnan järjestyksen synnyttämiä vaikutuksia. (Perry 1979, 48.) Lukijan myönteistä tai kielteistä asennoitumista henkilöhahmoon voi edesauttaa se, kuka kertoo ja miten. Kohdeteokseni eroavat tässä suhteessa toisistaan tarjoten näin lukijalle erilaiset näköalat päähenkilöihinsä. Tästä syystä on nähdäkseni tarpeen tarkastella teosten kertojaratkaisuja sekä sitä, miten nämä ratkaisut suhtautuvat kerronnan järjestyksen aikaansaamiin vaikutuksiin. Vaikka tämä näkökulma tarjoaisi itsenäisen tutkimusaiheen jo itsessään, en halua tässä nostaa sitä tutkimuskysymykseksi varsinaisten tutkimuskysymysten rinnalle. Sitä vastoin tyydyn, ikään kuin täydentääkseni muuta analyysiäni, tarjoamaan siitä joitakin keskeisiä huomioita.

The Collector -teoksessa on lukijan kuuluvilla kahden minäkertojan ääni, kun Clegg ja Miranda pääsevät kumpikin ääneen ja kertovat sekä menneisyyden että ensimmäisen kerronnan sisältämistä tapahtumista omasta näkökulmastaan. Näin syntyy eräänlainen vuoropuhelu siitä, mitä lopulta tapahtui ja miten. Cleggin kerronta on muistelevaa. Syntyy vaikutelma, että hän kertoo ja myös selittää tapahtumia jollekulle ulkopuoliselle. Hän todistelee jatkuvasti omien tarkoituksperiensä hyvyttä sekä yrittää perustella, miksi hänen oli tehtävä se, minkä teki ja jätettävä tekemättä se, mitä

ei tehnyt. Näin on muun muassa seuraavassa sitaatissa, jossa Clegg huumaa kloroformiin kastetulla suukapulalla hetki sitten sieppaamansa Mirandan ajomatkan ajaksi:

I suddenly felt we had to get home as quick as possible, so I put the gag on again. She struggled, I heard her say under the cloth, no, no, it was horrible, but I made myself do it because I knew it was for the best in the end. Then I got into the driving-seat and on we went.

(C, 29.)

Cleggin kerronta lähestyykin tällaisen suoraan lukijaan vetomaan pyrkivän kerronnan malliesimerkkiä, pedofiili Humbert Humbertin kerrontaa Vladimir Nabokovin teoksessa *Lolita* (1959). Kuten Humbert Humbert, myös Clegg kertoo tarinan, jossa on itse päähenkilönä ja tavoittelee lukijan sympatian saavuttamista retoriikkansa avulla. Ville Kivimäki kirjoittaa, että Humbert Humbert pyrkii lukijan sympatian herättämiseen muun muassa puhuttelemalla tätä sekä suoraan että epäsuorasti ja havittelemalla tämän ystävyyttä (Kivimäki 2006, 46). Siinä, missä Humbert Humbert käyttää näin suoraan lukijaa lähestyviä keinoja, tyytyy Clegg kuitenkin esittämään asioista vain oman mielipiteensä, kuten seuraavassa: ”Of course I am not mad, I knew it was just a dream and it always would have been if it hadn’t been for the money.” (C, 10.)

Clegg myös jatkuvasti selittää Mirandan sieppaamiseen johtaneet tapahtumat kuin sattuman oikkuina, jotka ajoivat häntä toteuttamaan suunnitelman lähes hänen itsensä sitä tahtomatta. Tämä on näkyvässä mielestäni jo edellä esittämässäni sitaatissa, mutta myös seuraavassa. Siinä Clegg etsii taloa itselleen, tädilleen ja serkulleen, kun hän yhtäkkiä saa kuulla, että talossa, johon hän parhaillaan tutustuu, on myös kellari:

I still say I didn’t go down there with the intention of seeing whether there was anywhere to have a secret guest. I can’t really say what intention I had.

I just don’t know. What you do blurs over what you did before.

(C, 20.)

Vaikka Clegg ei tunnu todella ymmärtävän tekojensa julmuutta, hän sitä vastoin ymmärtää, ettei niitä hyväksyttäisi hänen oman maailmansa ulkopuolella. Yhtäältä Clegg pyrkii kerronnallaan vaikuttamaan positiivisesti kuulijalta samaansa tuomioon mutta toisaalta juuri ensimmäisen persoonan kerronta paljastaa erinomaisesti Cleggin mielen kieroutuneisuuden, kun lukija pääsee tutustumaan hänen ajatuksiinsa ilman välikäsiä. Samaan aikaan Cleggin teot, joita hän ei sinänsä

piilottele, puhuvat puolestaan. Näin Cleggin selittelevä retoriikka ei toimi kovinkaan hyvin hänen edukseen eikä hän saavuta sillä lukijan sympatiaa.

Mirandan päiväkirjamerkinnot kertovat toisaalta tapahtumista hänen vankeutensa aikana, toisaalta hänen menneisyydestään ja George Pastonia käsittelevät jaksot muodostavatkin tarinaan ikään kuin upotetun rakkaustarinan, joka on alkanut ja päättynyt ennen ensimmäisen kerronnan alkua. Mirandan oman äänen pääseminen kuuluviin syventää lukijan käsitystä hänen kärsimyksistään ja epätoivostaan ja suuntaa häneen näin lisää lukijan myötätuntoa. Se Mirandan kiukuttelu, joka Cleggin mielestä on täysin käsittämätöntä ja kiittämätöntä, on lukijan silmissä inhimillistä ja ymmärrettävää.

Koska kyseessä on kaksi ensimmäisen persoonan kerrontaa, ovat ne kumpikin väistämättä subjektiivisia näkökulmia tapahtumiin ja sellaisinaan epäluotettavia. Miranda myös toteaa seuraavaa kuvaamansa itsensä ja Cleggin välisen dialogin päätteeksi: ”(*I’m cheating, I didn’t say all these things – but I’m going to write what I want to say as well as what I did.*)” (C, 133. Kursiivi ja sulkeet alkuperäiset.) Tällainen huomautus luonnollisesti asettaa Mirandan kerronnan todenperäisyyden kokonaisuudessaankin kyseenalaiseksi. Gerald Prince nimittää tällaista kerrontaa disnarraatioksi (*disnarration*). Siinä kertoja tuo esiin kertovansa tai kertoneensa jotakin sellaista, joka ei ole tapahtunut mutta olisi voinut tapahtua. (Prince 1988, 3.) Princen mukaan disnarraation yksi keskeinen funktio on luoda epätietoisuutta, kuten Mirandan kerronnan kohdalla käy. Tärkein disnarraation funktioista on kuitenkin tulkinnallinen. Se korostaa kertomisen realiteetteja pikemminkin kuin realiteettien kerrontaa. (Prince 1988, 5.) Tämän voi katsoa tulevan välillisesti esiin myös Fowlesin teoksessa. Tuntuu luonnolliselta, että istuessaan yksin kellarissa ja kirjoittaessaan vain itselleen, ei Mirandalle ole suurta väliä, onko kaikki hänen kirjoittamansa täysin todenmukaista. Näin hän kirjoittaa siitä, mitä on tapahtunut mutta myös siitä, mitä hän olisi toivonut tapahtuvan. Osin arvotukseksi jääkin, mikä kaikki Mirandan kerrontaan sisältyvä on tuossa fiktiivisessä maailmassa faktaa ja mikä fiktiota. Samaan hengenvetoon on kuitenkin todettava, että Miranda ja Clegg eivät varsinaisesti kumoa toistensa kertomia tapahtumia. Vaikka kertojat mitä ilmeisimmin näkevät asiat eri tavoin ja jättävät eri asioita mainitsematta, heidän tarinansa kokonaisuuksina vahvistavat toisiaan.

Mirandan ja Cleggin keskinäistä suhdetta kuvaten Peter Conradi kirjoittaa, että kertomuksen henkilöt muuttuvat toisilleen ikään kuin seksuaalisiksi ja sosiaalisiksi objekteiksi, mutta samalla myös subjekteiksi. Lukija on asetettu tirkistelijän ja salakuuntelijan asemaan yhtäläillä kuin Clegg tirkistelee Mirandaa. (Conradi 1982, 41; myös Woodcock 1984, 27.) Tämä vaikutelma syntyy paitsi

Mirandan päiväkirjamerkintöjen lukemisesta, myös Cleggin kerronnasta, jossa hän selostaa tapahtumia ja ajatuksiaan kuin jollekin ulkopuoliselle puolustellen niitä tuon tuostakin. Conradin mukaan näiden kahden päähenkilön kerrontojen avulla syntyy myös teoksen realismi. Lukijalle syntyy vaikutelma, että hän lukee kahta, samoja tapahtumia koskevaa päiväkirjaa. (Conradi 1982, 34.)

Edwardsonin teoksessa kertojana toimii kaikkitietävä kertoja, jolla on tahtomallaan tavalla pääsy henkilöiden ajatuksiin. Jerneriä kuvaavassa kerronnassa vapaalla epäsuoralla esityksellä on keskeinen rooli suoran ja epäsuoran esityksen rinnalla. Tämä näkyy muun muassa seuraavassa esimerkissä:

Barn, barn överallt, han tänkte på att han var den ende som kunde se pojken nu, vaka över honom. De stora stod därborta med kaffekoppar som rök i luften som var kall och blöt också den, som marken.

Flera bilar. Pojken syntes inte alls nu, från något håll. Bara *han* såg honom, höll honom i handen nu.

Där är det. Ja, jag har en hel påse förstår du. Nu öppnar vi här. Kan du klättra in alldeles själv? Du är duktig.

(*Himlen*, 9-10. Kursiivi alkuperäinen.)

Katkelma alkaa epäsuoralla esityksellä, kun Jernerin ajatukset välittyvät lukijalle kertojan johtolauseen kautta. Tämän jälkeen kerronta vaihtuu kuitenkin vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi ja kertoja tuntuu haihtuvan lukijan ja Jernerin ajatusten ja puheen väliltä. Tämän katkelman jälkeen kerronta siirtyy kuvaamaan poliisien työskentelyä ja kerronta vaihtuu suoraksi esitykseksi. Samalla edellisen kaltainen välittömyys lukijan ja henkilöahmon väliltä häviää:

Studentens bakhuvud hade skadats på ett sätt som gjorde att såret liknade ett kors eller något åt det hållet. Håret var rakat, såret syntes tydligare, det var ohyggligt, men han levde fortfarande. Nätt och jämnt, men han hade en chans.

Bertil Ringmars ansikte var blått i entréns belysning när de lämnade sjukhuset.

”Jag tyckte att du borde se det”, sa Ringmar.

Winter nickade.

”Vad är det för tillhygge?” fortsatte Ringmar.

(*Himlen*, 10.)

Pekka Tammi nimittää vapaata epäsuoraa esitystä kertojan ja henkilön diskurssiksi (Tammi 1992, 33). Hän katsoo, että

[...] tämä kerronnan muoto erottuu toisista ratkaisevalla tavalla siinä, että sen avulla voidaan konstruoida vaikutelma myös henkilön mielessä olevasta *esiverbaalista* ajatuksesta tai tuntemuksesta, jonka kertoja meille välittää.

(Tammi 1992, 34. Kursiivi alkuperäinen.)

Vaikka kertoja ei siis katoa olemattomiin tämän kerronnan muodon ajaksi, vapaa epäsuora esitys mahdollistaa erityisen syvän sukelluksen Mats Jerneerin mieleen ja saa hänen ajatustensa kertomisen kuulostamaan hänen omia ajatuksiaan suoraan välittävältä, autenttiselta. Ikään kuin kertojan ääni hälväisi hetkeksi lukijan ja Jerneerin välistä. Kaikkein näkyvimpänä tällaisen autenttisuuden tai Tammen termein vapauden tunnuspiirteistä on usein pidetty sitä, ettei vapaassa epäsuorassa esityksessä välittyvä diskurssi yleensä ole enää alisteinen kertojan johtolauseelle. Lisäksi vapaasta epäsuorasta esityksestä puuttuvat kaikki henkilön puhumista tai ajattelua osoittavat verbit. (Tammi 1992, 42.)

Kuten yllä olevasta Jerneerin ajatuksia käsittelevästä katkelmasta voidaan havaita ja kuten Tammi toteaa, vapaassa epäsuorassa esityksessä deiktiset elementit, ajan- ja paikanmääreet, determinatiivit sekä joissain tapauksissa pelkät erisnimetkin, esitetään suoraan kokevan subjektin näkökulmasta (Tammi 1992, 43). Vapaan epäsuoran esityksen tuntomerkinä voidaan pitää myös idiomia. Idiomilla Tammi viittaa kunkin henkilöahmon omaan puhetapaan (idiolektiin). Tullessaan esiin vapaan epäsuoran esityksen yhteydessä tämä alisteinen kieli tuo näkyviin myös henkilön näkökulman. (Tammi 1992, 49.) Tämä on sitä autenttisuutta, josta edellä olen maininnut. Rimmon-Kenan toteaaakin, että juuri siksi, että vapaa epäsuora esitys pystyy jäljentämään henkilön puheen tai ajatuksen idiolektiset piirteet, ”[...] se soveltuu tajunnanvirran esittämisen välineeksi, varsinkin ’epäsuoraan sisäiseen monologiin.’” (Rimmon-Kenan 1991/1983,145.) Juuri tällaisesta epäsuorasta sisäisestä monologista näyttäisi Jerneerin ajatuksia kuvaavan kerronnan kohdalla olevan kyse.

Koska vapaa epäsuora esitys pääsee näin lähelle henkilöahmon omaa puhetta ja ilmaisuja, sisältyy siihen myös usein vaikeus erottaa henkilöahmo ja varsinainen kertoja toisistaan. Seymour Chatmanin mukaan vapaassa epäsuorassa esityksessä voikin esiintyä monimerkityksisyyttä ja se kuulostaa usein enemmän henkilöahmon puheelta kuin kertojan raportilta (Chatman 1978, 201). Tämä tulee nähdäkseni esiin jo edellä lainaamassani Mats Jerneerin ajatuksia kuvaavassa kerronnan jaksossa, mutta myös seuraavassa, jossa Jerneer muistelee kohtaamistaan pikkupojan kanssa:

Kalle hade pojken hetat och det hade varit så roligt att sitta i bilen och prata med Kalle. Vad har du där? Får jag se? Mmmm. Vad fin den är? Jag har också en bil. Den ser ut som den här. Bara lite större. Nej, inte bara. Mycket större! Mycket mycket större!

(*Himlen*, 121.)

Chatman lisää niin ikään hyvin edellä siteerattuun sopivasti, että joskus on mahdoton päättää, ovatko sanat vapaassa epäsuorassa esityksessä henkilöhahmon vai kertojan, jos näillä kummallakin on hyvin kirjallinen tyyli. Tämä ei Chatmanin mukaan ole negatiivinen piirre, koska kahden äänen yhteensulautuminen voi hyvin olla tarkoituksellinen keino. Syntyy vaikutelma, ettei ole väliä kuka sanoo tai ajattelee, koska sanottu sopii sekä henkilön että kertojan suuhun. Tämä kaksinaisuus voi vahvistaa kertojan ja henkilöhahmon välistä sidettä ja saada lukija uskomaan yhä enemmän kertojan luotettavuuteen. Chatmanin mukaan vapaan epäsuoran esityksen yhteydessä olisikin ehkä parempi puhua kerronnan neutralisaatiosta tai yhdentymisestä kuin kaksijakoisuudesta. (Chatman 1978, 206.) Prince puolestaan kirjoittaa, että vapaa epäsuora esitys on "[...] usually taken to contain mixed within it markers of two discourse events (a narrator's and a character's), two styles, two languages, two voices, two semantic and axiological systems." (Prince 1991/1987, 34.) Mats Jernerin sisäisten monologioiden kohdalla tuntuvat paikkansa pitävän pikemminkin Chatmanin kuin Princen ajatukset. Kertoja ja henkilöhahmo ikään kuin sulautuvat niin puheessaan kuin ajattelutavassaankin ja lukija on valmis pitämään esitettyä Jernerin ajatusten virtana.

Kiinnostavinta tässä yhteydessä on kuitenkin tarkastella vapaata epäsuoraa esitystä sen kannalta, kuinka se vaikuttaa lukijan suhtautumiseen henkilöhahmoon. Rimmon-Kenanin mukaan vapaan epäsuoran esityksen suhde lukijan asenteisiin ei ole yksinkertainen, vaan esitystavalle on ominaista kaksiteräisyys. Henkilöstä erillisen kertojan läsnäolo voi luoda henkilöön ironista välimatkaa. Toisaalta kertojan puheen sävyttäminen henkilön kielellä tai kokemisen tavalla voi edistää lukijan empaattista suhtautumista henkilöön. (Rimmon-Kenan 1991/1983, 145.) Wayne C. Booth kirjoittaakin seuraavasti:

If an author wants intense sympathy for characters who do not have strong virtues to recommend them, then the psychic vividness of prolonged and deep inside views will help him.

(Booth 1991/1961, 377–378.)

Toisin sanoen juuri lukijan pääseminen henkilöhahmon "autenttisiin" ajatuksiin ja tuntemuksiin voi synnyttää lukijassa tästä henkilöhahmosta positiivisemmän mielikuvan kuin mihin henkilön hyvien

tai huonojen ominaisuuksien ulkoinen kuvaus olisi johtanut. Myös Tanja Vesala-Varttala kirjoittaa vapaan epäsuoran esityksen tarjoavan tilaa sympaattisen vastaanoton mahdollisuudelle (Vesala-Varttala 1999, 175). Chatman kuitenkin puolestaan huomauttaa, ettei vapaa epäsuora esitys ole millään tavoin sidottu juuri sympatiaan (tai sen herättämiseen), vaan se voi myös toimia ironisesti (Chatman 1978, 208). Sympatia kuitenkin toteutuu Edwardsonin teoksessa, kun kerronta tukee lukijan ymmärtävää suhtautumista Jerneerin henkilöhahmoon esittämällä Jerneerin sisäisen rikkinäisyyden vapaan epäsuoran esityksen keinoin, kuin omana maailmanaan, jossa tämä mies elää. Jos Jerneeriä kuvaava kerronta ei käyttäisi hyväkseen vapaata epäsuoraa esitystä ja sisäistä monologia, syntyisi hänestä ulkokohtaisempi ja näin mahdollisesti myös vähemmän lukijan sympatiaa tai ainakin ymmärrystä herättävä kuva.

Koska Edwardsonin teoksen kertoja on kaikkietävä eikä kukaan tarinan henkilöahmoista, häntä ei määritä sellainen ilmeinen subjektiivisuus kuin *Collector* -teoksen kahta kertojaa. Varsinaista syytä pitää kertojaa epäluotettavana teos ei anna siitä huolimatta, ettei kertoja paljasta kaikkien henkilöahmojen sisintä ja että Jerneerin kohdallakin kertojan halukkuus miehen sisäisen monologin kertomiseen vaihtelee kerronnan aikana. Booth kysyy, että jos [ja kun] Jane Austen voi kertoa lukijalleen mitä rouva Weston ajattelee, miksi hän ei kerro saman tien myös sitä, mitä Frank Churchill ja Jane Fairfax ajattelevat. Booth vastaa omaan kysymykseensä, että mitä ilmeisimmin Austenin kertoja toimii näin rakentaakseen mysteerin. Päästäkseen tähän tavoitteeseen kertojan on pidättäytyttävä paljastamasta niiden henkilöiden sisintä, joiden ajatukset paljastaisivat liian paljon lukijalle. (Booth, 1991/1961, 254.) Samanlainen piirre sisältyy Edwardsoninkin teokseen. Kertoja paljastaa vain joidenkin henkilöiden ajatukset ja heidänkin sisimpänsä vain parhaakseen katsomassaan määrin. Tämä on ymmärrettävää juuri mysteerin rakentamisesta ja samalla jännityksen muodostamisesta käsin. Salapoliisiromaani tuskin toimii, jos lukija liian aikaisin tietää liian paljon. Tämä nähdään erityisesti Mats Jerneerin kohdalla. Niin pian kuin poliisi saa selville Micke Johanssonin sieppaajan ja ryhtyy takaa ajoon, lukijan yhteys Jerneerin ajatuksiin katkeaa. Tästedes lukija voi seurata, tai pikemminkin arvailla, hänen liikkeitään ja ajatuksiaan vain niiden ulkopuolelta, poliisin työtä kuvaavan kerronnan kautta.

4.2 Miten aukot syntyvät ja toimivat

Luvussa kaksi on tullut jo esiin, kuinka kaikkeen kirjallisuuteen sisältyy kerronnan aukkoja jo siitäkin syystä, ettei esitetystä fiktiivisestä maailmasta henkilöineen koskaan voida kertoa kaikkea. Tällainen kerronnan aukkoisuus on yksi tekijä, joka aktivoi lukijan mielikuvitusta ja koko lukuprosessia. Ryhdyn seuraavaksi kuitenkin tutkimaan niitä kerronnan aukkoja, jotka ovat edellä kuvattuja laajempia ja joilla on selkeä retorinen pyrkimys ohjata lukijan lukuprosessia ja ensiluentaa tiettyyn suuntaan.

Kun kerronnassa käytetään analepsiksia ja prolepsiksia, kerronta rikkoo tarinan kronologian. Tällöin joidenkin asioiden kertominen väistämättä viivästyy tai asiat tulevat kerrotuiksi alkuperäistä paikkaansa aiemmin. Edellä mainittu tilanne syntyy luonnollisesti analepsiksessa, viimeksi mainittu taas tapahtuu prolepsiksessa. Kuten Rimmon-Kenan toteaa, prolepsis voi luoda kerrontaan aukon harppaamalla joidenkin ensimmäisen kerronnan vaiheiden yli suoraan ennakoimaansa tulevaisuuteen. Analepsis taas voi sulkea aiemman aukon, mutta myös luoda uusia asettamalla jo kerrotut tapahtumat uutteen valoon, jolloin uusien ja vanhojen vaikutelmien yhteensovittaminen vaikeutuu. (Rimmon-Kenan 1991/1983,163.) Toisin sanoen informaation antaminen lukijalle viivästyy, kun kerronta ei paljasta lukijalle ensimmäisessä kerronnassa jotakin tarinassa kyseisessä kohdassa tapahtuvaa asiaa. Näin lukijan saamaan informaatioon syntyy tälle kohden aukko joko lukijan tiedostamatta tai tiedostaen. Kun kerronta sitten paljastaa tapahtuman analepsiksen avulla, aukko sulkeutuu. Samalla lukijan saama informaatio ja hänen siihen asti rakentamansa käsitykset fiktiivisen maailman tapahtumista voivat osoittautua kuitenkin myös ristiriitaisiksi. Lisäksi on, kuten Sternberg toteaa, että myös informaation antaminen myöhemmin rikkoo jälleen tarinan kronologian (Sternberg 1978, 51). Aukot ovat siis seurausta kerronnan hyppimisestä, jossa esittämisen järjestys ei vastaa tarinan kronologista järjestystä. Konkreettisenä asiana aukko voi olla Sternbergin mukaan esimerkiksi jokin tapahtuma, motiivi, kausaalinen yhteys, henkilöahmon piirre tai juonirakenne (Sternberg 1987, 235).

Sternberg kirjoittaa, että jotta voidaan ymmärtää kirjallista teosta, on lukemisen aikana vastattava sellaisiin kysymyksiin, kuin mitä tapahtuu tai on tapahtunut ja miksi, millaisia yhteyksiä nykyisellä tapahtumalla on menneisiin tapahtumiin ja kuinka sekä menneet että nykyiset tapahtumat ovat yhteydessä siihen, mikä on vasta tulossa. Samoin on pohdittava, mitkä ovat henkilöiden piirteet,

motiivit tai aikomukset, miten henkilö näkee muut henkilöhahmot ja millaisia normeja kaiken olemassaololla tässä fiktiivisessä maailmassa on. Näihin kysymyksiin vastaaminen mahdollistaa lukijalle tekstin todellisuuden rekonstruoimisen ja esitetyn maailman järjelliseksi tekemisen. Sternbergin mukaan tekstin tarkempi tarkastelu osoittaa, kuinka harvat näistä vastauksista tarjotaan siinä eksplisiittisesti. Lukijan onkin hankittava ja etsittävä suuri osa vastauksista itse. Joihinkin kysymyksiin vastaukset on löydettävä itse väliaikaisesti, osittaisesti tai alustavasti ja joihinkin taas kokonaan ja lopullisesti. Lukijan konstruoima maailma ei näin ole identtinen tekstissä eksplisiittisesti esitetyn kanssa. Jos asiaa katsotaan siitä näkökulmasta, mitä tekstissä esitetään suoraan kielessä, kirjallinen teos koostuu osista ja fragmenteista, jotka lukemisen prosessissa yhdistetään. Tämän fragmentaarisuuden kautta teksti vakiinnuttaa aukkojen systeemin, joka lukijan on suljettava. Tämä voi tarkoittaa yksinkertaista elementtien yhdistämistä, jonka lukija tekee automaattisesti. Toisessa ääripäässä on monimutkainen verkosto, joka muodostetaan tietoisesti, vaivalloisesti, epävarmuudella ja ennen kaikkea muotoilemalla uudelleen jo muodostettuja käsityksiä sen informaation valossa, jota eteenpäin lukeminen tuo. (Sternberg 1987, 186.)

Kuten jo toin esiin, tekijä voi käyttää tekstin aukkoisuutta lukijan luentaan vaikuttavana retorisenä keinona. Tästä huolimatta kaikki tekstin aukot eivät kuitenkaan välttämättä ole ensisijaisesti rakennettu lukijan lukuprosessin muokkaamiseksi. Onkin vielä syytä erottaa toisistaan kaikkiin teksteihin väistämättä syntyvät ja määrältään lukemattomat tyhjät kohdat ja ne varsinaiset informaatioaukot, jotka ovat ensisijaisia mielenkiintoni kohteita. Leona Tokerin mukaan teksti antaa lukijalle ohjeet itseensä sisältyvän maailman konstruoimisesta. Suuri osa tekstin aukkoista onkin seurausta siitä, että nämä ohjeet eivät koskaan voi olla täydelliset, koska teksti ei voi esittää kaikkia havaittavissa olevia piirteitä kuvaamastaan objektista tai tuoda julki kaikkia toiminnan yksityiskohtia. Näin jonkinasteinen epämääräisyys kuuluu aina tekstin luonteeseen. Mutta kun teksti esittää riittävän määrän piirteitä eli ohjeita, lukijan mielikuvitus täydentää puuttuvat yksityiskohdat. Lukijan ja tekstin yhteistyö on automaattista ja välitöntä. Se on luonteeltaan epämääräistä, mutta ei johda väärinluntoihin niin kauan, kuin ei ole konfliktissa tekstin ohjeiden kanssa. Tällaisia aukkoja voi syntyä esimerkiksi kerronnan näkökulman seurauksena. Toker nimittääkin näitä aukkoja realistisesti motivoituneiksi. (Toker 1993, 6, 19–22; myös Sternberg 1987, 188.) Toker kuvaa näin samaa konstruoimisen prosessia kuin Sternberg edellä. Sekä Tokerin että Sternbergin ajatukset edellyttävät täten paitsi lukijan, joka etenee lukuprosessissaan systemaattisesti teoksen alusta kohti sen loppua myös lukijan, joka on halukas muodostamaan hypoteesinsa tekstin rakentamasta maailmasta mahdollisimman uskollisena tekstin antamille vihjeille.

Tokerin mukaan juuri se, että teksti itse ja automaattisesti sulkee avaamansa aukot, erottaa tekstin tyhjät tai epämääräisyyden kohdat varsinaisista harvemmin esiintyvistä informaatioaukoista. Näin on silloinkin, kun joissakin kerronnoissa informaatioaukot naamioituvat tyhjiksi kohdiksi ensimmäisessä luennassa. (Toker 1993,6.) Informaatioaukko voi siis jäädä lukijalta huomaamatta ja hän voi tiedostaa sen vasta teoksen loputtua, kun aukko joko tulee yllättäen suljetuksi tai lukija huomaa epämääräisyyden säilyneen. Toker katsoo, että kuinka epämääräiset tahansa tekstin esittämät ohjeet lukijalle ovatkin, tyhjien kohtien tapauksessa ne sisältävät tarpeeksi tietoa rakenteen tunnistamiseen. Informaatioaukkojen tapauksessa tekstissä tarjottu informaatio tuntuu sen sijaan epätäydelliseltä eikä välittömästi jähmety tietyksi rakenteeksi. Tällöin kuvio stabilisoituu vasta myöhemmin, kun aukot ovat ainakin osin sulkeutuneet. (Toker 1993,6.) Informaatioaukkojen tapauksessa aukko ei myöskään ole kerronnan näkökulman aiheuttama ja Toker nimittää sitä tällöin retorisesti motivoituneeksi (Toker 1993, 19–22).

Toker tarkentaa informaatioaukon määritelmää vielä toteamalla, että tekstin epämääräisyyttä voidaan pitää varsinaisena informaatioaukkona vain, kun lukija olettaa puuttuvan informaation sisällöllä olevan seurauksia (Toker 1993, 6). Toisin sanoen lukija viimeistään teoksen loputtua huomaa, että häneltä on joko väliaikaisesti tai lopullisesti evätty jotakin hänen tärkeänä pitämäänsä informaatiota. Samalla Tokerin määritelmä tekee väistämättä informaatioaukoista osin luenta- ja lukijakohtaisia. Jollakin yksityiskohdalla tai sen puuttumisella voi olla seurauksia yhdelle, mutta ei toiselle luennalle. Selväksi tulee myös, että samoin Toker kuin allekirjoittanutkin viittaavat aukolla nimenomaan jonkin informaation puuttumiseen kerronnasta eivätkä esimerkiksi jonkin kerronnan keinon puuttumiseen, mikä sekin olisi mielenkiintoinen tilanne ja tutkimuskohde.

Sternberg erottelee tyhjät kohdat ja informaatioaukot hieman eri näkökulmasta, joskin pohjimmiltaan samaan tapaan. Hänen mukaansa informaatioaukko on oleellinen ja vaatii täyttämistä, tyhjä kohta on epäoleellinen ja se voidaan jättää huomiotta. Hän lisää, että käytännössä erottelu osoittautuu ongelmalliseksi, koska nämä kaksi näyttävät identtisiltä suhteessa tekstin temporaaliseen rakenteeseen. Näin jokainen epämääräinen kohta voi olla lopulta kumpi tahansa ja toisen lukijan informaatioaukko on toisen tyhjä kohta. (Sternberg 1987, 236.) Sternberg kirjoittaa kuitenkin, että jokainen informaatioaukko vahvistaa tunnettamme epäharmoniasta ja tätä kautta kiinnittää huomiotamme asioihin, jotka voisivat muutoin jäädä huomaamatta. Tässä on myös informaatioaukon ja tyhjän kohdan ero. (Sternberg 1987, 242.) Varsinainen informaatioaukko on siis sekä Tokerin että

Sternbergin ajatusten perusteella selkeästi jotakin lukijan huomiota herättävää epämääräisyyttä, tapahtuipa tämä huomaaminen sitten teosta lukiessa tai vasta teoksen loputtua¹⁰.

Nyt kun erottelu informaatioaukkojen ja tyhjien kohtien välillä on tehty niin hyvin kuin se on mahdollista, käsittelen informaatioaukkoja yksinkertaisesti aukkojen nimityksellä. Kohdeteoksistani voidaan kummastakin löytää useita aukkoja. Palaan niihin tarkemmin seuraavissa alaluvuissa, mutta tässä on syytä nostaa jo lyhyesti esiin, miksi pidän jatkossa käsittelemiäni aukkoja nimenomaan aukkoina, en tekstiin väistämättä kuuluvina epämääräisyyden piirteinä. Edwardsonin teoksessa keskeisiä aukkoja ovat muun muassa Mats Jernerin lapsuuden tapahtumat sekä mitä hänen ja hänen tapaamiensa lasten kohdatessa tapahtuu. Näiden aukkojen merkittävyys luennalleni on juuri siinä, että ilman niiden sulkeutumista ei myöskään ole mahdollista sulkea teoksen tarjoamaa kuvaa Mats Jerneristä.

John Fowlesin teoksen etenemisen aikana syntyy kerrontaan puolestaan aukkoja esimerkiksi Cleggin kerronnan seurauksena, kun hän varsinkin teoksen alkupuolella esittää epämääräisiä viittauksia tulevaan tarkentamatta kuitenkaan paremmin mitä tarkoittaa:

I used to have daydreams about her, I used to think of stories where I met her, did things she admired, married her and all that. Nothing nasty, that was never until what I'll explain later.

(C, 10.)

Lähes teoksen loppuun saakka lukijalla onkin vain pahaenteinen aavistus siitä, kuinka Mirandan käy. Huomattava luonnollisesti on, että samojen sivujen aikana lukija alkaa vasta todella tutustua Mirandaan, tämän ajatuksiin, aiempaan elämään sekä siihen epätoivoon, jota tämä kokee vankeudessaan. Tämä tekee edellä mainituista aavistuksista lukijalle vieläkin pahaenteisempiä. Samalla aukkojen sulkeutumisesta muodostuu ensisijaisen tärkeää Cleggin hahmon hahmottumisen kannalta.

¹⁰ Rimmon-Kenan nimittää aukkoa *prospektiiviseksi*, eli ennakoiduksi, jos lukija tehdään siitä tietoiseksi kesken lukuprosessin. Tällöin lukuprosessi on (ainakin osittain) yritys sulkea syntynyt aukko. Teksti voi kuitenkin myös estää lukijaa kysymästä oikeata kysymystä, eli havaitsemasta aukkoa aina siihen asti, kunnes kysymykseen vastataan ja aukko sulkeutuu. Tässä tapauksessa aukko on *retrospektiivinen*, eli jälkikäteen. (Rimmon-Kenan 1991/1983, 164.) Frederick Cleggin kerronnassa aukot ovat ennen kaikkea prospektiivisiä eli ne tulevat huomatuiksi jo heti avautuessaan. Näin ne kiihottavat lukijan mielenkiintoa. Edwardsonin teoksessa aukot eivät kokonaisuudessaan ole yhtä selkeästi kerronnassa eksplikoituja kuin Fowlesilla, mutta lukijalle tarjotaan yhtä kaikki mahdollisuus niiden huomaamiseen jo niiden avautuessa.

Millaisena prosessina aukkojen sulkeminen sitten näyttäytyy? Sternberg katsoo, että avautuva aukko ei vain oikeuta, vaan myös laukaisee sulkemisen aktiviteetin. Se jopa ohjaa tätä aktiviteettia, koska rikottu normi vaatii korjaamista. Toisaalta sulkeminen ei vain korjaa, vaan myös oikeuttaa uudelleen aukon antamalla sille paikan teoksen rakenteessa. Kysymys vaatii vastausta ja vastaus vaatii kysymyksen. (Sternberg 1987, 259.) Tässä tulee jälleen ilmeiseksi luvussa kaksi käsittelemäni lukuprosessin kaksisuuntaisuus. Aukkojen sulkeutuminen on luonnollisesti erityisen keskeisellä sijalla varsinkin perinteisessä salapoliisikertomuksessa. Korostaahan genre teoksen loppuratkaisua nimenomaan kerronnassa olleiden aukkojen sulkemisena.

Rabinowitzin mukaan aukkojen sulkemista ohjaa ensinnäkin yleisen jatkuvuuden sääntö. Lukija otaksuu, ellei saa syytä olla otaksumatta, että tapahtumat aukkojen aikana jatkuvat samaa polkua kuin tapahtumat näiden aukkojen edellä. Jos tapahtumat vaihtavat suuntaa tekstuaalisten aukkojen sisällä, tekstin konstruoima auktoriaalinen lukija yleensä pystyy kuitenkin päättelemään oikean suunnan realismin säännön avulla. (Rabinowitz 1987, 151.) Tämä edellyttää luonnollisesti, että lukija on tietoinen aukkojen olemassaolosta tai että kyseessä ovat pikemminkin tekstin tyhjät kohdat kuin varsinaiset aukot. Näin lukija esimerkiksi olettaa Mirandan viettävän edelleen aikaansa Cleggin talon kellarissa, vaikka Mirandan oma kerronta poikkeaa välillä kuvaamaan hänen aikaisempaa elämäänsä. Toisin sanoen tapahtumat jatkuvat samaan suuntaan vaikka niitä kuvaava kerronta lakkaa. Rabinowitz jatkaa, että realismin sääntö sallii lukijan täyttää aukkoja syyn ja seurauksen kautta. Mikäli ei ole syytä epäillä toisin, lukija olettaa aukkojen sisältävän tapahtumia, jotka suurimmalla todennäköisyydellä johtavat niihin seurauksiin, jotka hän näkee eksplisiittisesti kerrottuina tapahtumina. (Rabinowitz 1987, 152.) Esimerkin tästä tarjoavat Edwardsonin teoksessa kohdat, joissa kertoja kuvaa Mats Jernerin ja lasten kohtaamisia, mutta jättää kertomatta miten nuo tapaamiset alkunsa jälkeen kehittyivät. Lukija saa tämän jälkeen ensin tietää vain siitä, miten lapset ovat löytyneet ja millaisia vammoja he ovat mahdollisesti saaneet. Tällöin lukija voi siis vain arvella – aivan oikein – vammojen aiheutuvan noiden kohtaamisten tapahtumista.

Niin kauan kuin teksti ei itse yksiselitteisesti sulje avaamiaan aukkoja, niiden sulkeminen on nähdäkseen lukijalle ennen kaikkea kihelmöivän epävarmuuden täyttämä prosessi. Tuossa prosessissa hänen on mahdollista päästä lähelle varmuutta oikeasta hypoteesista perustelemalla olettamuksensa tekstillä mahdollisimman tarkasti, mutta samalla hän joutuu hyväksymään tekstin kyvyn toimia lopulta myös kaikkia antamiaan vihjeitä vastaan. Sternberg toteaa, että lukijalle teksti ja siinä esitetty

järjestys tulevat aukkojen seurauksena epäjatkovaksi ja aukkojen sulkeminen merkitsee juuri kertojan rikkoman jatkuvuuden palauttamista. Lukijan palauttamisyryksistä huolimatta aukot jäävät kaksiselitteisiksi ja hypoteesit moninaisiksi niin kauan, kuin kertoja ei itse sulje niitä. Informaation salaaminen lukijalta synnyttää aukkoja, aukot ruokkivat epäjatkuvuutta ja epäjatkuvuus ruokkii puolestaan kaksiselitteisyyttä. (Sternberg 1987, 235–236.) Aukko voikin pysyessään avoimena kiinnittää lukijan huomion juuri ilmiöön itseensä, eli informaation puuttumiseen (Sternberg 1978, 51). Sternberg kirjoittaa, nähdäkseni ylipäänsä kaunokirjallisuuden aukkojen täyttämistä hyvin kuvaavasti, että Jane Austenin *Ylpeys ja ennakkoluulo* -teoksessa lukija voi sulkea aukot vain tutkivan valikoinnin, uudelleenjärjestämisen ja uudelleentulkinnan prosessin avulla. Tätä prosessia luonnehtivat takaiskut, yllätykset, tietoisuus aukoista ja epämääräisistä kohdista sekä jatkuva epäily. Lukija voi harvoin olla varma perustastaan. (Sternberg 1978, 156.) Aukkojen sulkeminen merkitseekin yhden valitsemista useista piilevistä vaihtoehdoista, joiden välillä epäröimme ratkaisevan vihjeen puuttuessa (Toker 1993, 6).

Himlen är en plats på jorden -teoksen sekä osin myös *The Collector* -teoksen edustaman salapoliisi- ja jännityskirjallisuuden rakenteeseen aukot kuuluvat erityisen kiinteästi myös siksi, nämä genret käyttävät keskeisenä, muun muassa jännitystä rakentavana keinonaan informaation viivyttämistä. Sternberg kirjoittaa, että salapoliisiromaani tarvitsee kertojan, joka ei kommunikoi kaikkea, koska sen seurauksena syntyy väliaikaisia aukkoja ja monia erilaisia hypoteeseja. Toisaalta tämä genre vaatii luottamuksen, niin kutsutun reilun pelin olemassaoloa kertojan ja lukijan välillä. Tällainen kerronnan muoto ei voi koostua täydestä kommunikoinnista, muttei myöskään kommunikoinnin täydestä tukahduttamisesta. Pikemminkin sen merkki on kommunikaation terävä ja funktionaalinen kukistaminen. Siinä kertojan mahdollisesti korkeampi tietotaso lukijan tietotasoon verrattuna on pienempi ongelma verrattuna siihen kommunikaation sääntöön, että lukijan omaaman informaation täytyy olla yhtäläistä etsivän informaation kanssa. Huolimatta siitä, onko kertoja kaikkietävä vai ei ja onko kerronnan järjestyksen uudelleenmuotoilu esteettisesti vai realistisesti motivoitua, tekijän täytyy jollakin tavalla antaa lukijalle kaikki mysteerin ratkaisuun tarvittava tieto. Etsivän ja lukijan välisen kilpailun lähtökohtien täytyy siis olla yhtäläiset. (Sternberg 1978, 273.)

Leona Toker kirjoittaa, että lukiessamme salapoliisiromania yritämme arvata kuka on tehnyt rikoksen ja odotamme näkevämme osoittautuvatko arvauksemme oikeiksi. Toisin sanoen ”whodunit” havaitaan teoksen keskeiseksi aukoksi. Lukiessamme myös kyseenalaistamme uskomme omaan viisauteemme tai tekijän nokkeluuteen hypoteesiemme oikeellisuudessa tai vääryydessä. (Toker

1993, 7.) Myös Rabinowitz toteaa, että klassisessa salapoliisikertomuksessa lukija käyttää saamaansa informaatiota sulkeakseen keskeisen aukon, kuka on syyllinen. Rabinowitz kuitenkin huomauttaa, että tämä kysymys yleensä saa kyseisissä teoksissa näkyvän ratkaisun, vaikka lukija ei olisikaan pystynyt päättämään ratkaisua itse. Itse asiassa salapoliisikertomusten herättämä mielihyvä piilee Rabinowitzin mukaan juuri lukijan kyvyttömyydessä päätellä mitä on tapahtunut. (Rabinowitz 1987, 150.) Toisin sanoen lukemisen mielihyvä syntyy jännityksen säilymisestä teoksen loppuun asti. Toisaalta voidaan myös katsoa, että toinen puoli tätä mielihyvää on pyrkiminen tekijän peittoamiseen tämän omalla kotikentällä eli syyllisen arvaaminen ennen kuin tekijä antaa tämän paljastua.

4.3 Kerronnan ja tarinan aukot

Kerrontaan jäävät aukot voivat säilyä vain hetken ja tulla sitten kerronnan sulkemiksi tai säilyä avoimina teoksen loppuun asti, jolloin lukija joutuu hyväksymään tämän epämääräisyyden osaksi luentaansa ja tulkintaansa. Rimmon-Kenan huomauttaa, että analepsisten ja prolepsisten – eli temporaalisten siirtojen – luomat aukot ovat olemassa vain tekstin tasolla (Rimmon-Kenan 1991/1983, 163–164). Aukkojen sulkemiseksi tarvittava informaatio siis löytyy tarinasta ja siinä se on kronologisella paikallaan. Kuten Rimmon-Kenan katsoo, pysyvät aukot esiintyvät sitä vastoin sekä tarinassa että tekstissä, jolloin tieto jää lukijalta lopullisesti saamatta. Aukko tarinassa merkitsee siis välttämättä aukkoa kerronnassa, mutta aukko kerronnassa ei automaattisesti tarkoita vastaavaa aukkoa tarinassa. (Rimmon-Kenan 1991/1983, 164.) Näin saadaan hahmoteltua periaatteeltaan hyvin yksinkertainen ero pysyvän eli tarinan ja väliaikaisen eli kerronnan aukon välille¹¹.

Sternberg kirjoittaa, että lopulliset aukot ovat seurausta siitä valinnasta, jonka tuloksena tarina muodostuu. Väliaikaiset aukot taas ovat seurausta yhdistelystä ja uudelleenjärjestelystä, joka luo kerronnan. (Sternberg 1978, 51.) Sekä tarina että kerronta ovat siis rakennettu materiaalia valikoimalla ja näin kummastakin on myös karsittu enemmän ja vähemmän tärkeää informaatiota.

¹¹ Sternbergin termin lopulliset aukot ovat olemassa sekä *fabulassa* että *sjuzetissa*, kun taas väliaikaiset aukot sijoittuvat vain *sjuzetiin* (Sternberg 1978, 51).

Ryhdyn seuraavaksi tarkastelemaan lähemmin niitä kerronnan ja tarinan aukkoja, joita kohdeteoksiini sisältää sekä sitä, miten ne vaikuttavat henkilöhahmojen rakentumiseen ja arviointiin ensiluennassa.

4.3.1 Väliaikaiset aukot

Koska kerronnan väliaikainen aukko nousee luonnollisesti [eli kronologisesti] järjestyneen jakson taiteellisesta epäjärjestyksestä, myös aukon sulkeutuminen herättää Sternbergin mukaan aina kysymyksiä¹². Miksi kerronta erottelee informaatiota, joka kuuluu yhteen? Miksi se hajottaa koherentin juonen vain muodostaakseen sen uudelleen yhtenäiseksi kronologiaksi myöhemmässä vaiheessa? Miksi salata ja paljastaa totuus juuri tietyissä kohdissa? (Sternberg 1987, 240.) Samoin väliaikaisen aukon kohdalla lukija kysyy, miksi tekijä vaikeuttaa kommunikaation prosessia viivyttämällä, hajauttamalla ja ainakin osin harhaanjohtamalla menneisyyden rekonstruointia, kun tämä kaikki olisi voitu välttää olemalla muodostamatta aukkoja. (Sternberg 1978, 240.) Pääpiirteiltään vastaukset näihin kysymyksiin löytyivät seuraavasta.

Sternberg katsoo, että lukijan mielessä heräävät kysymykset osoittavat väliaikaisen aukon kerronnassa. Sternbergin mukaan väliaikaiset aukot on luotu ja niitä pidetään yllä vain taiteellisista syistä manipuloimalla tarinan segmenttejä. Niillä voi olla useita tehtäviä, mutta aina yksi niiden funktio on herättää odotuksia. Pitämällä aukkoa avoimena kerronta pitää yllä lukijan mielenkiintoa, kunnes sopivalla hetkellä aukko suljetaan ja lukijan uteliaisuus tyydyttyy. (Sternberg 1978, 51.) Rimmon-Kenanin mukaan odotusten herättäminen on kaikille aukoille yhteinen piirre. Hän kirjoittaa kaikkien aukkojen lajista riippumatta lisäävän lukijan kiinnostusta ja uteliaisuutta, pitkittävän lukemistapahtumaa ja antavan lukijalle aktiivisen osan tekstin merkityksen muodostamisessa. (Rimmon-Kenan 1991/1983,164.) Aukot siis osaltaan paitsi aktivoivat lukuprosessia myös osoittavat tämän aktiivisuuden käytännön lukutilanteessa.

Väliaikaisia aukkoja sisältyy Edwardsonin teokseen suhteellisen runsaasti, mikä on nähdäkseni ominaista teoksen luonteelle salapoliisikirjallisuuden edustajana. Korostaahan tämä genre aivan

¹² Sternbergin, samoin kuin Rimmon-Kenanin ajatuksiin sisältyy kiistatta lähtökohta, jossa kronologisuus käsitetään luonnollisuutena ja normina, josta muunlaiset kertomisen järjestykset ovat poikkeamia.

erityisesti lukemisen roolia aukkojen sulkemisena ja kysymyksiin vastaamisena. Väliaikaisia aukkoja tässä teoksessa ovat esimerkiksi kuka on salaperäinen lehdenjakaja, kuka pahoinpitelee opiskelijoita ja mistä syystä, miksi juuri nämä opiskelijat joutuvat väkivallan uhreiksi sekä mitä on tapahtunut yhden poliiseista, Bertil Ringmarin ja hänen poikansa välillä. Kaikkiin näistä aukoista teos ei tarjoa tyhjentävää ja täydellistä vastausta, mutta se sulkee aukot niin, että lukija saa haltuunsa riittävästi informaatiota muodostaakseen kokonais käsityksen tapahtumista. Pyrin kuitenkin Edwardsonin teoksen kohdalla keskittymään ennen kaikkea Mats Jerneriä koskeviin aukkoihin. Yritykseni ei ole löytää kaikki häntä koskevat kerronnan aukot ja osoittaa niiden täyttyminen tai täyttymättömyys. Pikemminkin keskityn kahteen laajempaan aukkoon, Jernerin lapsuuteen sekä hänen suhteeseensa pikkulapsiin. Nämä aukot avautuvat jo teoksen alussa ja kuten todettua, vaikuttavat Jernerin henkilö hahmon muodostumiseen.

Himlen är en plats på jorden -teoksen aloittava kerronnan jakso (*Himlen*, 7-10) avaa kummatkin edellä mainitut aukot. Mats Jernerin lapsuus ja hänen äitinsä muisto tulevat hyvin vahvasti esiin jo tässä ensimmäisessä tekstisegmentissä, jossa Jerner tarkkailee päiväkodin lapsia autostaan ja uppoutuu välillä omiin muistoihinsa, kuten seuraavassa:

Det stod några människor inne på lekplatsen, vuxna människor. Det var inte många. Barnen var många, och många av dem skrattade.

Han hade också skrattat, ja inte nu, men när han var barn. Han kunde minnas att han hade skrattat en gång när hans mamma lyft upp honom och hållit honom högt och hans huvud hade nuddat taklampan och det hade varit ett ljus däruppe som inte fanns kvar när hon satte ner honom igen.

(*Himlen*, 7-8.)

Voidaan olettaa, että koska Jernerin äiti tulee esiin heti teoksen ensimmäisillä sivuilla, hän on jollakin tavalla tulevan lukuprosessin kannalta tärkeä (ks. tarkemmin luku 5). Tätä seuraavissa muistikuvissa myös se, ettei äiti koskaan palannut, tuntuu keskeisyydessään oleelliselta. Koska nämä Jernerin muistot ovat hajanaisia ja keskittyvät yhtä paljon äidin poissaoloon kuin hänen muihin harvoihin ja hatariin mielikuviinsa tästä henkilöstä, jää lukijalle paljon kysymyksiä. Miten ja miksi äiti on lähtenyt ja mitä kaikkea koko tapahtuman takana on? Mitä Jernerille on tapahtunut äidin lähdettyä? Miten ja kenen luona hän on kasvanut aikuiseksi? Nämä kysymykset toimivat ennen kaikkea lukijan mielenkiinnon herättäjinä. Samalla lukija nähdäkseen lukuprosessinsa edetessä alkaa väistämättä kiinnittää erityistä huomiota näitä kysymyksiä koskeviin vihjeisiin ja vastausvaihtoehtoihin. Lukijalle syntyy pyrkimys ymmärtää Jernerin lapsuutta ja tämän tavoitteen saavuttaminen motivoi häntä

osaltaan lukemaan eteenpäin. Samoin lapsuuteen liittyvä aukko paitsi herättelee, myös viivyttää lukijaa hänen rakentaessaan Jernerin henkilöahmoa ensiluennan aikana. Niin kauan kuin lukija ei tunne koko Jernerin lapsuutta ja ennen kaikkea siihen kuulunutta inestiä sekä äidin tragediaa, hän ei hahmota menneisyyttä eikä saa selville, kuinka rikkinäinen ihmiskohtalo Jernerissä todellisuudessa on kyseessä.

Toinen jo tässä ensimmäisessä kerronnan jaksossa syntyvä aukko on, mitä tapahtuu Jernerin ja lasten kohdatessa. Kyseinen kerronnan segmenttihan päättyy siihen, että lukija joutuu Jernerin ajatuksista tai puheesta (ei ole aivan selvää, kummasta seuraavassa on kysymys) päättämään hänen houkuttelevan yhden puistossa leikkivän pikkupojan luokseen:

Flera bilar. Pojken syntes inte alls nu, från något håll. Bara *han*
såg honom, höll honom i handen nu.

Där är det. Ja, jag har en hel påse förstår du. Nu öppnar vi här.
Kan du klättra in alldeles själv? Du är duktig.

(*Himlen*, 9-10. Kursiivi alkuperäinen.)

Tähän teoksen avauskatkelma loppuu ja kerronta siirtyy sen jälkeen aivan muualle. Muun muassa Anna Makkonen kirjoittaakin, että yksi esimerkki aukoista ovat ajalliset ja paikalliset siirtymät (Makkonen 1995, 187). Lisää samanlaisia Jernerin ja lasten kohtaamisia koskevia aukkoja sisältyy kerrontaan myös jatkossa. Lukijalle tarjotaan kohtaamisen alku, mutta sitä seuraavat tapahtumat jäävät ainakin toistaiseksi kertomatta. Näiden aukkojen kohdalla voidaankin kenties pikemminkin puhua yhtenäistä kokonaisuutta rakentavasta aukkojoukosta kuin yksittäisistä ja erillisistä aukoista, koska tämä joukko aukkoja toimii yhteisessä tarkoituksessa. Myös se viivyttää Jernerin henkilöahmon rakentamista, koska lukija ei tiedä, mihin Jerner pyrkii. Samalla aukkojoukko pitää yllä jännitystä ja houkuttelee lukijan kiinnittämään huomiota juuri näitä aukkoja koskevaan informaatioon.

Edellä lainatun kerronnan jakson kohdalla on myös mainittava, että mielestäni ensiluennan aikana koko tapaus olisi tulkittavissa myös pelkäksi Jernerin ajatusleikiksi, koska vielä tässä kerronnan vaiheessa tapauksesta ei saada muuta tietoa kuin edellä esitetyt Jernerin ajatukset ja sanat. Lukijan tehtäväksi jää rekonstruoida niistä mitä on tapahtunut sekä tapahtuuko tämä jokin lainkaan todellisuudessa vai vain Jernerin ajatuksissa. Aukoksi voidaan siis tässä tapauksessa hahmottaa jopa se, tapahtuuko koko tapausta vai ei. Toisaalta, vaikka tässä tilanteessa lukijalle ei ole täysin selvää, onko kyseessä miehen ajatusleikki vai todellinen toiminta, riittäisi mielestäni jo tämän kaltainen

ajatusleikkikin herättämään lukijan epäluulot Jernerin mahdollisesta pedofiiliydestä. Jos lukija kuitenkin on taipuvainen tai halukas pelastamaan Jernerin lastenahdistelijan tai pedofiilin leimalta, voi hän (vielä) tässä vaiheessa käyttää tätä epävarmuutta koko edellä siteeratun episodin todellisuudesta puolustavana perustelunaan.

Jernerin ja pojan välistä kohtausta koskeva aukko sulkeutuu osin jäljempänä, kun pojan äiti soittaa hämmentyneenä poliisille ilmoittaakseen poikansa kertomuksesta (*Himlen*, 17–18). Pojan mukaan hän on istunut vieraan miehen autossa ja käynyt tämän kanssa lyhyellä ajelulla. Äiti ei tiedä uskoako tarinan vai pitääkö sitä lapsen mielikuvituksena, koska päiväkodin henkilökunta ei ole moista tapahtumaa huomannut. Näin puhelun vastaanottavan poliisin on myös vaikea suhtautua asiaan, kun mitään varsinaista rikosta ei näytä tapahtuneen.

Myöhemmin tapahtumiin palaa myös Mats Jerner katsoessaan tapahtumia nauhoittamaltaan videolta (*Himlen*, 26–27). Viimeistään tässä vaiheessa lukijalle on jo ensiluennassakin selvää, ettei tapahtumaa voi laskea vain pojan, sen enempää kuin Jernerinkään mielikuvituksen piikkiin. Toisaalta, kun kerronta kuvaa miehen houkuttelevan pikkupojan autoonsa, voi nykyaikaiselle ja Jerneriä jo pedofiilisistä taipumuksista epäilevälle lukijalle olla hämmästys, ettei tilanne (ilmeisesti) ole johtanut minkäänlaiseen ahdisteluun tai väkivaltaan. Tekstin perusteella ei näet mielestäni ole syytä olettaa, että paljon muuta kuin lyhyt ajelu olisi tapahtunut, koska pojan tarinaan sellainen ei kuulu eikä hän vaikuta erityisen järkyttyneeltä. Vaikka tämä aukko sulkeutuu ja lukijan kuva Jerneristä jonkinlaisena lastenahdistelijana vahvistuu, jää lukijalle kuitenkin edelleen myös avoimia kysymyksiä, kuten mitkä olivat Jernerin tarkoitusperät ja mitä hän oikeastaan halusi tehdä, kokea, nähdä tai tuntea.

Kuten todettua, myös Jernerin lapsuuden tapahtumat ovat lukijalle yhtä suurta aukkoa alkukappaleen jälkeen. Menneisyys saa ratkaisevasti lisävalaistusta, kun Jernerin muiston kautta selviää hänen olevan ”sedän” inestinin uhri.

Hon hade väntat på honom på stationen och staden hade varit stor. Det var ingen stad alls han bodde i med pappa och det här var stort. Jättestort.

Mamma!

Min pojke, hade mamma sagt.

Det här är farbror, hade hon sagt.

Farbror hade tagit honom i handen och på huvudet.

Min pojke, hade farbror sagt.
Farbror bor hos mig, hade mamma sagt.
Eller du hos mig, hade farbror sagt och de hade skrattat och han
hade skrattat också.
De hade ätit en jättegod middag.
Här ska du sova, hade mamma sagt.
På morgonen hade hon gått till jobbet som låg långt bort i
staden, jättelångt bort.
”Vill du gå en liten promenad? hade farbror frågat. [sic!]
De hade gått jättelångt åt ena hållet och lika långt tillbaka.
Jag känner att du fryser, hade farbror sagt när de var hemma.
Kom här ska jag värma dig, min pojke. Så mjuk du är. Du är så
mjuk att röra vid.

(*Himlen*, 52–53.)

Tämä luo luonnollisesti aivan uusia näkökulmia Jerneriin henkilöahmona ja lastenahdistelijana. Hän on selvästi itse kokenut lapsena seksuaalista ahdistelua, ellei suorastaan väkivaltaa ja tämä näyttäisi tarjoavan jonkinlaisen selityksen hänen omalle vaikealle suhteelleen lapsiin. Kyseinen analepsis on kuitenkin verraten suppea ja paljon menneisyydestä jää edelleen selviämättä, esimerkiksi tuo niin keskeisenä esiin noussut äidin poislähteminen sekä se, kuka tarkemmin on ”setä”, mitä ilmeisimmin äidin uusi miesystävä. Samoin jää avonaiseksi, missä poika on ollut osan lapsuuttaan ja mistä ja miksi hän kyseisessä kohdassa palaa asumaan äitinsä ja tämän miesystävän luo.

Kun Jerner sitten vierailee nopeasti kasvatusisänsä, Natanael Carlströmin luona (*Himlen*, 122–127), sulkeutuvat menneisyyden aukot sen verran, että mitä ilmeisimmin poika on äidin poismenon jälkeen jostakin syystä annettu tälle omalaatuiselle miehelle kasvatettavaksi. Kyseisessä kohtauksessa näiden kahden suhde vaikuttaa etäiseltä tai ehkä ennen kaikkea estyneeltä, mutta tuskin raiskaajan ja uhrin suhteelta kuitenkaan. Miesten välillä ei vaikuta olevan suoranaista vihaa. Sittenmin (esim. *Himlen*, 175–176) kerronta tarjoaa lukijalle lisää Jernerin hajanaisia muistikuvia lapsuuden inestistä ja äidin poissaolosta, mutta ne eivät juurikaan tarjoa lukijalle vastauksia hänen kysymyksiinsä, vaan pikemminkin pitävät niitä yllä ja kiihottavat uteliaisuutta. Keskeiseksi aukoksi jää edelleen Jerneriä hyväksikäyttäneen ”sedän” henkilöllisyys.

Jernerin omassa muistelussa paljon hänen menneisyydestään jää hänen sisälleen. Muistot ovat kerronnassa fragmentaarisia ja pituudeltaan hyvin lyhyitä. Ne tuntuvat olevan liian kivuliaita, jotta Jerner edes uskaltaisi niitä muistaa. Jernerin menneisyyttä koskevien aukkojen kohdalla onkin todettava, että niiden lopullinen sulkeutuminen on ainakin yhtä paljon teoksen poliisien tutkimusten kuin lukijan oman päättelyn tulosta. Mats Jernerin äidin tarina selviää vasta teoksen lopulla samalla,

kun selviävät opiskelijoiden pahoinpitelijä ja ylipäättään menneisyyden tapahtumat kahdessa maalaisperheessä. Toisen perheen isäntä, Georg Smedsberg paljastuu sekä opiskelijoiden pahoinpitelijäksi että Jernerin äidin miesystäväksi ja näin Jernerin muistojen ”sedäksi.” Tieto insestistä, jonka lukija on saanut jo aiemmin, on ehkä joidenkin aukkojen lopullisiksi jäämisen ohella (ks. tarkemmin luku 4.2.2) oleellisinta, jos tarkastellaan aukkojen ja niiden sulkeutumisen vaikutusta Mats Jernerin henkilöhaahmon hahmottumiseen lukijalle ensiluennan aikana. Teoksen loppuun sijoittuva jakso, jossa poliisi pyrkii rekonstruoimaan menneisyyden tapahtumat, palveleekin enemmän lukijan uteliaisuuden tyydyttämistä kuin Mats Jernerin henkilöhaahmon rakentamista.

Äidin tragediasta, sen syistä ja lopputuloksesta, lukijalle tarjotaan vain Jernerin kasvatusisän lyhytsanaisia ja osin auki jääviä viittauksia. Lukijalle jääkin lähinnä hieman epämääräinen tuntuma äidin jonkinlaisesta, ehkä psyykkisestä sairaudesta ja hänen hukuttautumisestaan. Tällaisessa tapauksessa sen erottaminen, onko kyseessä tarinan vai kerronnan sisältämä aukko, osoittautuu vaikeaksi. Toisaalta kyseessä näyttäisi olevan ennen kaikkea tuon edellä mainitun kasvatusisän haluttomuus kertoa menneisyyden tapahtumista. Toisaalta voidaan yhtä hyvin olettaa, ettei kukaan lopulta saanut varmuutta siitä, mikä oli saanut aikaan Jernerin äidin sairauden ja millaisten tapahtumien jälkeen hän lopulta katosi, kuten kylällä arvellaan, läheiseen järveen. Koska lukijalle hahmottuu kuitenkin jonkinlainen kokonaiskuva tämän onnettoman naisen kohtalosta, olen sijoittanut hänen tarinansa aukkokohtat väliaikaisten, eli kerronnan aukkojen piiriin. Jos äitiä ja lapsuutta koskevat aukot luetaan kerronnan kronologisen pomppimisen seurauksiksi – kuten olen edellä tehnyt – luetaan myös Jernerin tarina alkavaksi jo ennen ensimmäisen kerronnan alkua, lapsuudesta, mikä lienee luonnollinen lähtökohta.

The Collector -teoksessa väliaikaisia aukkoja ei ole yhtä runsaasti kuin Edwardsonin teoksessa, mutta niillä on yhtä kaikki keskeinen osa varsinkin Cleggin henkilöhaahmon rakentumisessa lukijalle ensimmäisen luennan aikana. Fowlesin teoksen alussa lukijan huomio kiinnittyy luonnollisesti minäkertoja Cleggiin ja keskeiseksi kysymykseksi nousee, millaisesta henkilöstä on kyse. Seuraavassa pyrin nostamaan esiin aukkoja, jotka vaikuttavat juuri Cleggin ja Mirandan henkilöhaahmojen rakentumiseen.

Fowlesin teoksen aukkoja tarkasteltaessa riippuu paljon siitä, mistä positiosta Cleggin katsotaan kertomustaan kertovan. Mielestäni Cleggin kerronnan selittelevän sävyn (ks. luku 4.1) perusteella on syytä olettaa hänen kertovan tapahtumista jälkikäteen. Tällöin teoksen väliaikaisiksi, kerronnan

epäjärjestyksestä¹³ juontuviksi aukoiksi voidaan hahmottaa ennen kaikkea Cleggille ominaiset epämääräiset viittaukset tulevaan. Seuraavassa esimerkkinä yksi keskeisimmistä tällaisista viittauksista, jotka avaavat aukon teoksen kerronnassa:

What I am trying to say is that it all came unexpected. I know
what I did next day was a mistake, but up to that day I thought I was
acting for the best and within my rights.

(C, 113.)

Clegg ei siis vielä tässä paljasta lukijalle mitä tulee tapahtumaan, mutta selvästi itse tietää jo asioiden lopullisen kulun. Samalla tällainen viittaus jo itsessään puoltaa mielestäni sitä käsitystä, että Clegg kertoisi tapahtumista runsaasti myöhemmin. Aukko sulkeutuu teoksen lopussa (C, 274), kun Miranda kuolee sairastuttuaan vakavasti ja Cleggin kieltäytyttyä hankkimasta hänelle lääkäriä. Clegg kun sekä uskoo taudin paranevan itsestään että pelkää menettävänsä Mirandan, jos asiaan sekaantuu ulkopuolinen.

Kyseisellä aukolla ja myöhemmin sen sulkeutumisella on keskeinen rooli lukijan rakentaessa kuvaa Cleggistä henkilönä. Kun lukija saa tietää Cleggin epäsuorasti tappavan Mirandan, Cleggin luonnetta koskeva kysymys sulkeutuu ja lukija voi tehdä siitä lopulliset päätelmänsä. Kyseessä on siis henkilö, jonka omistushalu ja paljastumisen pelko ajavat ihmishengen säilyttämisen edelle. Toisaalta kyseessä on myös henkilö, joka naiivisti uskoo tai haluaa uskotella lukijalle uskoneensa sairauden paranevan itsestään Mirandan heikosta tilasta huolimatta. Aukon avautuessa tilanne on kuitenkin vastaava kuin Edwardsonin teoksessa, eli lukija tulee tietoiseksi kerronnassa kohtaamastaan aukosta ja joutuu pitkään rakentamaan vain epävarmoja hypoteeseja Cleggistä. Näitä hypoteeseja ohjaa väistämättä lainaamani katkelman pahaenteinen sävy. Jotakin tulee selvästi tapahtumaan, mutta selvää ei vielä ole, mitä se on. Tappaako Clegg Mirandan jostakin syystä? Tapahtuuko jokin onnettomuus vai pääseekö Miranda tavalla tai toisella pakenemaan?

Cleggin kerrontaan sisältyvät muutamat tällaiset viittaukset suuntautuvat ennen kaikkea hänen ensimmäisen kerrontaosionsa jälkeen tulevien Mirandan päiväkirjamerkintöjen yli teoksen

¹³ Viitaan kerronnan epäjärjestyksellä tässä siihen jo johdannossa mainitsemani seikkaan, että Fowlesin teoksen avaa Cleggin kerronta, joka päättyy toistaiseksi muutama päivä ennen Mirandan kuolemaa. Tämän jälkeen alkava Mirandan osio aloittaa tapahtumien kertomisen uudelleen tilanteesta hieman vankeuden alkamisen jälkeen. Mirandan kerrontaan sisältyy myös muistoja, jotka sijoittuvat vielä tätäkin varhaisempaan aikaan.

päättävään osioon, jossa Clegg taas palaa ääneen ja lopettaa kertomuksensa. Nämä viittaukset rakentavat jännitystä ja pitävät sen yllä Mirandan kerronnan ylikin, vaikka Mirandan kerronnassa nousevat tärkeiksi myös muut kysymykset kuin se, selviääkö hän elossa ja vapautuuko hän koskaan Cleggin kellarista.

Yhdeksi keskeiseksi kysymykseksi Cleggin kerronnassa nousee myös hänen perimmäinen tunteensa Mirandaa kohtaan. Onko se seksuaalista halua, rakkautta vai kenties puhdasta omistamisen tarvetta? Kysymykseen on luonnollisesti mahdoton vastata valitsemalla vain yksi edellä esitetyistä tai mahdollisesti myös muista vaihtoehdoista. Cleggille vastaus saattaa myös olla toinen kuin Mirandalle tai lukijalle. Jonkinlainen vastaus syntyy kuitenkin samalla, kun edellä mainittu aukko sulkeutuu. Cleggin tunteeseen sekoittuu ainakin näitä kaikkia ominaisuuksia. Toisaalta hän kohtelee Mirandaa omalla tavallaan kunnioittaen ja haluaa antaa tälle vain parasta. Tämä kenties on sitä, mitä Clegg itse kutsuu rakkaudeksi. Toisaalta hän myös haluaa ottaa Mirandasta pornografisia valokuvia, halusipa tämä itse sitä tai ei.

Jos Cleggin katsotaan kertovan tarinaansa vasta paljon myöhemmin, myös tätä edellä mainittua kysymystä voidaan pitää yhtenä teoksen väliaikaisista aukoista, vaikka sillä ei olekaan yhtä selvää avautumis- ja sulkeutumiskohtaa kuin edellä esittämilläni aukoilla. Samalla on myös huomioitava, että kaunokirjalliseen teokseen voi sisältyä useita avautuvia kysymyksiä, suurempia tai pienempiä, jotka sulkeutuvat teoksen aikana, mutta jotka eivät ole aukkoja siinä mielessä, että ne olisivat seurausta varsinaisesta kerronnan epäjärjestyksestä. Tällainen kysymys olisi esimerkiksi salapoliisikirjallisuudelle ominainen kysymys saadaanko syyllinen (kuten Mats Jernerin tai Georg Smedsberg) kiinni.

Edellä olen nostanut esiin keskeiset Cleggin kerrontaan sisältyvät väliaikaiset aukot. Yhtä lailla kuin esittämilläni Edwardsonin teoksen väliaikaisilla aukoilla on merkitystä Jernerin henkilöahmon rakentumiselle, on näillä Fowlesin teoksen väliaikaisilla aukoilla merkitystä lukijalle hänen pyrkiessään hahmottamaan Cleggiä henkilönä. Niillä on vaikutusta nimenomaan Cleggin, ei niinkään Mirandan luonteen rakentumiselle. Mirandan kerronta fragmentaarisenä päiväkirjana sen sijaan on jo luonteeltaan paljon aukkoisempaa. Toisaalta tämä aukkoisuus on vähemmän lukijan ensiluentaa ja henkilöahmojen rakentamista häiritsevää kuin Cleggin kerronnan aukkoisuus. Tämä paradoksaalisuus johtuu kahdesta asiasta. Ensinnäkin Mirandan kertoessa vankeutensa aikaisista tapahtumista Cleggin talon kellarissa lukija on jo lukenut Cleggin version näistä tapahtumista. Hän

siis sekä vertaa Mirandan kertomusta Cleggin kertomukseen että täydentää niitä toisillaan. Näin aukot Mirandan kerronnassa eivät hahmotu lukijan lukuprosessin kannalta niin selkeästi *informaatio*aukoiksi kuin Cleggin kerronnan aukot.

Toiseksi on todettava, että Mirandan kerronta keskittyy paljon hänen ja George Pastonin suhteeseen ja ystävyyteen ennen vankeutta. Mirandan kerronta tästä ajasta, kuten koko hänen päiväkirjansa, on tarkoitettu ennen kaikkea hänelle itselleen eikä niinkään jonkun ulkopuolisen luettavaksi. Tämä tekee kerronnasta omavaltaisen valikoivaa, Miranda kertoo perustellusti vain valitsemansa asiat ja yksityiskohdat. Myöskään menneisyyteen sijoittuvien tapahtumien kronologia ei hahmotu Mirandan kerronnasta selkeästi ja aukottomasti. Tästä esimerkkinä seuraava lainaus, kun Miranda aloittaa kertomuksensa George Pastonin suhtautumisesta hänen teoksiinsa:

There was the time I took some of my work round for him to look at. I took the things I thought *he* would like (not just the clever-clever things, like the perspective of Ladymont).

(C, 157. Kursiivi alkuperäinen.)

Näin syntyy kuva aukkoisista ja vain Mirandan omissa ajatuksissa selkeäksi kokonaisuudeksi hahmottuvista muistoista. Tämä kerronnan aukkoisuus ei kuitenkaan herätä kysymyksiä, jotka vaikuttaisivat ratkaisevasti lukijan tapaan hahmottaa Miranda henkilöhahmona. Päinvastoin kaikki tämä informaatio on lukijalle ikään kuin ylimääräistä tietoa Mirandasta, hänen pyrkimyksistään ja idealismistaan sekä suhteestaan ja tunteistaan Pastoniin, käsityksestään rakkaudesta, mustasukkaisuudesta, onnesta ja hyvästä elämästä.

Sternberg kirjoittaakin, että *fabulasta* poikkeamisen vahvin realistinen motivaatio voidaan löytää juuri päiväkirjakerronnasta. Kukaan tuskin voi syyttää päiväkirjan kirjoittajaa jonkin menneisyyteen liittyvän informaation salaamisesta, koska tämä ei ole tietoinen lukijan olemassaolosta eikä ajattele kirjoittavansa julkaisemista varten. Samalla kertojan luottamus siihen, ettei kukaan riko hänen yksityisyyttään saa hänet usein vilpittömäksi. Toisin sanoen se, että implisiittisen tekijä on valinnut tällaisen tunnustuksenomaisen muodon, on esteettisesti motivoitu hänen pyrkimyksestään autenttisuuteen ja psykologiseen välittömyyteen. Ilman pseudomimeettistä luottamusta yksityisyyteen hän ei voisi saada kertojaa paljastamaan sisimpiä ajatuksiaan. (Sternberg 1978, 277.) Sternebrg jatkaa, että koska päiväkirjan kirjoittaja on oma yleisönsä sekä oma kronikoitsijansa, hän ei luonnollisesti aloita kertomalla itselleen tarinan menneisyyttä. Samoin koska hänen tietojensa määrä

on välttämättä rajoittunut, hän on usein kyvytön edes siihen perusteellisuuteen, johon itse toivoisi pystyvänsä. Päiväkirjakerronta onkin siis vahva pseudomimeettinen motivaatio kronologiselle paikaltaansiirtämiselle ja informaation viivyttämiselle. (Sternberg 1978, 278.) Näin Mirandan päiväkirjan kerronnan järjestyksen epämääräisyyttä ja aukkoisuutta voidaan pitää ikään kuin luonnollisena, vaikei sattumanvaraisena piirteenä.

4.3.2 Lopulliset aukot

Lopullisen aukon ollessa kyseessä yksi keskeinen kysymys on, miksi kertoja on jättänyt tietyn informaation pois kokonaan. Sternberg katsoo, että tähän voidaan vastata yksinkertaisesti sillä olettamuksella, että poisjätetty tieto on lukijalle merkityksetöntä (Sternberg 1987, 240). Näin ei kuitenkaan näyttäisi olevan kaikkien teosteni lopullisten aukkojen kohdalla, päinvastoin. Lopulliset aukot ovat kummassakin teoksessa myös hyvin selkeästi osoitettuja, mikä lisää mahdottomuutta pitää niitä ja niiden sisältöä yhdentekevinä. Sternberg kirjoittaaakin, että lopullisen aukon kohdalla lukija kysyy, miksi tekijä jättää tämän informaation pois samalla, kun kiinnittää hänen huomionsa sen puuttumiseen (Sternberg 1978, 241). Toker lisää, että lopullisten aukkojen retorinen vaikutus saa aikaan kiinnostuksemme kätkeytyä (itse asiassa olemassa olematonta) *fabulan* osaa kohtaan ensimmäisen luennan aikana (Toker 1993, 130).

Edwardsonin teoksessa Jernerin ja lasten tapaamisia koskevia aukkoja jää myös pysyvästi avoimiksi. Teoksen aloittavan kohtauksen jälkeen Jerner jatkaa pikkulasten sieppaamisia ja nämä tapahtumat muuttavat muotoaan yhä väkivaltaisemmiksi. Sieppaukset johtavat yhden pikkupojan, Simon Waggonerin vakavaan pahoinpitelyyn ja viimeisen uhrin, Micke Johanssonin kuolemaan. Ensin kuitenkin Jerner houkuttelee kahteen otteeseen pienen tytön leikkikentältä autoonsa. Näiden kohtausten rakenne on lähes identtinen teoksen avaustapahtumien kanssa. Kerronta kuvaa tapahtumien alun ja seuraavan kerran lukija saa niistä tietoa, kun hämmentynyt äiti soittaa poliisille kertoakseen tyttärensä kokemuksista.

Äitien kertomukset eivät tarjoa lukijalle mitään uutta tietoa tapahtuneesta ja ennen kaikkea lukija jää edelleen epävarmuuteen Jernerin tarkoitusperistä. Lukijalle tarjotaan myös lyhyt katkelma (*Himlen*,

88), jossa Jerner katsoo kotonaan filmaamia videoita lapsista, mutta sekään ei juuri tuo valaistusta siihen, mitä hänen ja lasten välillä lopulta on tapahtunut. Mitä ilmeisimmin kohtaamisiin ei kuitenkaan vielä sisälly suoranaista väkivaltaa. Ennen kaikkea poliisin, mutta myös lukijan työtä näiden aukkojen sulkemisessa vaikeuttaa luonnollisesti se, että tapahtumista saadaan tietoa lähinnä lasten kautta, joiden kyky noiden asioiden kertomiseen on heidän nuoruutensa tähden teoksessa rajallinen.

Kun Mats Jerner sitten kohtaa Simon Waggonerin leikkipuistossa, siirrytään toiminnassa uudelle tasolle. Simonin ja Jernerin kohtaamisesta kerrotaan lukijalle suoraan vain sen ensimmäiset repliikit ja loppu jää piiloon luvun päättyessä:

Han hade vänt bilen så att den stod riktad mot vägen bakom parken, och vägen gick förbi torget och han var bakom de höga husen på en eller två minuter och han kände svetten igen och blev plötsligt illamående, som ett snurr i huvudet mitt inne i en karusell. Han stannade och andades och blev bättre. Han gick några steg till och någon sa något.

Han fick titta ner på pojken som stod vid busken.

”Vad heter du?” frågade pojken.

(*Himlen*, 132.)

Kun seuraava luku alkaa, Jerner palaa kotiin mitä ilmeisimmin poissa tolaltaan ja kädet täristen.

HAN SÅG SINA HÄNDER PÅ RATTEN. De skakade. Han fick flytta dem runt ratten, annars skulle det påverka körningen. Det ville han inte.

Det var fullt på parkeringsplatsen, vilket var ovanligt. Han fick köra ett varv runt kvarteret och när han kom tillbaka fanns det en lucka.

Han drack ett glas vatten i köket innan han tog av sig skorna. Det hade han inte gjort förr. Skorna skulle stå i hallen och inte dra in smuts och grus, som nu. Han hade städat i går och ville ha det snyggt härinne så länge som möjligt.

Han ställde ner glaset och såg på sin hand, och det som fanns i handflatan, och han vände bort huvudet igen och gick hela vägen genom köket och hallen till badrummet och tvättade sina händer med huvudet bortvänt. Eftersom han inte riktigt kunde se vad han gjorde skvätte det vatten över kanten men det kunde inte hjälpas.

(*Himlen*, 133. Kapilaari alkuperäinen.)

Sittemmin (*Himlen*, 152) Simon löydetään tienpientareelta pahoinpideltynä, joskin vailla merkkejä seksuaalisesta väkivallasta. Lukijan hämmennyksen siitä, mihin Jerner oikeastaan pyrkii, voisi näin

mielestäni olettaa kasvavan. Mitä oli tarkoitus tapahtua? Mitä lopulta tapahtui? Miksi Jerner vahingoitti poikaa? Miksi hän jätti pojan ojaan? Kysymykset ovat paljolti samoja kuin poliisinkin esittämät kysymykset. Myöhemmin Jerner itse toteaa, että poika oli rettelöinyt hänen kanssaan ja ettei hän oikeastaan itsekään ymmärtänyt, miksei vienyt poikaa takaisin sinne mistä oli ottanut tämän kyytiin. Väkivallan syyksi hän selittää itselleen, ettei poika ollut kiltti (*Himlen*, 170), mitä tämä termi sitten hänelle merkitseekin.

Kun Jerner viimeisen kerran sieppaa pikkupojan, Micke Johanssonin, hän vie tämän kauppakeskuksesta omaan kotiinsa (*Himlen*, 266). Kerronta seuraa tätä onnettomasti päättyvää yhteiseloä muutaman katkelman, joiden tärkein anti lukijalle on ehkä Jerneerin kyvyttömyys tulla tämän lapsen kanssa toimeen. Se, miten Jerner lopulta pakenee poliisia, tekeekö hän Mickelle seksuaalista väkivaltaa sekä miten ja miksi poika kuoli, jäävät lopullisiksi aukoiksi. Pakomatkaa koskevan hataran tiedon lukija saa poliisia koskevan kerronnan kautta. Kun näin paljon kysymyksiä jää avoimeksi, jää avoimeksi mielestäni paljon myös Jerneerin henkilöhahmosta. Tärkein kysymys kenties olisi, mihin Jerner todellisuudessa pyrki. Oliko hänen pyrkimyksensä jonkinlainen, jo ennalta tuohon tuomittu halu rakentaa oma taivas maan päälle, saada olla lasten kanssa ja heidän kaltaisensa, vai tehdä se, mitä hänelle itselleen on lapsuudessa tehty? Näin tapahtuu, kuten Sternberg kirjoittaa, että kerronnan aukot voivat ehdottaa lukijalle monipuolista tai moniulotteista näkökulmaa henkilöön (Sternberg 1987, 53).

Lukija ei siis saa vastausta kysymykseen, voidaanko Mats Jerneriä pitää isäpuolensa tavoin pedofiilinä. Videoimalla salaa lasten leikkejä ja houkuttelemalla näitä karamellien avulla autoonsa Jerner käyttäytyy lähes stereotypiamaisesti pedofiilin tavoin. Silti lukija ei koskaan saa todisteita siitä, että Jerner toteuttaisi lasten kanssa mahdolliset seksuaaliset fantasiansa. Näin lukija joutuu toteamaan teoksen loputtuakin sen tosiasian, ettei hän voi tässä suhteessa koskaan pitävästi tuomita tai olla tuomitsematta Jerneriä. Viimeistään tällöin lukija myös tulee tietoiseksi näistä teoksen kerrontaan sisältyvistä aukoista. Vaikka epävarmuus on seurausta aukoista, tämä epävarmuus myös vuorostaan ruokkii lukijan tietoisuutta niistä.

The Collector -teoksessa tilanne on siinä mielessä erilainen, että sen kerrontaan ei jää sellaisia lopullisia aukkoja, jotka vaikuttaisivat lukijan kykyyn arvioida sen enempää Cleggin kuin Mirandankaan luonteita. Cleggin kerrontaan jäävä yksi keskeinen aukko on hänen vanhempiansa kohtalo. Clegg mainitsee lyhyesti isänsä jääneen auton alle ja äitinsä lähteneen toisen miehen

matkaan, jolloin Clegg on joutunut tätinsä hoiviin. Cleggillä tuntuu olevan varsin hatara käsitys siitä, kenen mukaan hänen äitinsä lopulta on aikanaan lähtenyt sekä miksi hänen isänsä oli mahdollisesti alkoholisoitunut. Cleggillä ei myöskään tunnu olevan mielenkiintoa selvittää näitä asioita, mikä sekin kertonee jotakin hänestä henkilönä. Tunneside omiin vanhempiin näyttää katkenneen täydellisesti eikä näiden kohtalo herätä hänessä ajatuksia tai kysymyksiä suuntaan eikä toiseen. Koska ainoa tapahtumia valottava kerronta tulee Cleggin suusta, tämä hatara käsitys on myös ainoa informaatio, johon lukija saa tyytyä. Samalla jää täysin avoimeksi, miten Cleggistä on kehittynyt sellainen, kiistämättä sairas persoona, joka hän lopulta on. Onko lapsuudella ja vanhemmilla tai kenties myös hänet kasvattaneilla tädillä ja sedällä jotakin osuutta tähän asiaan. Kiinnostavaa olisi myös tietää, millaisena esimerkiksi Cleggin täti näkee tämän nuoren miehen ja onko Clegg onnistunut salaamaan sairaan luonteensa läheisiltään vai onko hänen erityislaatuisuutensa yleisessä tiedossa.

Fowlesin teokseen sisältyy selkeästi myös niitä lopullisia aukkoja, joiden olemassa olon syy on, ettei kertoja katso tärkeäksi selvittää niiden sisältöä. Näitä aukkoja sisältyy kaikkiin teoksiin ja ne ovatkin juuri niitä tekstin epämääräisyyden kohtia, joista olen edellä erottanut varsinaiset informaatioaukot. Cleggin kerronnan kohdalla ongelma syntyy siitä, että tämä kertoja, joka informaatiota jakaa, on kiistatta hyvin epäluotettava. Seuraava sitaatti tarjoaa tästä esimerkin, koska se eksplikoi tällaisen aukon niin selkeästi ja koska on varsin kyseenalaista, onko aukon sisältämä informaatio yhtä yhdentekevää tarinan toiselle kertojalle, Mirandalle. Glegg siis toteaa, että ”Two or three days passed. She never said much, [...]” (C, 95.) Päivät ovat jäljitettävissä Mirandan päiväkirjasta, joka osoittaa ne marraskuun 26. ja 27. päiväksi. Näiden päivien aikana ei tapahdu ulkoisen toiminnan tasolla Mirandan päiväkirjankaan perusteella mitään erityisen mainittavaa, mutta päiväkirja paljastaa niiden aikana paljon Mirandan kokemasta epätoivosta, kaipauksesta takaisin läheistensä pariin sekä siitä elämänhalusta, joka hänessä on. Kyseiset päiväkirjamerkinnot siis kiistatta kertovat lukijalle paljon Mirandasta henkilöahmona.

Lisäksi, jos Cleggin otaksutaan kertovan tapahtumista selvästi jälkikäteen, voidaan lopullisena aukkona pitää sitä, onko Clegg jäänyt teoistaan kiinni ja kertooko hän tarinaansa esimerkiksi oikeudessa sekä sieppaako hän todella uuden uhrin ”vieraakseen”, kuten teoksen lopussa katsoo mahdolliseksi:

I have not made up my mind about Marian (another M! I have heard the supervisor call her name), this time it won't be love, it would just be for the interest of the thing and to compare them and also the other

thing, which as I say I would like to go in more detail and I could teach her how. And the clothes would fit. Of course I would make it clear from the start who's the boss and what I expect.

But it is still just an idea. I only put the stove down there today because the room needs drying out anyway.

(C, 283.)

Nämä kysymykset tai niiden avoimiksi jääminen eivät kuitenkaan enää muuta lukijan käsitystä Cleggistä, koska hän on jo nähnyt Mirandan vankeuden ja Miranda on jo kuollut Cleggin päätösten seurauksena.

Lopullisilla aukoilla on siis Fowlesin teoksessa pienempi rooli henkilöhahmon rakentamisessa kuin Mats Jernerin kohdalla eivätkä Cleggin tai Mirandan hahmot jää samalla tavalla avoimeksi kuin Edwardsonin Mats Jerner. *The Collector* -teosta lukiessaan lukija enemmänkin järkyttyy yhä enemmän kerronnan edetessä Cleggin todellisesta luonteesta kuin jää pohtimaan tästä hahmosta rakentamiensa hypoteesien paikkansapitävyyttä. Keskeisinä välineinä henkilöhahmon rakentumisen viivyttämisessä toimivat kuitenkin kummassakin teoksessa väliaikaiset, eli kerrontaan sisältyvät aukot. Lisäksi on todettava, että *The Collector* -teoksen kerronnan aukoilla, niin väliaikaisilla kuin lopullisillakin, on enemmän merkitystä Cleggin eikä niinkään Mirandan hahmon rakentumiselle sekä lukijan kyvyille arvioida hahmoa. Tämä johtunee toisaalta siitä, että aukot ovat niin suorassa yhteydessä Cleggin tekoihin ja päätöksiin sekä toisaalta siitä, että Miranda saa päiväkirjaosiossaan runsaasti tilaa itseään ja ajatuksiaan koskevalle kerronnalle.

Leona Toker erittelee yhteensä neljä erilaista tapaa, joilla teksti voi viivyttää informaation antamista. Kronologisessa siirtymässä (*chronological displacement*) huomattava osa *fabulasta* on ensin kätketty ja sitten paljastettu pitkissä kerronnallisissa osissa. Toinen mahdollisuus on informaation hajauttaminen (*diffusion of information*), jossa suuri määrä erillisiä informaation osia on kätketty ja näin kerrontaan saadaan runsaasti pieniä aukkoja. Kolmas keino on informaation ajoittainen lykkääminen (*temporary suspension of information*). Siinä oleellisen tärkeä osa informaatiota on ensin kätketty ja myöhemmin analeptisesti paljastettu. Tämä informaatio antaa Tokerin mukaan tarinalle sen muodon. Tarinassa voi olla useita tällä tavoin syntyneitä aukkoja, mutta lukijan huomio kiinnittyy yleensä yhteen aukkoon kerrallaan. (Toker 1993, 15.) Koska kaikissa näissä retorisisissa keinoissa on kyse nimenomaan informaation *viivyttämisestä*, vaatii niiden kätkemän informaation paljastaminen nähdäkseni aina kerrontaan analepsiksen. Viimeinen Tokerin määrittämistä keinoista

on informaation pysyvä viivyttäminen (*permanent suspension of information*). Tällöin hyvin tärkeältä näyttävää informaatiota on kätkeytyä eikä sitä koskaan paljasteta. (Toker 1993, 15–16.)

Sen perusteella, mitä edellä on todettu kohdeteosten aukoista, voidaan sanoa, että Fowlesin teoksen aukot sijoittuvat Tokerin jaottelussa selvimmin ryhmiin informaation väliaikainen ja pysyvä viivyttäminen. Kyse on toisin sanoen jo käsitellyistä lopullisista ja väliaikaisista aukoista. Väliaikaisesti teoksen kerronta lykkää esimerkiksi sen informaation antamista, miten Mirandan käy. Esimerkkinä informaation pysyvistä lykkäämisestä toimii Cleggin vanhempien kohtaloa koskeva aukko. Voidaan kuitenkin keskustella ensinnäkin siitä, onko tämä tieto lukijalle tärkeää, kuten Toker informaatioaukon määritelmässään vaatii. Toisaalta herää kysymys myös siitä, kenen luennan mukaan jokin seikka sitten on tärkeä tai vähemmän tärkeä. Jos esimerkiksi Mirandan selviytymistä ei pidetä luennassa oleellisena kysymyksenä, kuten olen itse tehnyt korostaen teoksen luonnetta jännityskertomuksena korostaen, ei se välttämättä saa lainkaan informaatioaukon statusta. Tässä palataankin koko edellä esitetyn informaatioaukon määritelmän väistämättömään luenta- ja lukijakohtaisuuteen.

Edwardsonin teoksen aukoja taas voidaan edellä mainittujen informaation väliaikaisen ja pysyvän viivyttämisen lisäksi pitää informaation kronologisten siirtymien seurauksena. Informaation väliaikaista viivyttämistä edustavat esimerkiksi Jerneerin lapsuuden tapahtumat ja pysyvää viivyttämistä puolestaan hänen mahdollinen pedofiiliytensä. Tässä asiassa kyseessä on jälleen allekirjoittaneen luennalle kiistämättömän tärkeä asia. Jos teosta luetaan (mikä sekin on mahdollista) uhraamatta näin suurta painoarvoa Jerneerin luonteen ristiriitaisuudelle tai selvittämättömyydelle ja jos kysymys hänen tuomitsemisestaan tai tuomitsematta jättämisestään pedofiiliksi jätetään sivuun, joudutaan tämän pysyvästi viivytetyn informaation tärkeys arvioimaan uudelleen. Nähdäkseni informaation kronologisen siirtymän määritelmää vastaavat sen sijaan myös Jerneerin lapsuuden tapahtumat, vaikka Tokerin mainitsema ”pitkä kerronnallinen jakso” onkin kenties yhtä vaikeasti määriteltävissä kuin edellä mainittu informaation ”tärkeys”.

Aukot siis näyttäisivät olevan ennen kaikkea seurausta informaation viivyttämisestä. Samojen informaation viivytyksen kuulumisen nähdäkseni helposti useampaan kuin yhteen Tokerin määrittämistä ryhmistä, osoittaa vaikeuden erottaa nuo ryhmät tiukasti toisistaan käytännön analyysissä. Ainakin näiden kahden teoksen kohdalla nämä hahmotellut informaation viivyttämisen erilaiset tavat palvelevatkin ennen kaikkea teoksia ja niiden rakennetta kuvaavina piirteinä.

Sternbergin mukaan fiktiivisessä maailmassa rakennetaan mitä erilaisimpia hypoteeseja ei vain lopullisten aukkojen seurauksena, vaan aina, kun lukija tehdään tietoiseksi millaisesta aukosta tahansa. Niin kauan kuin lukija ei saa aukkoon sisältyvää viivytettyä informaatiota, mitä tahansa aukkoa voidaan pitää toistaiseksi lopullisena. Tällöin lukijalla ei ole muuta vaihtoehtoa kuin muodostaa erilaisia, mutta tekstillä itsellään perusteltavissa olevia hypoteeseja. (Sternberg 1978, 243.) Väistämätöntä kummankin teoksen kohdalla onkin se, ettei lukija voi ensi kertaa lukiessaan tietää, onko jokin aukko pysyvä vai ei. Rimmon-Kenanin mukaan lukemisen dynamiikka pohjautuukin juuri tähän ikuisen epävarmuuteen (Rimmon-Kenan 1991/1983, 163).

Toker kirjoittaa, että lopullisten aukkojen retorilla vaikutuksilla on yhteinen nimittäjä: ensimmäisellä luennalla otaksumme aukkojen lopulta sulkeutuvan, koska väliaikaiset aukot ovat tavallisempia kuin lopulliset. Pyrimme ennakoimaan aukkojen sulkeutumista omilla arvauksillamme, mutta lukemisen lopussa joudumme kohtaamaan sen, että kerronta kieltäytyy joko vahvistamasta tai kumoamasta hypoteesiamme. (Toker 1993, 129–130.) Voi käydä kuten käy Mats Jernerin kohdalla ja kuten Sternberg kirjoittaa, että ”In a literary work, on the other hand, two contradictory hypotheses may both be valid, since their coexistence may be motivated and legitimated in terms of artistic intentions.” (Sternberg 1987, 229.)

4.4 Viivytetyn informaation luonne

Kuten edellä on tullut ilmi, kohdeteoksiini sisältyy paljon sekä väliaikaisia että lopullisia aukkoja, jotka syntyvät, kun kerronta viivyttää informaation antamista lukijalle. Seuraavaksi pyrin yhteenvetomaisesti pohtimaan, millaista informaatiota kumpikin kohdeteokseni lopulta pyrkii viivyttämään sekä miten tämä informaatio suhtautuu eksposition tai suomenkielisemmin esittelyn käsitteeseen. Haluan tarkastella, voidaanko kohdeteosteni viivyttämää informaatiota kuvata tai määrittää jollakin yleisellä tasolla. Meir Sternberg kuvaa tarinan alkua käsitteellä *exposition*, jonka muun muassa Aarne Kinnunen on ottanut suomen kielellä käyttöön asussa *ekspositio* (Kinnunen 1985, 98). Ottaen huomioon seuraavassa esittämäni Sternbergin luonnehdinnat, ekspositosta

voitaneen käyttää myöskin suomenkielisenpää, mutta yhtä kaikki englanninkielisen termin suoraa käännöstä *esittelyä*.

Sternberg kirjoittaa, että esittely muodostaa aina tarinan alun, ensimmäisen osan lukijan rekonstruoimaa motiivien kronologista järjestystä. Näin siitä huolimatta, ettei tarinan alku aina välttämättä ole sijoitettu kerronnan alkuun. Nämä kaksi alkua ovatkin samanaikaiset vain silloin, kun tarina esitetään täysin kronologisessa järjestyksessä. Esittelyn informaatio voidaan jakaa koko teoksen ajalle ja tällöin (vaikka esittely yhä on sijoitettu tarinan alkuun) sen asema kerronnassa voi olla hyvinkin varioiva. (Sternberg 1978, 13–14.) Esittelyn sisältämä materiaali voidaan siis antaa lukijalle missä kerronnan vaiheessa tahansa. Sternberg katsoo, että esittelyn funktio on tutustuttaa lukija tälle vielä tuntemattomaan fiktiiviseen maailmaan ja tarjota hänelle välttämätöntä tietoa sen ymmärtämiseksi, mitä tässä maailmassa tapahtuu. Tämän tiedon määrä ja laatu vaihtelevat teoksesta toiseen. Usein kyseessä on kuitenkin tapahtumien ajan ja paikan selvittäminen, kyseisen fiktiivisen maailman luonteen kartoittaminen sekä keskeisten henkilöhahmojen historioiden, tapojen ja keskinäisten suhteiden kuvaaminen. (Sternberg 1978, 1.) Seymour Chatman kuvaa esittelyn funktiota samaan tapaan seuraavasti Cleanth Brooksia ja Robert Penn Warrenia lainaten:

Exposition is a function rather than a subclass of analepsis or prolepsis. That function is to provide "necessary information concerning characters and events existing before the action proper of a story belongs." (29) Its emphasis is strongly explanatory. Exposition is traditionally done in summary mode.

(Chatman 1978, 67.)¹⁴

Edwardsonilla, samoin kuin Fowlesilla, esittelyn sisältämän informaation funktio on juuri henkilöhahmojen historian valottaminen. Edwardsonin teoksessa esittelevää materiaalia on selkeästi Jerneerin lapsuus. Olenhan jo edellä perustellut, että Jerneerin tarinan on perusteltua olettaa alkavan jo lapsuudesta, ennen ensimmäisen kerronnan alkua. Fowlesin teoksessa voidaan vastaavasti nähdä esittelevää materiaalia olevan Mirandan ja George Pastonin ystävyiden sekä mahdollisesti myös Cleggin lapsuuden. Samalla huomataan, että kaikkia kohdeteosteni kerrontojen aukkoja ei voida pitää seurauksena nimenomaan esittelevän informaation viivyttämisestä vaikka ne kiistatta ovatkin seurausta jonkin informaation viivyttämisestä. On myös huomattava, kuten Aarne Kinnunen toteaa draaman esittelyä tarkastellessaan, että "Näytelmän henkilöillä heidän omassa maailmassaan ei ole

¹⁴ Chatman viittaa viitteessään 29 Cleanth Brooksia ja Robert Penn Warrenin teokseen, *Understanding Fiction*. New York, 1959. S. 684. Chatman ei anna tietoja teoksen julkaisesta kustannusyhtiöstä.

ekspositiota. Se kuuluu suljettuun systeemiin, jonka osia henkilöt eivät koe olevansa.” (Kinnunen 1985, 98.) Esittely on siis fiktiivisen maailman ulkopuolinen käsite. Tämä pätee nähdäkseni yhtä hyvin myös proosakirjallisuuteen. Samaa asiaa on edellä käsitellyt jo Sternberg kirjoittaessaan, kuinka päiväkirjan kirjoittajan on luonnollista jättää menneisyyden tapahtumia kertomatta, koska tarvetta historian selittämiseen ei tässä kerronnan muodossa ole (ks. edellä luku 4.2.2).

Mutta mihin esittely sitten tarinassa loppuu? Sternberg kirjoittaa että kohta, joka osoittaa esittelyn lopun tarinassa, on samanaikainen hetken kanssa, joka osoittaa kerronnassa fiktiivisen nykyhetken alkamisen. Toisin sanoen esittelyn loppu sijoittuu ensimmäisen sellaisen ajanjakson alkuun, jota teos pitää tarpeeksi tärkeänä käsitelläkseen sen sisällön kokonaan. (Sternberg 1978, 21.) Sternbergin määrittely korostaa näin esittelevän materiaalin usein tiivistettyä muotoa kerronnassa. Se on myös hieman horjuva, koska jonkin asian käsittelemistä *kokonaan*, on vaikea määrittää kerronnasta, jonka perusluonteeseen kuuluu aina aukkoisuus ja epämääräisyys. Kummassakin kohdeteoksessani esittelyn loppu näyttäisi kuitenkin olevan edellä esitetyn perusteella juuri ensimmäisen kerronnan alussa.

Kuten Sternberg katsoo, esittelevä materiaali voidaan jakaa koko kerronnan ajalle. Hän myös kirjoittaa, että tekijä voi eritellä tarinassa yhtenevän esittelevien tapahtumien jatkumon useiksi tai erillisiksi motiiveiksi, jotka ilmaantuvat eri kohdissa myöhempää kerrontaa. Nämä epäjatkuvat esittelevät elementit eivät tällöin muodosta varsinaisesti erillistä kerronnallista osiota, joka keskittyisi menneisyyteen ja joka olisi itsenäinen muusta kerronnasta. (Sternberg 1978, 32.)

Kaiken kaikkiaan esittelyä voidaan Sternbergin mukaan kutsua ensisijaiseksi (jolloin se sijoittuu kerronnan alkuun) tai viivytetyksi. Tätä määritelmää ohjaa esittelyn paikka kerronnassa. Samalla esittelyä voidaan kutsua keskitetyksi, jolloin esittelevä materiaali annetaan lukijalle yhtenä kappaleena tai hajautetuksi, jolloin määrittävänä tekijänä toimii esittelevän materiaalin muodollisen jatkuvuuden eriateisuus. Kaikissa näissä tapauksissa kyse on kuitenkin esittelyn muodosta kerronnassa, koska tarinassa esittely on aina keskittynyt alkuun. (Sternberg 1978, 33, 236.) Jos tarkastellaan esittelevän materiaalin sijoittumista ja muotoa kohdeteoksissani huomataan, että Mirandan kertoma esittelevä materiaali on hajautettua lähes koko hänen päiväkirjansa ajalle, mutta tämä tulee luontevaksi juuri kerronnan päiväkirjamuodon kautta. Yhtäläillä esittelevä materiaali on hajautettua Mats Jernerin kohdalla, kun analepsikset lapsuudesta keskeyttävät toistuvasti

ensimmäisen kerronnan. Cleggin kerronnassa esittelevä materiaali sen sijaan on keskitettyä lapsuutta ja vanhempien kohtaloa koskevan analepsiksen keskeyttäessä hetkeksi ensimmäisen kerronnan.

Kuvatessaan Homeroksen *Odyssuksen* kerronnallisten elementtien jaottelun logiikka Sternberg kysyy seuraavanlaisia kysymyksiä:

1. Miksi teos viivyttää suurelta osin esittelevän materiaalin antamista?
2. Miksi tämä informaatio ei ole vain viivytettyä, vaan myös jaettu kahdentoista kirjan ajalle?
3. Onko löydettävissä mitään metodia, jonka mukaan esittelevä materiaali on esitetty? Onko tietyn esittelevän yksityiskohdan tai motiivin paikalla tekstissä jokin merkitys myös suhteessa toisiin motiiveihin tai yksityiskohtiin?
4. Mitkä ovat esittelevän materiaalin esittämisen periaatteiden väliset suhteet sekä tekstin päämäärät yleensä? Mikä on toiminnan dynamiikan ja kommunikaation dynamiikan välinen suhde? (Sternberg 1978, 56–57.)

Samoja kysymyksiä voidaan kysyä myös kohdeteosteni kerrontojen äärellä. Sternberg katsoo, ettei esittely koskaan voi olla jaettu osiin ilman, että sillä olisi seurauksia. (Sternberg 1978, 5.) Hän kirjoittaa *Odyssuksessa* esittelevän materiaalin hajauttamisen olevan kaukana sattumanvaraisuudesta tai puolueettomuudesta. Luodakseen lukijassa mahdollisimman sympaattisen asenteen sankaria kohtaan Homeros keskittyy kertomaan lukijalle vain Odyssuksen parhaista ominaisuuksista. (Sternberg 1978, 59.) Kohdeteoksissani yksi esittelyn hajauttamisen seuraus on henkilöhahmojen rakentamisen, ymmärtämisen ja arvioimisen viivästyminen. Sternberg lisää, että esittelyn hajauttamisella voi olla muun muassa sellaisia funktioita kuin uteliaisuuden, epätietoisuuden ja yllätyksen herättäminen, etäisyyden ja luottavaisuuden luominen, semanttinen prosessointi ja temaattinen kehitys, ongelmallisten kohtien painotus, muutokset rakenteissa sekä merkityksissä ja strukturaalisten liitosten rakentaminen. (Sternberg 1978, 172.)

Olemme jo edellisessä alaluvussa nähneet, kuinka Edwardsonin teoksessa esittelevän materiaalin viivyttäminen synnyttää uteliaisuutta ja epätietoisuutta. Vastaavasti esittelevän informaation paljastuminen lukuprosessin aikana selittää Jerneerin luonnetta ei kenties parempaan, mutta ainakin ymmärrettävämpään suuntaan. Jerneeriä koskevan esittelevän informaation viivytys myös korostaa häneen liittyviä ongelmakohtia, kuten lapsuutta ja lukijan vaikeutta päästä perille hänen luonteestaan. Samalla painottuvat sellaiset temaattiset seikat kuin rikollisen ja uhrin erottamattomuus Jerneerin henkilöahmossa sekä lukuprosessin luonne aukkoja sulkevana ja konstruoivana toimintana.

Fowlesin teoksessa esittelyn viivyttäminen puolestaan lykkää Mirandan henkilökuvan rakentamista kokonaisuudessaan ja painottaa teoksen luonnetta myös nuoren tytön kasvutarinana. Cleggin kohdalla hänen vanhempiaan koskevan aukon sulkeutuminen taas tarjoaisi kenties jonkinlaista selitystä tai selityksen mahdollisuutta hänen sairaudelleen.

Sternbergin mukaan informaation antamista viivyttävä rakenne on suorassa yhteydessä kaunokirjallisuuden aikaan sidottuun luonteeseen ja tämän ominaisuuden mukanaan tuomiin mahdollisuuksiin. Koska lukija yhdistää tekstin jatkumon väistämättä ajan jatkumoon (tekstin kaikilla tasoilla sen elementit kommunikoivat ja rakentuvat eivät yhtäaikaisesti vaan peräkkäin), on relevantin tai kaivatun informaation viivyttäminen välttämätöntä. Mutta kirjailija voi myös laajentaa tätä kirjallisuuden ominaisuutta. Ensinnäkin sitä voidaan laajentaa lukijan odotuksien luomiseksi ja manipuloinniksi. Toiseksi, samanlaisen vaikkakin kompleksisemmän informaation manipuloinnin kautta, tätä ominaisuutta voidaan laajentaa luomaan erilaisten odotusten yhteentörmäys eli toisin sanoen asettamaan erilaiset hidastavat rakenteet toisiaan vastaan, jotta saadaan aikaan värikkäämpi hypoteesien ja vaikutusten peli. Tällainen yhden rakenteen kehityksen lykkääminen tai pysäyttäminen toisen eduksi tapahtuu Sternbergin mukaan kaikilla kirjallisuuden tasoilla ja myös näiden tasojen välissä. (Sternberg 1978,161.)

Jos kohdeteokseni eivät viivyttäisi esittelevää tai muuta materiaaliaan kuten ne tekevät, olisi niiden lukuprosessi huomattavasti yksiulotteisempi, yksisuuntaisempia ja oman mielipiteeni mukaan myös mielenkiinnostomampi. Edwardsonin teoksen lukeminen muuttuisi tällöin enemmänkin pelkkien nykyhetken tapahtumien seuraamiseksi. Samoin muuttuisi Jernerin henkilöahmo valmiina annetuksi ja selitetyksi inestin traumatisoimaksi mieheksi. Vastaavasti Fowlesin teos muuttuisi kertomukseksi, joka etenee kohti Mirandan väistämätöntä tuhoa ja Mirandan henkilöahmo olisi lukijalle huomattavasti tutumpi jo ennen hänen vankeutensa alkamista. Tällöin myös Mirandan päiväkirja vankeusajalta typistyisi Cleggin kerronnan täydentäjäksi, kun Mirandan ja George Pastonin suhdetta koskeva kerronta olisi sijoittunut aikaisempaan, vankeutta edeltävään kerronnan vaiheeseen. Näin myös koko päiväkirjaosion tehtävä ja kenties mielekkyyskin muuttuisivat. Kokonaisuudessaan kaikkien näiden kolmen henkilöahmon rakentamisen painopiste siirtyisi nykyistä enemmän teosten alkupuolelle. Teosten rakenne on siis analepsiksineen kokonaisuudessaankin hyvin sidoksissa sekä esittelevän että muun materiaalin viivyttämiseen.

Rimmon-Kenan kirjoittaa, että viive kerronnassa muuttaa lukemisprosessin (tai yhden sen aspekteista) arvauskilpailuksi, yritykseksi ratkaista arvoitus tai palapeli (Rimmon-Kenan 1991/1983,161). Tämä näkyy hyvin sekä Edwardsonin että Fowlesin teoksessa. Sternberg katsoo, että kerronnan erottaminen kronologisesta järjestyksestä aktivoi lukuprosessin luontaisen kaksisuuntaisuuden. Se pakottaa lukijan palaamaan taaksepäin liittäkseen aiemman materiaalin juuri lukemaansa, yhdistääkseen menneen, nykyisen ja tulevan sekä tulkitakseen uudelleen menneisyyttä. (Sternberg 1978, 31.) Palaamme siis lukuprosessin luonteeseen aktiivisena, eteen- ja taaksepäin katsovana prosessina.

Tämä kaksisuuntaisuus tulee erityisen näkyväksi salapoliisikirjallisuutta luettaessa, kun lukija pyrkii uusia ja vanhoja vihjeitä arvioimalla selvittämään kirjailijan esittämän mysteerin. Kuten Sternberg kirjoittaa, salapoliisikirjallisuudessa viivyttävä rakenne on kenties myös konventionaalisin. Kerronnan alku ja ennen kaikkea sen loppu ovat siinä geneerisen konvention sanelemia. Salapoliisikirjallisuudelle onkin ominaista porrasmainen rakenne. Selittämistä, eli rikollisen paljastamista viivytetään ja kliimaksia siirretään epämällä lukijalta esittelevää materiaalia. Tämä lukijan dramatisoitu tietämättömyys muodostaa ensisijaisen viivyttämisen ”oikeutuksen.” (Sternberg 1978, 178–179.) Jos rakennetaan jotakin eroa lukijan ja etsivän tietoisuuteen, se ero on, ei niinkään menneisyyden, vaan tulevaisuuden tuntemisessa. Lukija tietää, että rikollinen paljastuu viimeisessä luvussa ja ettei etsivä vahingoitu, mutta häntä pidetään tietämättömyydessä niistä olosuhteista, jotka johtivat rikokseen, varsinkin tekijän identiteetistä. Näin esittelyn materiaalia koskevien mysteerien purkamisen välttämättömyys on se voima, joka työntää eteenpäin sekä teoksen sisältämää toimintaa että lukijan mielenkiintoa. Salapoliisitarinassa mielenkiinto onkin kohdistunut kerronnalliseen menneisyyteen. (Sternberg 1978, 179–180.)

Edwardsonin teoksessa on tähän verrattuna se ero, että Jernerin, eli rikollisen identiteetti on alusta alkaen lukijan tiedossa ja näin lukijan mielenkiinto kohdistuu enemmänkin siihen, mitä Jernerin ja lasten välillä tulee tulevaisuudessa tapahtumaan. Menneisyyteen kohdistuvan kiinnostuksen kohteena sen sijaan on toinen rikollinen, eli Jernerin isäpuoli. Tässä kohtaa teos siis noudattaa sitä traditionaalista salapoliisikirjan rakennetta, josta Sternberg puhuu. Jos teoksen kerronta ei viivyttäisi menneisyyteen liittyvää esittelevää materiaalia, jännitys suuntautuisi ennen kaikkea tulevaisuuteen ja siihen kysymykseen, mitä tulee tapahtumaan. Myös Fowlesin teoksessa jännitys riippuu, ei esittelevän mutta muun materiaalin (kuinka Mirandan käy) viivyttämisestä. Sternbergin edellä hahmottelemat ajatukset sopivatkin ennen kaikkea suhteellisen perinteiseen salapoliisikirjallisuuteen.

Esimerkiksi postmoderni salapoliisikirjallisuus usein rikkoo jollakin keskeisellä tavalla Sternbergin kuvaamia konventioita, kuten esimerkiksi jättämällä rikollisen henkilöllisyyden paljastamatta.

Sternberg kirjoittaa salapoliisikirjallisuudesta myös, että jos lukija odottaa tulevaisuuden tapahtumia epätietoisena, on se pääasiassa näkökulma menneisyyden ymmärtämiseen. Hänen mukaansa salapoliisikirjallisuus onkin ainoa genre, jonka on pakko turvautua radikaaliin kronologiseen uudelleenmuotoiluun, koska koko genren vaikutus riippuu väliaikaisten aukkojen luomisesta ja manipuloimisesta. Lukijan on selvittääkseen mysteerin rekonstruoitava joukko esittelevän materiaalin suhteita (varsinkin uhrin ja rikollisen suhde) sekä täytettävä kaksi tai kolme keskeistä esittelyn aukkoa: murhaajan henkilöllisyys, motiivi sekä miten murhaaja onnistui tekemään rikoksen ilman, että sitä [toistaiseksi] selvitettiin. Mutta nämä ovat myös tekijän suurimmat salaisuudet. Koska lukija tietää etukäteen näiden aukkojen sulkeutuvan lopussa, tulee salapoliisitarinasta ottelu lukijan (joka pyrkii selvittämään rikoksen) ja tekijän (joka pyrkii hämäämään, harhaanjohtamaan ja hämmentämään häntä) välillä. (Sternberg 1978, 180.)

Sternberg katsoo, että juuri tämä tutkinnan tarve kaikkine käänteineen muodostaa pysyvän merkityksen geneerisesti määrittyneelle ratkaisun viivytykselle ja samaan aikaan se tekee tekijälle mahdolliseksi jakaa esittely koko teoksen ajalle paloiksi, jotka ovat jopa konfliktissa keskenään. Salapoliisikirjallisuuden geneerisesti määräytynyt loppu siis määrittää ja genren yleinen rakenne motivoi informaation viivyttämistä, jaottelemista ja uudelleenjärjestämistä. Tutkinnan prosessin kautta lukijalle tarjotaan jatkuva esittelevän materiaalin virta, jonka hän joka tasolla pyrkii yhdistämään koherentiksi esittelyksi. (Sternberg 1978, 181.)

Tämä pätee hyvin Mats Jerneriin, mutta vielä suuremmin Edwardsonin teoksen toiseen rikolliseen, Jernerin isäpuoleen, jonka osuus menneisyyden ja nykypäivän rikoksiin selviää vasta teoksen lopussa. Fowlesin teosta voidaan, kuten olen jo johdannossakin tuonut esiin, pitää jännityskertomuksena, vaikka ei varsinaisena salapoliisikirjallisuutena. Sen kohdalla ei nähdäkseni olekaan niin selkeää geneeristen konventioiden vaatimusta viivyttää rikollisen henkilöllisyyden, motiivien ja tekotavan selviämistä. Jotta jännitys kuitenkin säilyy teoksen loppuun, sisältyy Fowlesin teokseenkin vaatimus viivyttää Mirandan kohtalon selviämistä hänen päiväkirjakerrontansa yli. Samoin Mirandan, yhtä hyvin kuin Mats Jernerikin kohdalla lukijalle tarjotaan vähitellen esittelevän materiaalin virta, vaikka sen tarkoitus ei olekaan paljastaa täysin samoja asioita kuin salapoliisikirjallisuudessa ja Edwardsonin teoksessa. Tällaisen virran kautta selviää yhtä lailla myös

Mirandan menneisyydestä keskeisiä asioita. Kokonaisuudessaan voidaankin mielestäni katsoa, että esittelevän informaation viivyttämällä on Mirandan ja Mats Jernerin kohdalla suurin vaikutus lukuprosessin dynamiikkaan.

Sternberg katsoo, että ollakseen pätevä, lukijan rekonstruktion menneisyydestä täytyy vakuuttavasti selvittää pääaukot ja suuri joukko pienempiä aukkoja, jotka kaikki liittyvät esittelevän materiaalin tapahtumiin ja asioiden tilaan ja jotka nousevat esiin tutkinnan aikana. Kun vihje tulee esiin, lukijan on tutkittava uudelleen aiemmat esittelyä koskevat hypoteesinsa nähdäkseen ovatko ne hyväksyttäviä tämän uuden vihjeen valossa. Lukuprosessin aikana jotkut vihjeistä osoittautuvat vääriksi johtolangoiksi, jotkut taas tuovat uudelleentulkittuina ja uuteen paikkaan asetettuina uutta valoa koko tapahtumien jatkumoon. Ristiriitaisuudet tasoittuvat ja implikaatiot tulevat todellisiksi, ylenkatsotut vihjeet tulevat tutkituiksi merkityksekkäästi: informaation osista rakentuu kestävä verkosto. Tällainen ristiriitaisuuksien purkautuminen ei ole nähdäkseni itsestäänselvyys, kuten nähdään Mats Jernerin henkilöhahmon kohdalla. Silti on totta kuten Sternberg kirjoittaa, että salapoliisitarina voidaan määritellä viivyttämisen rakenteeksi, joka saa vaikutuksensa aikaan pitämällä yllä uteliaisuutta ja epä tietoisuutta, hajottamalla esittelevän materiaalin ja lykkäämällä esittelyä, tarinan avaavaa osaa kerronnan loppuun. Niin kauan kuin odottamattomia, monimutkaisia vihjeitä ilmaantuu, lukija pidetään kiireisenä muotoilemassa hypoteesejaan. Näin suuri osa salapoliisitarinoiden hauskuudesta syntyy juuri teorioiden rakentelusta ja hylkäämisestä. (Sternberg 1978, 181–182.)

5 Kerronnan järjestys ja sen vaikutukset

Kun edellisessä luvussa tarkastelin kohdeteoksiini sisältyviä kerronnan aukkoja, pyrin nyt laajemmin lähestymään luentaa, jonka kerronnan järjestys teosten henkilöhahmoista tarjoaa. Näissä kahdessa pääluvussa onkin kyseessä kaksi toisiinsa liittyvää, mutta laajuudeltaan erilaista näkökulmaa samaan aiheeseen. Käsillä olevassa luvussa tarkoitukseni on ensin tarkastella kohdeteosteni keskeisistä henkilöhahmoista syntyviä ensivaikutelmia. Tämän jälkeen siirryn tarkastelemaan näiden ensivaikutelmien kehittymistä kerronnan jatkuessa. Toisin sanoen pyrin selvittämään, miten teokset ovat kerrontojensa avulla johdattaneet sisäislukijaa kohti tietynlaisia päätelmiä ja miten teokset kerrontojen edetessä pakottavat lukijansa kyseenalaistamaan nämä päätelmät paljastamalla informaatiota, jonka antamista ne ovat ensin viivytäneet. Samalla yritän myös luoda kuvan teosten lukijalle tarjoamista loppupäätelmistä. Aluksi haluan kuitenkin pohtia yleisemmin kerronnan järjestystä nimenomaan retorisenä keinona.

Anna Makkonen korostaa, että jotta tekstiä voidaan ylipäätään tarkastella sen kerronnan järjestyksen aikaansaamista piirteistä käsin, on tarkastelun lähtökohtana oltava lukemisen lineaarisuus. Hän kirjoittaa, että ”*Lukemisen lineaarisuus* on tärkeää pitää mielessä silloin, kun tarkastellaan vaikkapa teosten henkilökuvia ja niiden muodostumista. Se, missä järjestyksessä ja millaisessa valossa henkilöt esitellään lukijalle, vaikuttaa usein lukijan myöhempiin arvioihin heistä.” (Makkonen 1995, 186. Kursiivi alkuperäinen.) Kuten olen jo luvussa kaksi todennut, tämä lineaarisuus on harhaa sikäli, että lukeminen näyttyy pikemminkin kaksisuuntaisena, eteen- ja taaksepäin kohdistuvana liikkeenä kuin yksisuuntaisena ja kohtisuorana etenemisenä. Tästä huolimatta on kuitenkin selvää, että jatkossa käsittelemäni ensivaikutelmat ja niiden muutos ovat riippuvaisia lukemisen etenemisestä kokonaisuudessaan teoksen alusta loppuun.

Yhtä lailla kuin lukemisen kokonaissuunnan lineaarisuuteen, käsittelyni perustuu myös oletukseen, että lukija muodostaa merkityksiä koko lukuprosessin ajan, ei vain sen päätyttyä. Sternberg kirjoittaaakin, että aukkoisuudessaan ja informaation salaamisessaan teksti käyttää hyväkseen lukijan kyvyttömyyttä tai haluttomuutta odottaa teoksen loppuun. Päinvastoin lukija pyrkii jokaisella tekstin tasolla hahmottamaan jo annettua materiaalia mahdollisimman loogisesti ja täydellisesti, jopa ennakoimaan tulevaisuuden tapahtumia ja arvaamaan annetusta vielä piilotettua. Sternberg lisää, että jotta tätä dynamiikkaa voidaan kuvata, on rekonstruoitava aukkojen täyttämisen prosessi askel

askeleelta ”lineaarisen” lukemisen kautta. (Sternberg 1987, 198–199.) Viimeksi mainittuun olen pyrkinyt jo edellisessä luvussa.

Informaation järjestyksellä tekstissä on siis paljon merkitystä lukijan saamalle käsitykselle kertomuksen henkilöhahmoista. Kuten Menakhem Perry on todennut, jokainen tekstin informaation osien erilainen järjestys luo tekstiin oman uniikin merkityksensä. Sama materiaali toisessa järjestyksessä loisi toisenlaista kehystä ja lukijan hypoteesit fiktiivisen maailman asiointilasta ja luonteesta muuttuisivat. (Perry 1979, 48.) Meir Sternberg toteaa samoin osuvasti, että kirjallinen teos on tulosta suuresta määrästä strategioita, joiden tarkoitus on toisaalta paljastaa lukijalle teoksen merkitys mutta toisaalta myös manipuloida hänen reaktioitaan (Sternberg 1978, 33). Sternbergin mukaan tämä lukijan hypoteesien, sympatian ja asenteiden manipuloiminen on merkityksellistä juuri siksi, että se on niin tarkoin kontrolloitua (emt., 96).

Vaikka kerronnalla voi olla lähes loputtomasti erilaisia järjestyksiä, niistä tuskin yksikään on siis valikoitunut kirjailijan käyttöön sattumalta. Edes puhtaasti tarinan kronologiaa seuraava kerronta ei ole tekijän tahaton ratkaisu. Perry kirjoittaa, että tekstin elementtien järjestys ja sijoittelu tekstijatkumolla voidaan motivoida kahdenlaisin perustein. Motivaationa voi olla joko järjestyksen noudattama malli tai sen aikaansaama retorinen vaikutus. Kun elementtien järjestys motivoituu mallin kautta, se pitää kiinni jostakin lukijalle tutusta, ekstratekstuaalisesta järjestyksestä. Esimerkki tällaisesta järjestyksestä on tekstimuoto, kuten sonetti tai tragedia, jota teksti noudattaa tai imitoi ja joka määrää sen kerronnan järjestyksen. (Perry 1979, 36–37.) Kerronnan järjestyksen retorinen motivoituminen perustuu sen sijaan tuon järjestyksen lukijassa herättämään vaikutukseen. Kun tekstin elementtien järjestys motivoituu retorisesti, tekstin on tarkoitus kerronnan järjestyksen avulla kontrolloida ja ohjata lukuprosessia haluamaansa suuntaan varsinkin silloin, kun se tarjoaa lukijalle useita erilaisia polkuja, joita tämä voi lähteä seuraamaan. Lukija voikin kerronnan järjestyksen seurauksena joutua ansaan, jossa hän ei tunnista tekstin järjestyksen periaatteita, vaan joutuu niiden vaikutuksen alaiseksi. (Perry 1979, 40.) Myös Sternberg kuvaa kerronnan järjestyksestä eräänlaisena ansana. Hän toteaa, että koska lukijan kulloinkin menneisyydestä, nykyisyydestä ja tulevaisuudesta saama tieto on hänestä riippumatonta, voidaan hänen mielikuviaan säädellä. Vaikka lukija jälkikäteen huomaisikin tulleen huiputetuksi, on useimmiten liian myöhäistä päästä pois tästä psykologisesta ansasta. Tämän vuoksi kirjallisuudessa onkin aina syytä kysyä, mihin teoksen rakenteellisilla ratkaisuilla on pyritty. (Sternberg 1978, 96–97.)

Kuten Perry katsoo, nämä kaksi motivaation tyyppiä ovat vaihtoehtoiset tavat oikeuttaa sama materiaali ja toisinaan ne ovat myös kaksi näkökulmaa samaan kerronnan järjestykseen (emt., 42). Toisen motivointitavan käyttö ei siis sulje pois toista, vaan ne voivat toimia yhdessä. Tässä työssä keskityn kuitenkin lähes yksinomaan kohdeteosteni kerrontojen järjestyksen retorisen ulottuvuuden tarkasteluun, vaikka varsinkin Edwardsonin teoksen kohdalla tulee ja on jo tullut esiin myös salapoliisikirjallisuuden generisten konventioiden vaatimus tietyn tyyppisestä kerronnan järjestyksestä.

Sternberg kirjoittaa, että fiktion yksi ensisijainen tarkoitus on kerronnallisen mielenkiinnon luominen ja manipuloiminen. Hän katsookin, ettei kirjoittaja voi saavuttaa tavoitteitaan, olivatpa ne sitten mitkä hyvänsä, ellei hän onnistu varmistamaan ja pitämään yllä lukijan mielenkiintoa teoksen sisäisillä meriiteillä. Kirjoittajan pyrkimykset ovatkin olennaisilta osiltaan retoriset sikäli, että hän joutuu jatkuvasti pohtimaan lukijan mielenkiintoa ja mahdollisia reaktioita. (Sternberg 1978, 45.) Kirjoittaja joutuu siis ennakoimaan sisäislukijan lukuprosessin kulkua. Näin vahvistuu kerronnan järjestyksen tarkoituksenmukaisuus ja samalla kuva sisäislukijasta tekstiin sisältyvänä, tekijän luomana konstruktiona. Sternberg toteaa, että ajallisen järjestyksen mallit auttavat – pitämällä lukija uteliaisuuden, epätietoisuuden, yllätyksen tai hämmennyksen tilassa – varmistamaan lukijan osanoton. (Emt., 158.)

Rimmon-Kenan kirjoittaa samaan sävyyn, että tekstin täytyy mahdollisimman pitkään pysyä vaiheessa, jossa lukijan ei ole mahdollista ymmärtää ja tietää kaikkea. Palkinnoksi teksti lupaa riviensä välissä tarjota lukijalle ymmärtämisen myöhemmin. (Rimmon-Kenan 1991/1983, 159.) Jännityskertomuksen ja varsinkin salapoliisitarinan riippuvaisuus tällaisesta rakenteesta on luonnollisesti erityisen vahva. Onhan jo edellä tullut esiin, että jos salapoliisitarinan lukija tietää liian paljon liian varhain, on hänen mielenkiintoaan vaikea säilyttää tekstin loppuun saakka. Sternberg kirjoittaaakin sekä salapoliisi- että muuhunkin kirjallisuuteen sopivasti, että uteliaisuus ja epävarmuus kaikkine muotoineen eivät ole vain oikeutettuja kirjallisuuteen liittyviä mielenkiinnon kohteita. Ne myös muodostavat kenties suurimman voiman, johon kirjoittaja voi luottaa. Pelaamalla niillä kirjoittaja voi varmistaa lukijan huomion ja näin myös muiden omien pyrkimystensä aktualisoitumisen. (Sternberg 1978, 49.) Näin kerronnan järjestyksen ja lukijan suhde on paljastunut hyvin kiinteäksi. Kerronnan järjestys on keino, jolla pyritään tiettyä päämäärää kohti ja joka näin on lukuprosessin kannalta kaikkea muuta kuin yhdentekevä.

5.1 Ensivaikutelman syntyminen

Sternberg toteaa, että psykologisten testien¹⁵ avulla on pyritty selvittämään ihmisen tapaa kiinnittää huomionsa tekstin eri osiin sekä näiden osien vaikutusta lukijalle tekstistä syntyviin mielikuviin. Sternbergin mukaan näissä testeissä osoitettiin tekstissä ensimmäiseksi esitetyn jäävän hallitsevaksi piirteeksi lukijoiden mieliin ja mielipiteisiin huolimatta siitä, millaista informaatiota teksti samasta asiasta jäljempänä esittää. Myöhemmin tulevan informaation ollessa jollakin tapaa vastakkaista tai ristiriitaista ensiksi esitetulle informaatiolle, lukijat pyrkivät selittämään tämän ristiriitaisuuden ensiksi esitetyn informaation ehdoilla. Jos lukija oli esimerkiksi tekstin alussa muodostanut henkilöahmosta positiivisen kuvan, hän selitti tähän kuvaan nähden ristiriitaisen informaation jollakin henkilöahmolle ulkoisella syyllä, kuten väsymyksellä tai huonolla tuulella. Sternbergin mukaan nämä psykologiset, lukijoiden huomion keskittymistä tarkastelevat tutkimukset selventävät ja vakiinnuttavat tieteellisesti ihmisen havainnointia koskevia oleellisia ja intuitiivisia lakeja, joita ihminen ei voi olla seuraamatta. Niinpä nämä lait myös muodostavat keskeisen osan kirjallista kommunikaatiota ollen näin myös osa kaunokirjallisen teoksen kuvaamista ja tulkintaa. Lukijan tapaa antaa suurin painoarvo ensiksi lukemalleen informaatiolle Sternberg kutsuu termillä *primacy effect*. (Sternberg 1978, 94–95.) Itse olen suomentanut termin lyhyesti ensivaikutukseksi. Sen tuloksena syntyy lukijan ensivaikutelma esimerkiksi henkilöahmosta.

Perry suhtautuu ensivaikutusta käsitelleisiin psykologisiin tutkimuksiin sen sijaan kriittisesti. Hänen mukaansa tutkimukset osoittavat suurimmaksi osaksi vain sen, että ihmisellä on taipumus ylipäättään jatkaa toimintaansa suuntaan, jonka on kerran valinnut, olipa kyseessä mikä toiminta tahansa (Perry 1979, 53). Kyse ei siis Perryn näkemyksen mukaan ole niinkään välttämättä ensiksi saadun informaation painoarvosta, vaan ihmisen haluttomuudesta muuttaa toimintaansa tai mielipidettään. On kenties mahdotontakin sanoa lopullisesti, kummasta ilmiöstä ensivaikutuksessa lopulta pohjimmiltaan on kyse, kenties kummastakin. Toisaalta Perry kirjoittaa myös, että jos teos haluaa säilyttää lukijan ensimmäisen lukukokemuksen läpi tekstin, on sitä vahvistettava (Perry 1979, 57). Ensivaikutus ei siis ole hänen näkemyksensä mukaan yhden vaihteen päälle lukitseva automaatti. Jos

¹⁵ Sternberg viittaa Carl I. Hovlandin toimittamaan kokoelmateokseen *The Order of Presentation in Persuasion* (New Haven, 1957) ja erityisesti siinä julkaistuun Abraham S. Luchinsin artikkeliin ”Primacy-Recency in Impression Formation.” (Sternberg 1978, 93. Viite 4.)

lukijan muodostama hypoteesi halutaan säilyttää sellaisenaan, sen pelkkä avaaminen ei riitä takaamaan tätä säilymistä.

Ensivaikutuksen monitulkintaisuus tai sen luonteen kiistanalaisuus ei kuitenkaan tee tästä vaikutuksesta itsessään merkityksetöntä eikä kumoa sitä tosiseikkaa, että ensiksi annetulla informaatiolla on tapana ohjata sekä lukijan lukuprosessia että hänen myöhempiä havaintojaan informaatiosta sekä tapojaan pyrkiä ymmärtämään sitä. Kerronnan alun merkitys osoittautuu joka tapauksessa keskeiseksi ja moniulotteiseksi vaikuttajaksi suhteessa koko lukuprosessiin:

The initial stages of the text-continuum are not, for those following them, merely material for further extension and development; their relationship is not simply one of additive cumulation. The initial stages set in motion several modes of "prospective activity," of conditioning and subordination with regard to the sequel; and the initial stage's own contribution to the whole may also be influenced by its mere location in the order of information given in the text.

(Perry 1979, 43.)

Vaikka ensimmäisenä saadulla tiedolla on suuri merkitys, ei sekään kuitenkaan siis ole itsenäistä, muun tekstin vaikutuspiirin ulkopuolella olevaa materiaalia.

Mitkä tekijät sitten ohjaavat lukijaa antamaan näin suuren painoarvon juuri kerronnan alulle? Perry muistuttaa, että lukuprosessin alussa lukijalla ei kulttuuristen odotusten lisäksi ole aiempien tekstijaksojen antamia lukuohjeita ja aktuaalisen lukijan lukutahti on myös alussa hitaampi kuin teoksen keski- tai loppuvaiheilla. Lukija voi myös tietoisesti päätellä teoksen tarkoituksella avaavan kerrontansa juuri tietyllä informaatiolla. Tämä kaikki vahvistaa ensimmäiseksi esitetyn tiedon tärkeyttä lukijan alkavalle hypoteesien muodostusprosessille. Esimerkiksi ensiksi esiteltyä henkilöä pidetäänkin yleensä päähenkilönä siihen asti, kunnes teksti selkeästi kyseenalaistaa tämän asetelman. (Emt., 53.)

Näin käy myös sekä Edwardsonin että Fowlesin teoksessa eikä kummassakaan lukija tällä kohden joudu muuttamaan hypoteesiaan. Molemmissa teoksissa lukija pääsee heti teoksen ensimmäisestä kappaleesta alkaen seuraamaan päähenkilön ajatusmaailmaa ja käyttäytymistä. Samoin kummassakin teoksessa jo teoksen alku paljastaa näiden henkilöiden keskeiset kipukohdat: Mats Jerner tavataan tarkkailemasta salaa lapsia, kun seuraava tekstisegmentti aloittaa teoksen:

ETT AV BARNEN HOPPADE från klätterställningen ner i sandlådan och han skrattade, plötsligt, kort. Det såg roligt ut. Han ville också hoppa så men då skulle han behöva stiga ur bilen och gå runt staketet och in genom grinden och klättra upp på ställningen som var röd och gul.

(Himlen, 7. Kapilaari alkuperäinen.)

Clegg alkaa samoin heti teoksen alkaessa kertoa Mirandasta:

WHEN she was home from her boarding-school I used to see her almost every day sometimes, because their house was right opposite the Town Hall Annexe. She and her younger sister used to go in and out a lot, often with young men, which of course I didn't like.

(C, 9. Kapilaari alkuperäinen.)

Aikaisemmassa tekstivaiheessa esiintyvä materiaali vaikuttaa aina jäljempänä tulevaan materiaaliin. Se voi esimerkiksi painottaa jotakin henkilön ominaisuutta tai lukijan näkökulmaa henkilöön toisen näkökulman ja ominaisuuden kustannuksella tai se voi herättää lukijassa ennakkoluuloja tai sympatiaa. Oleellista on, että lukijan on hyvin hankala luopua näistä lukemisen alussa muodostuneista asenteistaan ja ne voivatkin vaikuttaa hänen kykyynsä ja tapaansa vastaanottaa jo syntyneille asenteilleen vastakkaiset henkilöahmon piirteet. (Perry 1979, 41.) Perry kirjoittaaakin tekstijatkumon ensimmäinen taso toimivan ikään kuin otsikkona seuraaville. Se houkuttelee lukijan tietylle ymmärtämisen polulle, jolta tämän on vaikea sittemmin enää poiketa. Samoin tekstin alku vaikuttaa lukija tuleville asioille antamaan painoarvoon. Näin aivan ensimmäinen lukemisen vaihe rajoittakin Perryn mukaan sitä seuraavan materiaalin havaitsemista. (Perry 1979, 50.)

Jos Edwardsonin teoksessa Mats Jernein henkilöahmon otsikko annettaisiin kerronnan avaavan katkelman mukaan, sisältyisivät otsikkoon ennen kaikkea oma vaikea lapsuus sekä nykyinen vaikea suhde lapsiin yleensä. Vaikka teokseen kokonaisuutena sisältyy sittemmin paljon muutakin, pitäisi otsikko myös jatkossa Jernein kohdalla hyvin paikkansa.

Kun aikuinen mies istuu leikkikentän laidalla autossaan videoiden itselleen tuntemattomien lasten leikkejä ja lopulta houkuttelee aikuisilta huomaamatta yhden pikkupojan hetkeksi autoonsa, varautuu 2000-luvulla konstruoitu sisäislukija väistämättä pahimpaan eli pedofiiliin. Tämän aikakauden kulttuuriin sisältyvä stereotypia pedofiilistä lapsia vakoilevana ja näille karamellia tarjoavana ”namusetänä” on nähdäkseni liian voimakas, jotta tällainen kuva voitaisiin sivuuttaa ilman epäilysten

heräämistä. Lukijan ensimmäinen vaikutelma Jerneristä ei siis voi tämän perusteella olla juuri muuta kuin varautunut ja tuomitseva.

Edellisten tapahtumien jälkeen Jerner kokee kuitenkin myös huolta siitä, etteivät lapset satuta itseään leikeissään:

Han gick närmare. Det fanns barn överallt men han såg ingen stor person just nu. Var var alla stora? Barnen kunde inte klara sig själva, de kunde skada sig när de hoppade från den röda och gula träställningen eller slängde sig från gungorna.

(*Himlen*, 9.)

Tämä kenties pehmentää negatiivista ensivaikutelmaa tuomalla siihen myös ristiriitaisuutta. Lapsista huolehtiminen ja heidän seksuaalinen hyväksikäyttönsä harvoin mahtuvat samaan kuvaan varsinkaan, kun puhutaan stereotyyppioista. Vaikka edellä esitetty katkelma ei tarjoa mitään syytä pitää Jernerin kokemaa huolta epäaitona, katson pedofiliaepäilyksen olevan niin prototyyppinen ja selkeä, että se helposti hautaa alleen kaiken muun informaation ja näin lukija nähdäkseni mieluummin sivuuttaa huolestumisen kuin heränneet pedofiliaepäilyt Jerneriin kohdistuvassa arvioinnissaan.

Toisaalta samassa katkelmassa lukija saa muistoina esiintyvien analepsisten kautta myös jo tietoa Jernerin lapsuudesta ja sen sisältämistä mahdollisista ongelmista: ”Han hade också skrattat, ju inte nu, men när han var barn. Han kunde minnas at han hade skrattat en gång när hans mamma lyft up honom och hållit honom högt [...]” (*Himlen*, 8.) Hieman myöhemmin lukijalle selviää äidin jossakin Jernerin lapsuuden vaiheessa poistuneen syytä tai toisesta poikansa elämästä. Jerner tuntuukin tässä kohtauksessa häilyvän toisaalta muistojen ja menneisyyden, toisaalta nykypäivän ja seuraamiensa lasten leikkien välillä. Lukija on siis oikeutettu pitämään myös Jernerin omaa lapsuutta merkittävänä sen varhaisen esiin nousemisen perusteella. Tässäkään suhteessa lukija ei joudu myöhemmin pettymään, vaan oman lapsuuden muistot seuraavat Jerneriä läpi teoksen. Vaikka lukija osaa antaa näille muistoille niiden täyden arvon vasta myöhemmin tutustuttuaan tähän omalaatuiseen mieheen paremmin, ovat ne jo alussa luomassa hänelle kuvaa henkilöahmosta, jonka kanssa hän on joutunut tekemisiin. Muistot eivät kuitenkaan vielä sisällä mitään sellaista, joka selittäisi miehen nykyistä toimintaa, vaan ovat pikemminkin lasten herättämiä häivähdyksiä omasta menneisyydestä.

John Fowlesin teoksessa Frederick Cleggiä kuvaava otsikko voisi sen sijaan yksiselitteisesti olla ”Rakastunut nuorimies”. Heti teoksen ensimmäisestä sivusta alkaen syntyy kuva miehestä, joka on

ihastunut epätoivoisesti kotikaupunkinsa tyttöön. Clegg kuvailee Mirandan sisäistä ja ulkoista kauneutta ja sen itsessään aiheuttamia reaktioita. Samalla Miranda kuitenkin myös jo rinnastuu perhosiin, joita Clegg keräilee: "Seeing her always made me feel like I was catching a rarity, going up to it very careful, heart-in-mouth as they say." (C, 9.) Vaikka jo teoksen toisella sivulla Clegg ensimmäisen kerran puolustaa itseään toteamalla "Of course I'm not mad, [...]." (C, 10) lukija tuskin vielä tässä vaiheessa antaa lausahdukselle kovinkaan suurta painoarvoa sen kirjaimellisessa merkityksessä, koska Clegg onnistuu vielä jonkin matkaa tämänkin jälkeen vakuuttamaan lukijan Mirandaa kohtaan tuntemansa kiinnostuksensa tervehenkisyydestä. Hän vaikuttaa olevan yksinkertaisesti ihastunut tyttöön, jota ei ole uskaltanut lähestyä ja jonka elämää tyytyy tarkkailemaan etäältä. Edellä mainittu lausahdus onkin yksi varhaisimpia merkkejä Cleggin ongelmista, vaikka lukija osaa antaa sille sen ansaitseman painoarvon vasta myöhemmin.

Samanlainen varoitusmerkki annetaan lukijalle pian edellä mainitun lausahduksen jälkeen, kun Clegg toteaa uneksineensa, ei vain Mirandasta, vaan myös tämän satuttamisesta. Tämän jälkeen hän toteaa, että "Perhaps that was when it all started." (C, 11.) Tarkkaavaiselle lukijalle tarjotaan tässä vihje tulevista ongelmista, mutta hän tuskin vieläkään arvaa niiden saamia mittasuhteita. Tämän kohtaamisen jälkeen alkaa jo esiin tullut ulkoinen, täydellinen analepsis Cleggin lapsuudesta. Analepsis osoittaa kyllä Cleggin lapsuuden vaikeaksi, muttei paljasta hänen ajatusmaailmansa vääristyneisyyttä eikä osoita hänen lapsuutensa tai nuoruutensa aikana sairastuneen millään ympäristön havaitsemalla tavalla. Fowlesin teoksessa menneisyys ei saakaan sellaista painoarvoa kuin Edwardsonin teoksen luennassa, vaikka kummassakin teoksessa se nousee esiin heti ensimmäisillä sivuilla. Jos lukija siis Sternbergin ja Perryn ajatusten mukaan pitää lapsuutta tärkeänä myös Cleggin hahmoa konstruoidessaan, hän joutuu ainakin osin muuttamaan tätä hypoteesiaan, koska teos ei tue sitä kerronnan alun jälkeen.

Samaan aikaan on huomattava, että lukijan ensivaikutelma Mirandasta syntyy pelkästään Cleggin kerronnan kautta ja on sellaisena varsin ohut ja yksipuolinen. Tämän ihastuneen miehen silmissä Miranda on suorastaan yliluonnollisen kaunis, puhdas ja aito ilmestys, jossa ei ole häivääkään siitä, mitä Clegg kutsuu termillä "la-di-da" (muun muassa C, 23), minkä arvioin merkitsevän jonkinlaista teeskentelyä ja itsekeskeisyyttä. Ensivaikutelmat Cleggistä ja Mirandasta ovat siis rakentuneet yhtä subjektiivisista aineksista. Toinen niistä on ulkoapäin luotu, toinen itseään kuvaavan kertojanäänän synnyttämä. Näin kumpikin niistä on loppujen lopuksi yhtä epäluotettava. Samalla kuitenkin ne ovat ainoa lukijan käytettävissä olevamateriaali. Vastustaakseen syntyviä ensivaikutelmia lukija voi vain

pyrkii suhtautumaan annettuihin kuviin varauksella toisaalta niiden subjektiivisuuden, toisaalta Cleggin edellä kuvattujen, lukijaa varoittavien lipsahdusten vuoksi. Koska Cleggistä syntynyt ensivaikutelma on pohjimmiltaan positiivinen, lukija tuskin vielä kuitenkaan näiden varoitusmerkkien perusteella lähtee rakentamaan hypoteesia, jossa Clegg näyttäytyisi kovin negatiivisessa valossa.

Mutta kuinka lukija ja tekstin välinen peli kehittyy, kun ensivaikutelmat on luotu ja kerronta jatkuu edelleen? Heti kun lukija on saanut ensimmäiset tietonsa henkilöhahmosta, alkaa niiden tietojen vahvistamisen, päivittämisen ja korjaamisen prosessi. Perryn mukaan lukija olettaa kirjallisen tekstin mahdollisimman koherentiksi. Hän pyrkii mukauttamaan lukemisen aikana kerronnasta saamansa tiedon siihen, mitä hän on edeltävän informaation perusteella odottanut. Näin lukija tekee lukemansa jatkuvasti mahdollisimman yhteensopivaksi omien odotustensa kanssa. (Perry 1979, 49–50, 52.) Mikäli tällainen yhteensovittaminen ei ole mahdollista, seuraa Perryn mukaan raju yhteentörmäys odotetun ja todellisen välillä. Tämä voi johtaa jo luettujen tekstikatkelmien uudelleentutkimiseen ja siten käsitysten korjaamiseen. Perry katsookin täyttymättömien odotusten olevan keskeisiä uuden informaation tuottamiselle. (Emt., 52.)

Olennaista kuitenkin on myös, että lukijan havainnoinnin ja ymmärtämisen prosessi alkaa kerronnan ensimmäisistä lauseista ja jatkuu aktiivisena sen loppuun asti, usein jonkin aikaa vielä kerronnan päätyttyäkin. Perry korostaakin koko lukuprosessin vaikuttavan teoksen saamaan merkitykseen. Lukemisen aikana merkitykset muuttuvat ja vahvistuvat, niitä tarkistetaan ja sijoitetaan uudelleen. (Perry 1979, 41.) Lukija ei odota lukuprosessin loppuun ennen kuin alkaa rakentaa hypoteeseja ja ymmärtää tekstin merkitystä. Tämän ymmärtämisprosessin lukija on valmis aloittamaan hyvinkin puutteellisen informaation varassa pyrkien tekemään hypoteeseistaan parhaita mahdollisia jo olemassa olevan informaation valossa. Hän pyrkii alusta alkaen yhdistelemään saamaansa informaatiota ja täyttämään mahdollisia aukkoja. Myöhemmässä lukemisen vaiheessa hän sitten päättää, mitkä rakennetuista hypoteeseista jäävät ja mitkä niistä on kenties hylättävä uuden informaation astuttua esiin. Perryn mukaan monet tekstit käyttävätkin tätä lukuprosessin piirrettä hyväkseen saaden lukijan rakentamaan aluksi hypoteeseja, joita tämä ei missään tapauksessa olisi rakentanut, jos hänellä olisi kaikki asiaa koskeva tieto käytössään. (Perry 1979, 46–47; myös Sternberg 1978, 70.) Näin käy kummassakin kohdeteoksessani, kuten alla tulee ilmi.

Perry kuitenkin painottaa samalla, ettei kehyksen tai hypoteesin korvaaminen toisella ole yhtäkkinen lukijan suunnanmuutos, vaan vähittäinen prosessi. Jotkin lukijan hypoteesit kyllä muuttuvat lukemisen aikana, mutta voi olla vaikea osoittaa, milloin lukija on lopullisesti vaihtanut hypoteesiaan. Lukijan tekstistä konstruoiman hypoteesin tai kehyksen kuvaaminen voi osoittaa tällaisen muutoksen tapahtuneen mutta ei sen tarkkaa tapahtumakohtaa. Lisäksi aktuaalisten lukijoiden välillä on aina eroja myös siinä, missä kohden he ovat valmiita vaihtamaan rakentamansa kehyksen uuteen. (Perry 1979, 60–61.) Tämän prosessin vähitellen etenevä luonne näkyy myös kohdeteoksissani. Ovathan ne kumpikin jo alusta alkaen tarjonneet ensivaikutelman, joka on toisaalta selkeä, mutta johon tarkemmin katsottuna sisältyy myös vihjeitä ristiriidoista ja tulevista muutoksista. Fowlesin teoksessa Cleggistä syntyi kuva rakastuneesta miehestä, mutta tarkemmin katsottuna kerronta on kuitenkin antanut vihjeitä myös siitä, että hänen ”rakastumiseensa” sisältyy myös joitakin epäterveitä piirteitä. Mats Jerneristä sen sijaan syntyy heti negatiivinen, pedofiiliä lähes stereotyyppisesti muistuttava kuva. Pian tähän kuvaan on liittynyt kuitenkin vihjeitä, vaikkakin heikkoja, Jernerin oman lapsuuden traumaattisuudesta.

5.2 Tarkentuvia hypoteeseja

Kun lukija lukee tekstiä eteenpäin, on hänen jo lukemillaan asioilla vaikutusta vielä tulossa oleviin. Jo luettu toimii pohjana ja lähtökohtana vielä edessä olevalle ja vaikuttaa uuden tiedon havaitsemiseen ja ymmärtämiseen. Kuten Perry katsoo, kaikki mitä on todettu koskien teoksen alun vaikutusta lukuprosessiin, pätee myös, kun puhutaan alkua seuraavien tekstin osien keskinäisistä suhteista. On vain yksi keskeinen ero: myöhemmät tasot eivät vaikuta vain niiden jälkeen tulevaan, vaan ovat myös itse tulosta kaikesta niistä edeltäneestä. (Perry 1979, 52.) Myöhemmin luettu asettaa siis aiemmin luetun uuteen valoon auttaen tai hankaloittaen sen ymmärtämistä ja sijoittamista osaksi teoksen vähitellen hahmottuvia merkityksiä. Näin uuden ja vanhan informaation suhde säätelee ja rakentaa luentaa jatkuvasti:

Moreover, rather than being constructed according to the dictates of its initial material a literary text is based on the tension between forces resulting from the primacy effect and the material at the present point of reading.

Vaikka ensivaikutus on tärkeä, kyse on näin aina kahden kaupasta: mennyt ja tämänhetkinen materiaali vaikuttavat yhdessä. Niiden väliset erilaiset mahdolliset suhteet ovat luonnollisesti variaatioiltaan äärettömät. Vaikka kummassakin kohdeteoksessani ensiksi saadun tiedon ja sitä seuraavan materiaalin välisissä suhteissa on paljon samankaltaisuutta, on niissä myös paljon eroja.

Kun jäljempänä tuleva materiaali ei enää sovi edellä esitettyyn eikä siis tue ensivaikutusta saumattomasti, joutuu lukija kyseenalaistamaan ensivaikutuksen perusteella muodostamansa hypoteesin. Miten hypoteesien vaihtaminen toiseen sitten käynnistyy ja kuinka prosessi etenee? Kyseessä on lukijan tietoisuudessa tapahtuva prosessi, jota voidaan kuvata hyvin likimääräisesti ja vain periaatteiltaan, koska se vaihtelee luonteeltaan, nopeudeltaan ja kattavuudeltaan niin tekstin ja sen rakentaman sisäislukijan, aktuaalisen lukijankin kuin kyseisen lukukerrankin mukaan. Perry katsoo, että vaikka teksti pakottaisikin lukijan muuttamaan hypoteesejaan, ei syntyneen ensivaikutelman vaikutus lukijan luentaan täysin katoa. Alkuperäinen hypoteesi voi vaikuttaa lukijan tapaan havainnoida materiaalia mutta myös siihen, miten hän luettuaan eteenpäin suhtautuu aiempaan materiaaliin. Elementit, jotka olivat muodostamassa ensivaikutelmia, voivat olla myös muodostamassa lukijan lopullisia hypoteeseja. Lisäksi ensivaikutelmien olemassaolo viivyttää lopullisten päätelmien ja kehysten konstruointia ja tekee niiden rakentamisesta vaikeaa. Mitä vaikeammaksi uusien yksityiskohtien sovittaminen teoksen alussa rakennettuun kehykseen tulee, sitä suurempaa huomiota lukija kiinnittää näihin yksityiskohtiin. Lisäksi kun lukija rakentaa uusia kehyksiä, hän tulee väistämättä tietoiseksi motiiveistaan pitää kiinni tietyistä kehyksestä pikemmin kuin toisesta. (Perry 1979, 48–49.)

Perry katsoo tekstien käyttävän hyväkseen ensivaikutusta, mutta myös rakentavan mekanismin, joka vastustaa sitä, koska myös viimeksi annetulla informaatiolla on vaikutuksensa syntyviin hypoteeseihin. Hän kutsuu tätä mekanismia termillä *recency effect*. (Perry 1979, 57.) Suomeksi siitä voitaneen puhua äskeisyysvaikutuksena. Ratkaiseva kohta hypoteesien lopullisen muodon kannalta on kuitenkin piste, jossa kaikki sanat, jotka tähän asti ovat säilyneet avoimina, suljetaan (Perry 1979, 57). Toisin sanoen teoksen loputtua lukijalla on kaikki informaatio, mitä hän voi kerronnan kautta saada. Hänen on tällöin mahdollista valita sopivimmat hypoteesit ja hylätä vanhat, käyttökelvottomiksi osoittautuneet lopullisesti. Toisaalta teksti jättää usein lukijan epätietoisuuden tilaan vielä teoksen päätyttyäkin. Se voi kyseenalaistaa jopa kaikkien tarjoamiensa hypoteesien

pätevyyden tai kieltäytyä antamasta yhdelle hypoteeseista etusijaa. Näin käy esimerkiksi Edwardsonin teoksessa, kuten seuraavassa alaluvussa tuon esiin.

Perry kirjoittaa, ettei kehyksen korvaaminen toisella tapahdu välittömästi. Vaikeudet vanhan kehyksen kanssa kasvavat ja uusi kehys ilmaantuu mahdollisuutena. Vähitellen se korvaa vanhan kehyksen. Näin osaa tekstistä luetaan samanaikaisesti kahden kehyksen välissä. (Perry 1979, 61.) Mats Jerneerin hahmoa voidaankin lukea samalla sekä pedofiilinä että uhrina ja toisaalta Cleggiä voidaan pitää sekä terveenä että sairaana, kunnes lukija on valmis hyväksymään hänen sairautensa ja vaihtamaan hypoteesiaan.

5.2.1 Mats Jerneerin muuttuva hahmo

Sternberg on määrittänyt kolme ensivaikutelman ja lopullisten hypoteesien välistä suhdetta, joita havainnollistamaan hän on nostanut esimerkkejä William Faulknerilta, Homerokselta ja Jane Austenilta. Pyrin näiden määritelmien ja esimerkkien avulla hahmottamaan tätä suhdetta omissa kohdeteoksissani. Sternberg kirjoittaa, että jokainen näistä kolmesta mallista sisältää suuren joukon variaatioita sekä aste-eroja ja niiden väliset rajat ovat hämärät. Käytännössä onkin toisinaan vaikea päättää, mihin malliin jokin esimerkki kuuluu. Tämä piirre on hyvin nähtävissä myös kummassakin kohdeteoksessani. Keskeinen kysymys kuitenkin on, ovatko ensivaikutelmaan sisältyvät varoitussignaalit tarpeeksi ristiriitaisia vahingoittamaan sitä ja voidaanko näitä varoitussignaaleja tutkia välittömästi vai ovatko ne niin naamioituneita tai ajassa neutralisoituneita, että ne voidaan havaita vain jälkikäteen. (Sternberg 1978, 151.)

Sternbergin mukaan monet Jane Austenin romaaneista tuovat esiin yhden mahdollisen ensivaikutelman ja lopullisten hypoteesien välisen suhteen. Siinä syntynyt ensivaikutelma on pätevä alusta alkaen, eli lukija saa säilyttää kerran muodostamansa näkemyksen esimerkiksi henkilöahmosta kerronnan loppuun saakka. (Sternberg 1978, 129.) Tämä tilanne ei kuitenkaan vastaa kumpaakaan kohdeteoksistani, joten siirryn käsittelemään kahta seuraavaa Sternbergin mallia, jotka sen sijaan ovat hyvinkin lähellä sitä retoriikkaa, joita Edwardsonin ja Fowlesin teokset käyttävät.

Toinen tällainen retorinen strategia muodostuu ensivaikutelmasta, joka luodaan vain hetkeksi, kunnes se rikotaan ja todetaan käyttökelttomaksi jälkikäteen annetun esittelevän materiaalin avulla. Kuten Sternberg toteaa, *Faulknerin Light in August* -teoksessa Joe Christmasista syntyvä ensivaikutelma on kaikkea muuta kuin sympaattinen, mutta myöhemmin lukijan kielteinen asenne tätä henkilöä kohtaan kyseenalaistetaan (Sternberg 1978, 99). Faulknerin teos alkaa nykyhetkeen, ensimmäiseen kerrontaan kuuluvien tapahtumien kuvauksella, joissa Joe Christmas murhaa vuokranantajansa ja rakastajattarensa. Murhan jälkeen hän pakenee. Samaan aikaan alkaa liikkua huhuja, että hänessä olisi tummaihoisen verta. Luvuissa 6-12 (Faulkner 1960/1932, 91–215) kerronta palaa kuitenkin analepsiksen avulla Christmasin lapsuuteen ja hänen kokemuksiinsa julmuuksiin. Niiden perusteella Christmasin ensin käsittämättömältä tuntuva käytös alkaa muuttua ymmärrettäväksi.

Sternberg katsoo, Faulkner pyrkii saamaan aikaan ensivaikutelman, jossa Christmasin brutaalisuus ja kriminaali tausta liitetään hänen rotuunsa, tummaihoisen elämellisyteen. Kerronnan edettyä muutaman luvun verran Faulkner ryhtyy kuitenkin systemaattisesti purkamaan tällaista vaikutelmaa, kun Christmasin kehitystarina lapsesta murhaajaksi pakottaa lukijan muotoilemaan uudelleen hypoteesinsa. (Sternberg 1978, 100.) Vähitellen selviää myös, ettei kukaan tiedä, onko Christmas osittain tummaihoisen vai ei eikä hänen tekoaan voida näin pitää rodusta johtuvana julmuutena. Varsinainen shokki on kuitenkin, ettei Christmasia voi juuri syyttää siitä, miksi hän on tullut vaan syy tähän kehitykseen löytyy Christmasia ympäröivästä yhteiskunnasta. Se on tehnyt hänestä juurettoman ja kidutetun haamun, joka on jatkuvassa sodassa itsensä kanssa ja voi saavuttaa rauhan vain kuolemassa. (Sternberg 1978, 101.) Sternberg katsookin, että Faulkner huijaa lukijan ansaan stereotyyppien avulla: Christmas on muukalainen sekä brutaali, irstas ja murhanhimoisen tummaihoisen. Näin ensivaikutelman syntymisen jälkeen saatu informaatio paitsi rikkoo myytin murhaavasta ja mustasydämisestä tummaihoisesta ihmisestä, myös pakottaa tarkastelemaan lähemmin sitä tosiasiaa, ettei lukijassa ja Christmasin fiktiivisissä lynkkaajissa ole paljoakaan eroa. (Sternberg 1978, 101.) Tämä on hyvin lähellä myös Edwardsonin teoksen kerronnallista kuviota. Teoksen aloittavan ja Jernerin kuvaavan katkelman jälkeen lukijan saama ensivaikutelma Jerneristä osin vahvistuu, mutta suurelta osin myös muuttuu epäpäteväksi. Samalla lukija huomaa oman alttiutensa hyväksyä pedofiileistä rakennettu stereotyyppinen kuva heti sellaisen nähtyään.

Kerronnan jatkuessa *Himlen är en plats på jorden* -teoksen alkukatkelman jälkeen kuva Jerneristä lapsiin epävertvettä kiinnostusta osoittavana miehenä vahvistuu, katseleehan hän kotonaan näistä

kuvaamiaaan videoita. Vaikka Jerner ei katsele lapsipornoa vaan lasten leikkimistä, tämä tuskin Perryn ajatusten valossa kumoaa lukijan Jerneriin kohdistamia pedofiliaepäilyjä. Huolimatta siitä, että lukija ei koskaan saa todisteita Jernerin esimerkiksi sieppaamaansa Micke Johanssoniin kohdistamasta seksuaalisesta väkivallasta, hypoteesi hänen pyrkimyksensä jotakin sellaista kohti vahvistuu teoksen edetessä. Esimerkiksi seuraavassa kohtauksessa Jerner tuntuu ikään kuin kamppailevan itsensä kanssa kahden polun risteyksessä:

Han gick tillbaka till köket och satte sig men reste sig och gick ut i hallen och grep den högra jackfickan och tog fram minnet från flickan.

Han satt i soffan och tittade på det. Han började plötsligt gråta.

Så långt hade det aldrig gått förut. Aldrig. Han hade känt att det skulle hända nu och han hade kört i en stor cirkel först för att kanske komma ut därifrån, men i stället hade han sugits in i spiralen, inåt, och han hade vetat att det skulle sluta så här.

Hur skulle det bli nästa gång?

Nej NEJ NEJ NEJ!

Han reste sig för att hämta kameran i hallen och fortsatte argumentationen med sig själv.

(*Himlen*, 135. Kapilaari alkuperäinen.)

Myös menneisyyden merkitys Jernerin nykypäivälle saa lisää painoarvoa. Kun Jerner palaa analepsisten kautta lapsuuteensa (*Himlen*, 26–27), äidin katoaminen hänen elämästään näyttää saavan yhä suuremman roolin. Samalla Jernerin lapsuus on alue, jolla lukija joutuu piankin kyseenalaistamaan muodostamansa hypoteesit. Tämä kyseenalaistaminen ei koske niinkään lapsuuden merkitystä, vaan sen todellista sisältöä. Kun tähän asti analepsisten keskiössä on ollut äidin poistuminen, ilmaantuu niihin vähitellen myös ”setä”, mitä ilmeisimmin isäpuoli ja tämän Jerneriin kohdistama seksuaalinen lähentely ja väkivalta.

Jatkossa lukijan tietoisuus Jernerin kokemasta seksuaalisesta väkivallasta vahvistuu ja tämä väkivalta tarkentuu pitkään jatkuneeksi. Näin lukija saa aavistuksen siitä, että hän on tekemissä paljon syvemmin ja vaikeammin traumatisoituneen ihmisen kanssa kuin on osannut olettaa. Sternbergin mukaan esittämällä vain sellaisia menneisyyden tapahtumia, jotka herättävät sääliä sankaria kohtaan saadaan lukijan sympatia tämän puolelle (Sternberg 1978, 66). Lukija havaitseekin, että Jernerin omia tekoja nykyisyydessä voidaan pitää ainakin osin jonkun muun aiheuttamina eikä häntä voida pitää kokonaan teoistaan vastuullisena. Äidin poislähteminen säilyy läpi teoksen Jernerin kipeänä muistona, mutta lukija joutuu hyväksymään sen vain yhdeksi osaksi tämän henkilöhahmon menneisyyden katastrofia. Samoin jatkossa vahvistuu toisaalta Jernerin pakottava tarve kokea lasten

läheisyyttä ja toisaalta hänen koveneva kamppailunsa itsensä kanssa lapsen sieppaamisen toteuttamisesta. Lukija joutuukin myöntämään tarkkailevansa pikemminkin psyykkisesti sairasta ja haavoitettua kuin jollakin vain itsestään lähtevällä tavalla pahaa ja kieroutunutta ihmistä.

Lisää monipuolisuutta ja sympaattisuutta Jerneerin hahmoon tuo hänen tarpeensa huolehtia lasten hyvinvoinnista, vaikka hän onkin ilmeisen kyvytön ymmärtämään näiden todellisia tarpeita. Jerneer ei pysty uskomaan päiväkotien henkilökunnan tai lasten vanhempien kykenevän huolehtimaan lapsista oikealla tavalla. Kun lukijalla nyt on käsitys sairaasta miehestä, sopii tämä hiukan vääristynyt huolehtiminen hahmoon huomattavasti paremmin kuin siihen teoksen alussa esiintyvään mieheen, joka toisaalta videoi lapsia salaa puistossa ja toisaalta toivoo näiden selviytyvän leikeistään ehjin nahoin (muun muassa *Himlen*, 9). Esiin nousee kuitenkin myös Jerneerin kyky käyttää lapsiin väkivaltaa, jolleivät nämä ymmärrä hänen hyviä tarkoituksiaan (*Himlen*, 132–135). Jerneer tuntuukin olevan todellisessa ristipaineessa omien tarkoitustensa, halujensa sekä ulkomaailman vaatimusten keskellä.

Muiden henkilöhahmojen lausunnot Jerneeristä jäävät teoksessa hyvin lyhytsanaisiksi ja siten lukijan hypoteeseille suhteellisen pieniksi merkitykseltään. Rikoskomisario Winterin pohdinnat lapsista väkivallan uhreina vahvistavat kuitenkin lukijan käsitystä Jerneeristä ennen kaikkea uhrina. Winter esimerkiksi toteaa seuraavasti viitaten lasten kokeman väkivallan taipumuksesta vammauttaa nämä lopuksi ikää: ”Barn kunde vara barn. Upphöra att vara det, borta. Upphöra att vara. Eller aldrig mer bli barn, aldrig bli hela personer.” (*Himlen*, 254.)

Näin Edwardsonin teos pakottaa lukijan kyseenalaistamaan alussa Mats Jerneeristä ja tämän luonteesta tekemänsä hypoteesit sekä muuttamaan niitä. Tarttuessaan heti alussa tarjottuun menneisyyteen arvokkaana vihjeenä lukija nappaa kyllä oikean syötin, mutta joutuu huomaamaan sen saavan kerronnan edetessä paljon muitakin merkityksiä kuin hän on alussa olettanut. Samalla ensivaikutelmaa rakentanut materiaali on osaltaan rakentamassa myös lopullista kuvaa Jerneeristä.

Kolmatta ensivaikutelman ja lopullisten hypoteesien suhdetta Sternberg kuvaa Homeroksen *Odyssseuksen* avulla. Hän kirjoittaa, ettei Homeros pirsto teoksen myöhemmässä vaiheessa ensin tarkasti rakentamaansa ensivaikutelmaa, vaan monimutkaistaa ja tasapainottaa sitä. Toisin kuin Faulknerin teoksessa, Odyssseuksesta syntyvä ensivaikutelma on teoksen lopussa yhä todellinen, vaikkei sisälläkään koko totuutta. (Sternberg 1978, 102.) Sternberg kuitenkin lisää myöhemmin, että

kummassakin näistä teoksista lukija on houkuteltu, jopa puujattu muodostamaan vahva mielipide fiktiivisen maailman keskeisistä objekteista. Samoin kummassakin tapauksessa ensivaikutelma on homogeeninen, epäpätevä ja niin vahvasti markkinoitu, että lukija voi huomata vain retrospektiivisesti siinä alusta asti olevat vihjeet mahdollisista ristiriitaisuuksista. (Sternberg 1978, 129.)

Näillä kahdella mallilla on paljon yhteistä ja niiden raja on varsin häilyvä. Kuten edellä esittämäni perusteella voidaan todeta, *Odysseuksenkaan* malli ei ole kovin kaukana Edwardsonin teoksen tilanteesta. Kun Edwardsonin teoksen ensivaikutelmassa tärkeiksi nousivat Jernerin suhde lapsiin sekä omaan lapsuuteen, ovat nämä tekijät oleellisina osina muodostamassa myös lukijan lopullista käsitystä tämän henkilön keskeisistä ongelmista ja elämään vaikuttavista asioista. Onkin nähdäkseni mahdotonta määrittää Edwardsonin teosta ehdottomasti jompaankumpaan kategoriaan. Lisäksi pidän ehdotonta määrittämistä myös siinä mielessä tarpeettomana, että se pikemminkin kaventaisi kuin avartaisi käsitystä Edwardsonin teoksesta ja Mats Jernerin henkilöahmosta. Hyväksymällä teoksen liikkuvan jossakin näiden kummankin, sinänsä siihen ulkopuolelta tuodun mallin alueella, voidaan paremmin tavoittaa sen kerrontaratkaisujen oma moni-ilmeisyys.

Kun *Himlen är en plats på jorden* loppuu, saavat rikokset ratkaisunsa ja lukija ymmärtää nykypäivän ja sen rikosten yhteyden menneisyyteen. Kuten *Light in August* -teoksessa ei koskaan saada ratkaisua kysymykseen Christmasin rodusta, ei Edwardsonin teoksessakaan saada vastausta kysymykseen, seuraako Jerner isäpuolensa jalanjalkia ja tekeekö hän sieppaamalleen lapselle seksuaalista väkivaltaa. Teoksen aikana tulee esiin toisaalta Jernerin pyrkimys tuota päämäärää kohti ja toisaalta hänen halunsa pidättäytyä siitä. Tapahtumasarjan lopussa lukija pääsee seuraamaan Jernerin liikkeitä enää vain häntä etsivän poliisin näkökulmasta. Tästä syystä ei voida saada varmuutta Jernerin ja pojan välisistä tapahtumista ennen Jernerin itsemurhaa ja pojan kuolemaa. Samoin jää vain arvattavaksi, miten ja miksi pieni Micke Johansson kuolee ennen kuin poliisi tavoittaa nämä kaksi pakolaista. Onko kyse tapaturmasta, joka ei välttämättä Jernerin tapauksessa olisi mahdoton ajatus, vai tappaako Jerner pojan tarkoituksella? Tällöin herää väistämättä myös kysymys siitä, miksi Micke on tapettava. Haluaako Jerner hänet mukaansa vielä viimeisenkin kerran? Näin Edwardson jatkaa koko tuotannolleen tyypillistä kirjoitustapaa, jossa salapoliisitarinalle epätyypillisesti kieltäytyy kerronnassaan paljastamasta kaikkea lukijan tarvitsemaa informaatiota. Nämä avoimiksi jäävät asiat, samoin kuin Joe Christmasin isän mahdollinen tummaihoisuus ovat seikkoja, joita uudelleenluentakaan ei paljasta. Informaation pimittäminen lukijalta on lopullista, aukot eivät

sulkeudu. Lukijan on tällöin tyytyminen joko epävarmuuteen tai tehtävä johtopäätös, joka ei ole teoksen tukema muttei kieltämäkään.

5.2.2 Ensivaikutelmien kohtalo Fowlesin teoksessa

Kuten on noussut esiin, Frederick Cleggistä syntynyt ensivaikutelma on varsin subjektiivinen ja onntto. Siinä on korostunut lähes yksinomaan hänen ihastumisensa Mirandaan siitä huolimatta, että teoksen alku tarjoaa myös Cleggin lapsuutta koskevan analepsiksen. Kerronnan alun jälkeen Clegg jatkaa omien tekojensa puolustelua tapahtumien kuvaamisen ohella. Samaan aikaan jatkuvat kuitenkin myös varoitusmerkit Cleggin erikoisista ajatuksista ja mahdollisesta itsepetoksesta. Clegg muun muassa viittaa tulevaisuuteen ja Mirandan sieppaukseen seuraavanlaisella vakuuttelulla: "What I'm trying to say is that having her as my guest happened suddenly, it wasn't something I planned the moment the money came." (C, 16.) Totuus kuitenkin on, että Clegg valmistelee Mirandan sieppaamista ja myös nimenomaan tämän vankina pitämistä useita viikkoja. Clegg myös puhuu kerrontansa loppuun asti Mirandan "vierailusta" eikä myönnä pitävänsä tätä vankinaan. Samaan aikaan Cleggin näennäisesti pyyteetön rakkaus alkaa osoittautua vähemmän pyyteettömäksi. Tästä saadaan esimerkki, kun Clegg saatuaan tietää Mirandan kärsivän rahapulasta suunnittelee lähettävänsä tälle shekin, mutta jättää sen lopulta tekemättä, koska tulee ajatelleeksi, ettei voisi olla todistamassa Mirandan iloa lahjoituksesta.

Sieppattuaan Mirandan Cleggin suhde tyttöön alkaa muuttua, vaikkakin hitaasti. Pian Clegg toteaaakin seuraavasti: "It's funny, she didn't look quite like I'd always remembered her. Of course I'd never seen her so close before." (C, 31.) Vain muutama sivu myöhemmin (C, 36) Clegg joutuu huomaamaan, että Miranda saa hänet jatkuvasti puolustuskannalle ja toteaa unelmissaan asian olleen aina päinvastoin. Viimeinen naula Cleggin vaaliman, mutta täysin ulkoapäin rakennetun Mirandan kuvan arkkuun on, kun Miranda tarjoutuu harrastamaan hänen kanssaan seksiä vapautumista vastaan. Tuolloin tyttö muuttuu hänen edessään juuri sellaiseksi kevytmieliseksi ja arvottomaksi naiseksi, joita hän on aina halveksinut:

I could have done anything. I could have killed her. All I did later was because of that night.

It was almost like she was stupid, plain stupid. Of course she wasn't really, it was just that she didn't see how to love me in the right way. There were a lot of ways she could have pleased me.

She was like all women, she had a one-track mind.

I never respected her again. It left me angry for days.

(C, 102–103.)

Varoitusmerkit siis ilmaantuvat lukijalle vähitellen. Ensimmäinen niistä on jo edellä (ks. s. 10) siteeraamani Cleggin lausahdus teoksen sivulta kymmenen. Onkin todella mahdotonta osoittaa tarkkaa kohtaa, jossa lukija viimein joutuu kyseenalaistamaan rakentamansa kuvan nuoresta rakastuneesta miehestä ja vaihtamaan hypoteesinsa uuteen. Näin sekä Fowlesin että Edwardsonin teokset havainnollistavat hyvin Perryn ajatusta, jonka mukaan hypoteesit vaihtuvat toiseen vähitellen ja että tuota tapahtumahetkeä on usein vaikea määrittää. Lukijalle selviää pikkuhiljaa Cleggin halu pitää Mirandaa täydellisessä vankeudessa. Samoin selviää, ettei Clegg tunnu mieltävän teoissaan olevan jotakin väärää tai julmaa. Sen sijaan hän jatkaa tekojensa ja oman näkökulmansa puolustelua.

Kerronnan lähestyessä loppuaan selviää myös, ettei Clegg pysty päästämään Mirandaa vapauteen tai edes pelastamaan Mirandan henkeä, koska se vaatisi lääkärin kutsumista paikalle ja Cleggin omien tekojen paljastumista. Tämä osoittaa, että Clegg, vaikkei näekään teoissaan mitään väärää, ymmärtää ulkopuolisen yhteiskunnan suhtautumisen toimintaansa. Mirandan menehtyminen Cleggin toimintakyvyttömyyden vuoksi karistaa viimeisetkin lukijan sympatiat tämän eriskummallisen miehen yltä. Cleggin viimeinen puolustus on, ettei hänellä koskaan voisi olla ketään muuta kuin Miranda ja että tämä on hänen ainoa elämänsisältönsä (C, 273). Tämäkin vakuuttelu kuitenkin murenee, kun Clegg pian haudattuaan Mirandan löytää uuden uhrin ja alkaa suunnitella tämän sieppaamista (C, 282). Kun Mats Jernerin kohdalla lukijassa syntyy pikkuhiljaa yhä enemmän ymmärrystä tätä hahmoa kohtaan, Cleggin kohdalla kehitys kulkee toiseen suuntaan. Cleggin toiminta muuttuu yhä käsittämättömämmäksi eikä uusia, sitä selittäviä seikkoja löydy.

Kun kerronta siirtyy Mirandan päiväkirjamerkintöihin, tulee esiin Mirandan inhimillinen kärsimys, epätoivo, pakottava tarve paeta sekä loppumaton elämänhalu. Nämä luonnollisesti lisäävät lukijan Cleggiä kohtaan tuntemaa vastenmielisyyttä. Ennen kuin siirryn käsittelemään Mirandan henkilöahmon muutosta hänen päiväkirjaosionsa aikana, on kuitenkin todettava, että Mirandan kerronnan seurauksena myös Clegg saa uusia, paitsi negatiivisia myös positiivisia tai ainakin inhimillisempiä piirteitä. Mirandan osiossa esiin tuleva Cleggin epäinhimillisuus syntyy paitsi

Mirandan kärsimyksestä ja Cleggin julmasta käytöksestä, myös näiden kahden täydellisestä kyvyttömyydestä ymmärtää toisiaan ja sovittaa ajatusmaailmojaan yhteen. Toisaalta ilmenee esimerkiksi Cleggin ostaneen Mirandalle paljon sellaistaakin, muun muassa kukkia, joita Clegg ei itse syystä tai toisesta ole maininnut omassa tekstissään (C, 130). Näiden kahden ihmisen välillä on paitsi riitaa ja vihaa myös hyviä hetkiä. Miranda myös kokee Cleggin oman luokkansa, sijaisperheensä ja taustansa uhriksi, jotka ovat osin tehneet hänestä sen, mikä hän on. Tämä saa hänet tuntemaan sympatiaa Cleggiä kohtaan.

Cleggin kerronnassa on Mirandasta syntynyt kuva inhimillisenä ja epätoivoisena nuorena naisena, joka osaa olla sekä ilkeä että hyvää tarkoittava ja jolla on vahvat mielipiteet. Mirandan päiväkirjamerkintöjen aikana lukijalle piirtyvä kuva Mirandasta, samoin kuin hänen omakuvansa, ovat muutoksessa. Nyt välittyy kuva entistä heikommasta, pelokkaammasta, epätoivoisemmasta ja itsekkisemmästä työstä. Vankeutensa aikana Miranda palaa perusasioihin: hän kaipaa perhettään, George Pastonia, raikasta ilmaa, valoa ja kokee maalaamisen tarvetta. Hän myös havaitsee oman ainutlaatuisuutensa:

Even knowing that I shall never be so stupid as to be vain about it, but be grateful, be terribly glad (especially after this) to be alive, to be who I am – Miranda, and unique.
(C, 145.)

Samalla hän törmää kuitenkin myös omaan kokemattomuuteensa “ I’m sick of being young. Inexperienced. Clever at knowing but not at living.” (C, 247.)

Mirandan päiväkirjamerkinnöistä välittyy myös kuva George Pastonista ulkoisten analepsisten ansiosta. Tämä kuva kehittyy näiden merkintöjen aikana ihailun kohteesta realistisempaan suuntaan, jolloin myös tämän Mirandan ystävän ja taiteellisen opettajan puutteiden toteaminen tulee mahdolliseksi. Toisaalta Mirandan epätoivoinen elämänhalu tuntuu muuttavan hänen suhtautumistaan Pastonia kohtaan positiivisemmaksi ja anteeksiantavammaksi. Kun Miranda tiedostaa yhä paremmin itsensä, omat periaatteensa ja sekä halunsa pitää ne että valmiutensa rikkoa niitä vastaan, hän tiedostaa myös paremmin suhteensa Pastoniin ja perheeseensä. Perhettään kohden hän huomaa tuntevansa niin vihaa, sääliä, rakkautta kuin anteeksiantoakin.

Fowlesin teoksessa ensivaikutelman särkyminen ei siis niinkään toteudu menneisyyttä koskevien analepsisten seurauksena. Mirandan ensin hyvin ohut henkilöahmo saa lisää väriä ja ulottuvuuksia sekä Cleggin että Mirandan oman kerronnan kautta eikä lukijan ensivaikutelma hänestä rikkoudu siinä määrin kuin ensivaikutelma Cleggistä. Pikemminkin se vain saa lisää lihaa luidensa päälle. Näin Mirandasta syntyvien ensivaikutelmien ja lopullisten hypoteesien suhde muistuttaa niiden edellä kuvattua suhdetta Homeroksen Odysseys-hahmossa. Cleggistä syntynyt ensivaikutelma sen sijaan sortuu kerronnan jatkuessa hänen todellisen luonteensa paljastumisen seurauksena. Vaikka kerronta rikkoo tarinan kronologian, Cleggistä tai Mirandasta syntyvien ensivaikutelmien kohtalo ei ole niin selkeästi riippuvainen näistä rikkomuksista kuin Mats Jernerin kohdalla.

Perry katsoo, että jos alkuperäinen kehys on ollut keskeinen ja määräävä teoksen kehysten kokonaisuudessa lukemisen alusta lähtien ja se sitten korvataan uudella kehyksellä, tekstiä voidaan kutsu käännettyksi (*inverted text*). Muissa tapauksissa teksti pikemminkin vain käy läpi muutoksen. (Perry 1979, 61.) Suoraviivaisesti ajateltaessa tekstiä voidaan pitää käännettynä Cleggin tapauksessa, kun tavallisen oloinen mies paljastuu mitä kieroutuneimmaksi ihmiseksi. Perryn termin ongelma kuitenkin nähdäkseni on, että on kenties mahdotonta määrittää, milloin lukijan alussa muodostama kehys korvaantuu toisella täysin ja milloin vain osittain. Tästä syystä sijoittaisinkin kummatkin kohdeteokseni pikemminkin muutoksen läpikäyviin kuin käännettyihin teksteihin. Samalla tulee ilmi, ettei Perryn ajatus käännettyistä ja muutoksen läpikäyvistä teksteistä, niin kuin eivät Sternbergin kolme mallia ensivaikutelman ja lopullisten hypoteesien välisistä suhteistakaan asetu kohdeteoksiini yksiselitteisesti. Sitä vastoin ne pysyvät väistämättä kohdeteoksiini ulkoapäin tuotuina ja näin aina käytännössä tapauskohtaista muokkausta kaipaavina ajatuksina.

Erilaisia perussyitä lukijan hypoteesin muuttumiseen on Perryn mukaan kahta tyyppiä: esiin nouseva materiaali voi olla suoraan tai epäsuorasti ristiriidassa vanhan hypoteesin kanssa jättämättä vaihtoehdoksi uuden tiedon ja vanhan hypoteesin yhteensovittamista. Tällöin lukijalle on mahdollista löytää uusi hypoteesi, jossa tämä ristiriita voidaan sovittaa tai sitä voidaan pienentää. Toisessa tapauksessa uusi materiaali ei ole ristiriitaista suorasti eikä epäsuorasti vanhaan nähden, mutta sen ollessa mukana tekstissä tulee mahdolliseksi rakentaa uusi kehys, joka voi perustella kaikki yksityiskohdat entistä hypoteesia paremmin. (Perry 1979, 60.) Tämä toistaa jo edellä esille nousutta, omasta mielestäni hyvin tärkeää huomiota, ettei uuden hypoteesin muodostaminen tarkoita vanhan informaation hylkäämistä. Päinvastoin vanha informaatio rakentaa usein myös uutta hypoteesia. Cleggin, samoin kuin Mats Jernerinkin henkilöahmon kehittyminen noudattaa selkeästi ensimmäistä

Perryn hahmottelemista vaihtoehdoista. Mirandaa koskevien hypoteesien muutosta sen sijaan kuvaa nähdäkseni parhaiten jälkimmäinen. Tämä johtunee osaltaan myös hänestä Cleggin kerronnan pohjalta syntyvän ensivaikutelman kapeudesta ja yksiulotteisuudesta.

Vaikka ensivaikutelmat sortuvat, niillä on vaikutusta lukija lopulliseen käsitykseen henkilöahmosta. Kuten Sternberg toteaa, tekstin lukijassa herättämä vaikutus ei nojaa vain henkilöstä teoksen lopussa piirtyvään kuvaan. Kokonaiskäsitykseen kuuluvat kaikki vaikutelmat, oikeat ja väärät, jotka ovat muodostuneet lukemisen aikana. Vaikka kerronta myöhemmin eliminoi hypoteeseja, niillä on roolinsa tässä lukuprosessin pelissä. Sekä hypoteesien herättäminen että eliminoiminen edistävät kokonaiskuvan syntymistä. (Sternberg 1987, 199–200.) Tämä näkyy Jernerin hahmon ristiriitaisuutena ja lukijan haluna ehkä viimeiseen asti uskoa Cleggin voitavan itsekkyytensä ja pelastavan Mirandan hengen.

6 Kohti toista luentaa

Olen pyrkinyt pro gradu -työssäni tuomaan esiin, kuinka paljon kerronnan järjestyksellä ja vielä tarkemmin tarinan ja kerronnan epätahtisuudella ja informaation viivyttämällä on merkitystä tarinan henkilöhahmoista syntyviin vaikutelmiin. Tätä merkitystä olen havainnollistanut kohdeteosteni analyysin avulla. Samalla olen halunnut esittää yhden mahdolliset luennat näiden teosten – teosten, jotka alun perin herättivät kiinnostukseni tätä aihetta kohtaan – keskeisistä henkilöhahmoista. Hahmottelemani luennat eivät ole ainoita oikeita tai mahdollisia. Olen kuitenkin pyrkinyt perustelevaan, miten teokset itse tuntuvat tarjoavan juuri tällaisia luentoja, juuri tällä tavoin lukevia sisäislukijoita.

Läpi työni on noussut esiin lukuprosessin aktiivisuus. Lukeminen ja teoksen merkitysten rakentaminen voidaankin nähdä hypoteesien rakentamisen ja purkamisen prosessina, jossa sisäislukija toimii osin tekstin itsensä luomana, osin aktuaalisen lukijan vaikutuksen alaisena konstruktiona. Hypoteesien rakentaminen ja purkaminen alkaa teoksen ensimmäisistä sanoista jatkuen sen loppuun saakka. Tätä prosessia kuvatakseni olen verrannut Heta Pyrhösen avulla salapoliisikirjallisuuden lukemista peliin, johon osallistumista lukijalle tarjotaan, kun hän aloittaa lukuprosessin. Tällainen pelianalogia voidaan nähdäkseni hyvin hahmottaa myös *Himlen är plats på jorden* -teoksen lukuprosessista. Vaikka *The Collector* -teos ei edusta salapoliisikirjallisuuden genreä eikä edes yksinomaan trilleriä tai jännityskertomusta, sen lukeminen ei kuitenkaan ole juuri eronnut tarkastelussani salapoliisikertomuksen lukemisesta. Vertaamista peliin voidaankin nähdäkseni käyttää salapoliisikirjallisuutta laajemminkin viitattaessa lukemisen prosessiin ja teoksen pyrkimyksiin ohjata lukijaansa kerronnallisilla keinoillaan.

Koska kerronnalla on pelikumppaninaan aina lopulta aktuaalinen lukija, ei mikään kertomisen järjestys tai muu kerronnallinen keino ole automaatti, jolla saataisiin varmuudella aikaan juuri tietty sisäislukijan luenta. Kuitenkin juuri ensiluennassa sekä sisäislukija että aktuaalinen lukija ovat erityisen riippuvaisia teoksen retoriikasta ja sen käyttämisestä keinoista. Eihän heillä ole muuta informaatiota teoksen fiktiivisestä maailmasta kuin se, jonka ovat tekstin itsensä ehdoilla tiettyyn hetkeen mennessä saaneet haltuunsa. Menakhem Perry kirjoittaaakin, että kielen lineaarisuus tuo mukanaan mahdottomuuden selvittää jokainen merkitys kerralla (Perry 1979, 356). Lukijan on näin tyydyttävä siihen informaation saamisen tahtiin ja tapaan, jonka teksti on valinnut strategiakseen.

Myös Meir Sternberg korostaa, että kaikilla tekstin strategioilla, ovatpa ne kuinka erilaisia tahansa, on yksi yhteinen nimittäjä. Ne ovat lähtöisin tekijän tietoisuudesta siitä, että kirjallisuus on aikataidetta, jossa lukija ymmärtää tekstin jatkumon ajan jatkumoksi ja jossa tekstin elementit ovat välttämättä keskenään kommunikoivia. Tekstin rakenteet avautuvatkin eivät yhtä aikaa, vaan peräkkäin. Tätä kirjallisuuden ominaisuutta tekijä voi manipuloida ja laajentaa herättääkseen lukijassa erilaisia reaktioita. (Sternberg 1978, 34.)

Vaikka kieli on lineaarista, lukeminen ei ole sitä täysin varauksetta. Kuten Perry kirjoittaa, lukuprosessi ei ole yksisuuntainen, vaan taaksepäin katsomisella on suuri rooli tässä toiminnassa. Tietyissä pisteissä rakennettu valaisee uusia komponentteja, mutta tulee myös itse valaistuksi niiden toimesta. Näin yksittäinen luenta on itse asiassa useita eriaikaisia luentoja tekstin eri osista. (Perry 1979, 58.) Kaikkein suuntautuneinta jo luettuun lukeminen on Perryn mukaan silloin, kun lukija on muuttamassa jotakin aiemmin rakentamaansa hypoteesia tai mahdollisesti vaihtamassa sitä kokonaan uuteen (emt., 60). Lukemisen yksi paradoksi näyttäisikin olevan, että toisaalta käsittelemäni kerronnan keinot vaativat lukemista siinä mielessä lineaarisesti, että teos luetaan alusta kohti sen loppua. Toisaalta tämän liikkeen sisällä lukeminen on paljastunut kaikkea muuta kuin yksisuuntaiseksi. Lineaarisuus tuntuukin tarkoittavan eräänlaista kokonaissuuntaa, joka sisällään sallii ja edellyttää monisuuntaisuuden.

Kohdeteosteni rakenteita tarkastellessani olen soveltanut muun muassa Genetten ja Sternbergin käsitteitä. Nämä teoreettiset työkalut, kuten anakroniat, ensivaikutus ja informaatioaukot, toimivat työssäni mainiosti välineinä puhua yksiselitteisesti ja lyhyellä käsitteellä määritellystä asiasta. Näin siitä huolimatta, että tutkimustermieni käytössä törmäsin niiden luonteeseen kohdeteoksiini ulkoapäin asetettuina. Jouduinkin tekemään joitakin avaruuksia termien määritelmiin ja toisaalta myös joissakin kohdin toteamaan oman vaikeuteni soveltaa termejä käytäntöön ongelmitta. Tämä ei luonnollisesti vähennä näiden käsitteiden arvoa työni kannalta, vaan on päinvastoin aktivoinut ajatteluprosessia.

Kuten olen todennut, jokaiseen tekstiin sisältyy runsaasti suurempia ja pienempiä aukkoja. Näistä aukkoista olen tässä tutkielmassa valinnut tarkastelukohteekseni vain varsinaiset informaatioaukot. Aukot ovat yksi seuraus tarinan ja kerronnan epätahtisuudesta ja niiden sulkeminen on oleellinen osa kohdeteosteni lukuprosessia. Ne tekevät lukuprosessista kiinnostavan herättäen ja ylläpitäen lukijan mielenkiintoa. Lukuprosessin aikana aukkojen sulkemiseen liittyy myös paljon onnistumisen tuomaa mielihyvää. Toisaalta juuri se, että kaikkia aukkoja ei saada suljettua, houkuttelee lukijaa lukemaan

uudelleen tai pohtimaan avoimeksi jääviä kysymyksiä erityisellä mielenkiinnolla. Aukot siis aktivoimisen ohella myös ohjaavat lukijan huomiota.

Tanja Vesala-Varttala kirjoittaa James Joycen *Dubliniläisiä* -teosta (1914) kuvatessaan, kuinka aukot ja hiljaisuudet kerronnassa kutsuvat lukijan lukemisen luovaan toimintaan ja kuinka lukijan mahdollisuudet ja erilaiset tavat ottaa osaa tekstin ”tekemiseen” ovat moninaiset (Vesala-Varttala 1999, 17). Edwardsonin ja Fowlesin teoksissa aukot tuntuvat ennen kaikkea saavan aikaan kysymysten ryöpyn ja näin hiljaisuus saa aikaan niissä vuoropuhelua tekstin ja lukijan välillä. Leona Toker katsookin, että romaanissa hiljaisuus puhuu informaatioaukkojen kautta (Toker 1993, 1).

Toker kirjoittaa osuvasti, että kun lukija havaitsee aukon, hänellä herää joukko arvauksia ja odotuksia, jotka joko täyttyvät tai jäävät täyttymättä tekstin myöhempien osien myötä. Odotusten täyttymättä jääminen on näistä usein mielenkiintoisempi ilmiö. Näin ei ole vain siksi, että se (kuten kaikki odottamaton) tuo mukanaan enemmän informaatiota vaan myös, koska se voi saada lukijan huomaamaan arvatessaan tekemiensä virheiden subjektiivisia syitä. Näin myös lukijan omat asenteet ja näkökulmat, usein tiedostamattomat tai itsestäänselvyutenä pidetyt, tulevat hänen huomionsa kohteiksi. Aukkoja voidaankin pitää metaforisesti kuin peileinä, joita romaanit asettavat lukijan eteen. (Toker 1993, 5-7.) Tässä tulee jälleen esiin aktuaalisen lukijan yksilöllisyyden vaikutus hänen konstruoidessaan teoksen tarjoamaa sisäislukijaa. Esimerkiksi omassa luennassani pedofiilin stereotyyppi saa paljon painoarvoa Mats Jernerin henkilöahmoa rakennettaessa. Kun tämä stereotyyppinen kuva saa lukuprosessin aikana uusia ulottuvuuksia ja kun samaan aikaan aukko Jernerin mahdollisista pedofiilisistä taipumuksista ei täyty, herää lukijassa tietoisuus sekä tästä aukosta että sen saamasta painoarvosta. Tiina Käkelä-Puumala kirjoittaa modernista ja postmodernista romaanista, kuinka henkilöahmon epämääräisyys, epävakaus ja hajanaisuus pakottavat osaltaan lukijan tekemään päätöksiä ja valintoja ja kuinka nämä päätökset kertovat ennen kaikkea jotakin lukijasta itsestään tehden samalla lukijasta tekstin subjektin (Käkelä-Puumala 2001, 261). Vaikka kerronnan aukot eivät ole vain modernin tai postmodernin, vaan myös jo niitä edeltäneen kirjallisuuden keinovarantoa, on niiden aikaansaamalla henkilöahmon epämääräisyydellä juuri Käkelä-Puumalan edellä kuvaaman kaltainen vaikutus lukijan rooliin.

Edwardsonin teoksessa juuri kerrontaan jäävät aukot vaikeuttavat Mats Jernerin henkilökuvan hahmottamista. Samalla ne ovat ehto teoksen fiktiivisen maailman nykyhetken ymmärtämiselle ja rakentamiselle. Juuri tällä aukkojen keskeisyydellä teos herättää lukijan huomaamaan ne. Aukkojen

sulkemista voidaankaan tuskin pitää ainakaan kokonaan tiedostamattomana ja automaattisena toimintana Jerneerin henkilöhaahmon rakentumista painottavassa luennassa. Siinäkin tapauksessa, että Jerneerin luonteelle ja hänen tavoitteidensa arvioimiselle ei annettaisi näin paljon painoa, aukot ovat väistämätön osa teoksen luentaa, koska ne avautuvat selkeästi ja yksiselitteisesti jo kerronnan katkeamisen ja muualle siirtymisen seurauksena.

Fowlesin teoksessa keskeinen, Mirandan selviytymistä koskeva väliaikainen aukko myös aukeaa selkeästi, huomattavasti selkeämmin kuin teoksen muut, merkityksiltään hieman pienemmät aukot. Tuo aukko ja sen sulkeutuminen ovat tärkeässä roolissa Cleggin henkilöhaahmon rakentumisessa, mutta ainakin yhtä tärkeä on sen funktio jännityksen rakentajana ja ylläpitäjänä. Niin kauan kuin tämä aukko pysyy avoimena, säilyy jännitys sekä tapahtumien kulusta että Cleggin luonteesta. Fowlesin teoksessa aukoilla onkin huomattavasti rajatumpi rooli henkilöhaahmojen rakentumisen kannalta, mutta siinäkin niiden merkitys teoksessa syntyvälle jännitykselle on keskeinen. Osana kerronnan valittua järjestystä aukot ovat rakentamassa syntyviä ensivaikutelmia sekä lopullisia hypoteeseja. Kuten olen todennut, ei mikään kerronnan keino eikä näin sen järjestyskään, toimi kuitenkaan teoksessa tyhjiössä, vaan muiden kerronnan keinojen ja piirteiden osana. Kohdeteoksissani myös muun muassa kertojat ja heidän kerrontatapansa ovatkin myös ohjanneet henkilöhaahmojen rakentumista.

Toipa aktuaalinen lukija henkilöhaahmojen konstruointiin millaisia vaikutteita tahansa, Edwardsonin ja Fowlesin teoksissa kerronnan järjestyksellä on ollut kiistämättä vaikutusta siihen, miten sisäislukija rakentaa ja miten hänelle tehdään vaikeaksi rakentaa Mats Jerneerin, Frederick Cleggin ja Miranda Greyn henkilöhaahmot. Mats Jerneerin kohdalla teksti pakottaa lukijan osin kyseenalaistamaan ensivaikutelmansa, muttei toisaalta kumoa niitä kokonaan. Ensivaikutelman muututtuakin Jerneer on edelleen rikollinen, mutta hänen haahmostaan löytyy myös tuota rikollisuutta selittäviä piirteitä. Cleggin kohdalla taas ensivaikutelma ”normaalista” rakastuneesta miehestä romuttuu, kun Cleggin todellinen luonne paljastuu teoksen edetessä. Mirandan haahmo muuttuu vähiten radikaalisti, mutta varsinainen ensivaikutelma hänestä on niin ohut ja hatara, että siinäkin tapahtuu suurta kehitystä kohti syvempää ja kokonaisempaa henkilöhaahmoa. Eri haahmojen kohdalla ensivaikutelmat siis liikkuvat eri suuntiin, mutta kumpikin teos käyttää vähittäisten vihjeiden antamista lukijalle peruseriaatteenaan tämän muutoksen aikaansaamiseksi.

Rimmon-Kenan kirjoittaa, että lukemisprosessin päättyessä lukija on yleensä päätenyt johonkin viimeistelyyn hypoteesiin, kattavaan tulkintaan kokonaisuudesta. Tämän viimeistelyn aste vaihtelee tekstistä toiseen. Joskus kertakaikkisesta ratkaisusta ei kuitenkaan ole tietoaakaan. Tämä voi johtua tarjolla olevista useista viimeistellyistä hypoteeseista, jotka joko jollakin tavalla täydentävät toisiaan, jolloin syntyy monimerkityksisyyttä tai kumoavat toisensa tarjoamatta yhdellekään vaihtoehdolle riittävästi perusteita. (Rimmon-Kenan 1991/1983,154.) Viimeksi mainittu tilanne paljastuu Edwadsonin teoksen lopussa. Lukija ei voi tietää, pyrkikö ja pääsikä Mats Jerner seksuaaliseen kanssakäymiseen Micke Johanssonin kanssa vai oliko hänen tavoitteenaan jokin muu. Myös joitakin menneisyyttä koskevia aukkoja jää sulkeutumatta. Yksi Edwardsonin teoksen lukemisen aikana heräävä kysymys on myös, voidaanko Jerneriä pitää hänen menneisyytensä valossa lopulta syyllisenä tekoihinsa. Kuten johdannossa tulee esiin, moraalinen syyllinen ei välttämättä aina salapoliisiromaaniin ole toiminnallinen syyllinen. Tätä ajatusta voidaan ehkä soveltaa myös Jernerin kohdalla ja ajatella, että toiminnallisesti Jerner on syyllinen lasten sieppauksiin, pahoinpitelyyn, murhaan sekä mahdollisesti Micke Johanssoniin kohdistuneeseen seksuaaliseen väkivaltaan, mutta moraalinen syyllinen teoksessa on ennen kaikkea hänen kasvatusisänsä Georg Smedsberg. Samalla on kuitenkin väistämätöntä, että Jerneriin tarttuu myös moraalisesti syyllisyyden varjo, koska kaikista hänen teoistaan ja tarkoituksistaan ei saada täyttä varmuutta. Myös Fowlesin teoksen loputtua jää ilmaan avoimia kysymyksiä muun muassa siitä, toteuttaako Clegg todellakin uuden kidnappauksen. Tämä kysymys ei kuitenkaan nähdäkseni samassa määrin vaikuta Cleggin henkilöhaamon rakentumiseen kuin lopulliset aukot Edwardsonin teoksessa. Edellä mainitun Mirandan selviytymistä koskevan aukon sulkeutuminen on ollut suhteessa Cleggin henkilöhaamoon liian määräävä.

Kerronnan järjestystä ja aukkoja ei ole mahdollista sivuuttaa puhuttaessa kohdeteosteni keskeisten henkilöhaamojen rakentumisesta luennassa, jonka olen esittänyt. Toisaalta on muistettava, että vaikka olen työssäni keskittänyt kerronnan ja tarinan epätahtisuuteen, ei ainoastaan kertomisen ”luonnollisen” järjestyksen rikkominen ole lukuprosessia ohjaava tekijä. Kuten Perry huomauttaa, myös täysin kronologisesti etenevällä kerronnalla on vaikutusta lukijalle fiktiivisestä maailmasta syntyvään käsitykseen (Perry 1979, 356). Wayne C. Booth kirjoittaakin, että

We have seen that the author cannot choose to avoid rhetoric; he can choose only the kind of rhetoric he will employ. He cannot choose whether or not to affect his reader's evaluations by his choice of narrative manner; he can only choose whether to do it well or poorly.

Olen työssäni tarkastellut henkilöhahmojen rakentumista nimenomaan ensiluennan näkökulmasta. Mitä sen sijaan tapahtuu, jos ja kun lukija palaa ensiluennan jälkeen teoksen äärelle ja aloittaa sen lukemisen uudelleen? Leona Toker kirjoittaa, että ensimmäisen ja sitä seuraavien luentojen välinen ero on kvalitatiivinen: ensimmäisellä lukukerralla keskeiset näkökulmat saadaan esiin ja käsitellään. Luettaessa uudelleen näitä näkökulmia rajoitetaan ja muotoillaan. Uudelleenluennassa myös lukuprosessiin sisältyvä odottamattomuus poistuu suurelta osin, koska lukija ei voi olla tietämättä mitä seuraavaksi tapahtuu, ellei hän ole unohtanut tekstiä niin täydellisesti, ettei enää havaitse sitä tutuksi. Odottamattomuuden vaikutus muuttuu näin ironiaksi: jos ensiluennassa jokin tekstisegmentti nostaa odotuksia, jotka myöhemmin jäävät täyttymättä, uudelleenluennassa tämä yksikkö tulee havaituksi ironisena. (Toker 1993, 8-9.)

Jos lukija palaa Edwardsonin teoksen alkukappaleeseen uudelleen, hän näkee sen ainakin jossakin määrin uudesta näkökulmasta. Menneisyydellä on edelleen tärkeä rooli, mutta käsitys siitä ja sen merkityksestä on monipuolistunut. Kuva pedofiilistä ei ole niin suoraviivainen kuin ensimmäisellä lukukerralla. Fowlesin teos sen sijaan muuttuu luettaessa uudelleen epätoivoisemmaksi kuvaukseksi kahden ihmisen mahdottomasta yrityksestä kohdata ja tämän yrityksen väistämättömästä etenemisestä kohti täydellistä epäonnistumista. Cleggistä syntyvään ensivaikutelmaan ja hänen selittelevään kerrontatapaansa uudella luennalla on juuri ironisoiva vaikutus. Vakuuttelu, kuinka hän tarkoittaa aina vain hyvää ja toimii kuin olosuhteiden ohjaamana, on nyt kaikkea muuta kuin uskottavaa. Kummassakin teoksessa henkilöhahmoja koskevat vihjeet ovat siis nyt heti lukijan näkyvissä ja ymmärrettävissä.

Lopuksi on todettava, että kerronnan järjestyksen ja aukkojen tarkasteleminen tarkoittaa ennen kaikkea sen hyväksymistä, ettei lukijalla ole täydellistä kontrollia lukukokemukseensa ensiluennassa. Lukija on ensimmäistä kertaa lukiessaan tekstuaalisen häirinnän ja johdattelun kohteena eivätkä hänen mahdollisuutensa tuottaa mitä tahansa tulkintoja ole hyvät. Niin kauan kuin lukeminen on kesken, lukija ei voi sanoa viimeistä sanaa ja tehdä lopullista päätöstä, jos silloinkaan. Kummassakin tarkastelemassani teoksessa tämä pitää paikkansa eikä tunnu olevan riippuvaista siitä, onko teos varsinaisesti salapoliisikirjallisuutta vai ei. Lukiessa merkitys syntyy teoksen ja lukijan yhteistyönä, heidän ainutlaatuisessa kohtaamisessaan.

Lähteet

Tutkimuskoheet:

Edwardson, Åke 2001: *Himlen är en plats på jorden*. Stockholm, Norstedts Förlag.

Fowles, John 1963: *The Collector*. London, Jonathan Cape Ltd.

Muu Kaunokirjallisuus:

Faulkner, William 1960/1932: *Light in August*. Harmondsworth, Penguin.

Tutkimuskirjallisuus, painetut lähteet:

Alanko, Outi 2001: ”Lukijasta lukemiseen, tulkinnasta elämykseen: lukijan käsite kirjallisuudentutkimuksessa” Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 207-240.

Booth, Wayne C. 1991/1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, The University of Chicago Press.

Brax, Klaus 2003: *The Poetics of Mystery. Genre, Representation, and Narrative Ethics in John Fowles's Historical Fiction*. Helsinki, Helsingin yliopisto.

Brooks, Peter 1984: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Oxford, Clarendon Press.

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

Conradi, Peter 1982: *John Fowles*. London and New York, Methuen.

Forster, E.M. 1962/1927: *Aspects of Novel*. Harmondsworth, Penguin.

Genette, Gérard 1980/1972: *Narrative Discourse. An Essay in Method*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca, Cornell University Press.

Genette, Gérard 1988/1983: *Narrative Discourse Revisited*. Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca, Cornell University Press.

Ikonen, Teemu 2001: ”Tarina ja juoni.” Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkälä-Puumala. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 184-206.

Iser, Wolfgang 1974/1972: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

- Iser, Wolfgang 1978/1976: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. London, Routledge and Kegan Paul.
- Kantokorpi, Mervi 1990: ”Proosan runousoppia.” Teoksessa *Runousopin perusteet*. Toim. Mervi Kantokorpi, Pirjo Lyytikäinen ja Auli Viikari. Helsinki, Helsingin yliopisto, Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. S. 105–177.
- Kinnunen, Aarne 1985: *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. Helsinki, WSOY.
- Käkelä-Puumala, Tiina 2001: ”Persoonaa, funktio, teksti – henkilöhahmojen tutkimuksesta.” Teoksessa *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko ja Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. S. 241–271.
- Makkonen, Anna 1995: ”Valokeilassa lukija.” Teoksessa *Kuin avointa kirjaa. Leikkivä teksti ja sen lukija*. Toim. Mervi Kantokorpi. Helsinki, Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja. S.179-217.
- Perry, Menakhem 1979: ”Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings (with an Analysis of Faulkner’s “A Rose for Emily”).” *Poetics Today* 1 :1-2. S. 35-64, 311-361.
- Phelan, James 1989: *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. Chicago and London, The University of Chicago Press.
- Prince, Gerald 1991/1987: *A Dictionary of Narratology*. Aldershot, Scolar Press.
- Prince, Gerald 1988: ”The Disnarrated.” *Style*, 22:1. S.1-8.
- Pyrhönen, Heta 1994: *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative*. Columbia, Camden House.
- Pyrhönen, Heta 1999: *Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story*. Toronto, University of Toronto Press.
- Rabinowitz, Peter J. 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ithaca and London, Cornell University Press.
- Richardson, Brian 2000: ”Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame.” *Narrative* 8:1. S. 23-42.
- Rimmon - Kenan, Shlomith 1991/1983: *Kertomuksen poetiikka*. Käänt. Auli Viikari. Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Sternberg Meir 1978: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Sternberg, Meir 1987: *The Poetics of Biblical Narrative. Ideological Literature an the Drama of Reading*. Bloomington, Indiana University Press.
- Tammi, Pekka 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki, Gaudeamus.

- Todorov, Tzvetan 1977: *The Poetics of Prose*. Käänt. Richard Howard. Oxford, Basil Blackwell.
- Toker, Leona 1993: *Eloquent Reticence. Withholding Information in Fictional Narrative*. Lexington, The University Press of Kentucky.
- Vesala-Varttala, Tanja 1999: *Sympathy and Joyce's Dubliners: Ethical Probing of Reading, Narrative, and Textuality*. Tampere, Tampere University Press.
- Woodcock, Bruce 1984: *Male Mythologies. John Fowles and Masculinity*. Brighton, The Harvester Press.
- Žižek, Slavoj 1991: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*. Cambridge, MIT Press.

Tutkimuskirjallisuus, painamattomat lähteet:

- Kivimäki, Ville 2006: *Hyvä tappaja. Sympatian rakentuminen elokuvassa ja romaanissa*. Pro gradu – tutkielma. Tampere, Tampereen yliopisto.