

Maarit Vimpeli

KÄYDÄ KERTOJAN KANSSA

Vapaa epäsuora esitys tulkinnallisena ominaispiirteenä Alice Munron
novelleissa

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

Vimpeli, Maarit: Käydä kertojan kanssa. Vapaa epäsuora esitys tulkinnallisena ominaispiirteenä Alice Munron tuotannossa.

Pro gradu -tutkielma, 88s.

Yleinen kirjallisuustiede

Huhtikuu 2015

Tutkielma käsittelee kanadalaisen Alice Munron (1931–) novellien kerrontaa. Työssä tutkitaan siis yhtäältä Alice Munrolla ominaista kerrontaa ja vapaata epäsuoraa esitystä ja toisaalta Munrolla tyypillisen henkilökuvakeskeisen novellistiikan tulkintaa. Työn teoreettinen tausta on klassisessa narratologiassa, mutta työssä myös haastetaan klassisen narratologian perinteisesti hyväksytyjä rajoja ja käsityksiä. Tutkielmassa keskitytään erityisesti kerronnan ja vapaan epäsuoran esityksen analyysiin ja tulkintaan ja tutkitaan mielen esittämisen tapoja.

Munron tuotannossa ominaista on tajunnan kuvauksen tai mielen esittämisen tematisoituminen. Tämä punainen lanka kulkee läpi Munron tuotannon aina ensimmäisestä kokoelmasta viimeisimpään, mutta mielen esittämisen tavat eivät pysy samanlaisina läpi tuotannon. Näiden tapojen kartoittaminen ja kirjailijalle ominaiseen tyyliin perehtyminen on työn yksi aspekti.

Yleistäen voi todeta, että Munron novellit ovat usein lähes kauttaaltaan vapaata epäsuoraa esitystä, jolloin vapaa epäsuora esitys on kattava kerronnan muoto (ja myös tyylikeino), joka palvelee hahmon luomisen tarkoitusta. Toisessa luvussa käsittelen novelleja ”Dimensions”, ”Passion” ja ”The Love of a Good Woman”. Tutkin, kuinka kertojan ja hahmojen äänet kuuluvat vapaassa epäsuorassa esityksessä. Kolmannessa luvussa tutkin novelleja ”Fiction”, ”Prue” ja ”Jakarta”. Käsittelen hahmojen kyvyttömyyttä sanallistaa omaa kokemustaan. Neljännessä luvussa tutkin yhtäältä muutosta mielen esittämisen tavoissa ensimmäisestä kokoelmasta viimeiseen: käsittelen novelleja ”The Shining Houses” ja ”Train”. Toisaalta tutkin Munron novellien mielenkuvauksen mahdollista sukupuolittuneisuutta ja lopuksi pohdin Munron novellien synkän maailmankuvan vaikutusta henkilöihahmojen rakentumiseen ja tulkintaan.

Tutkielmassa osoitetaan, että kohdeteksteissä kertoja imitoi päähenkilöidensä kieltä vapaassa epäsuorassa esityksessä. Kertojan roolin merkittävyys voidaan havaita, kun ymmärretään hahmojen kykenemättömyys sanallistaa omaa kokemustaan. Munron novellien kertoja näyttäytyy novelleja yhdistävänä tekijänä ja kerrontaa kuljettavasta vapaasta epäsuorasta esityksestä muodostuu tulkinnallinen kulmakivi novelleihin.

Asiasanat: Alice Munro, klassinen narratologia, vapaa epäsuora esitys, kerronta, kertoja, ääni, fokalisaatio, novelli

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 Aluksi	1
1.2 Kertoja	4
1.3 Fokalisaatio	6
1.4 Ääni ja tyyli	8
1.5 Vapaa epäsuora esitys	10
2. KUKA PUHUU MUNRON NOVELLEISSA?	17
2.1. Munron kerronnasta, kertojasta ja äänestä	17
2.2. ”Dimensions”: Doreen voimaantuminen	20
2.3. Äänten purkautumaton kietoutuminen novellissa ”Passion”	26
2.4. ”The Love of a Good Woman” moniäänisenä mysteerinä	32
3. HAHMOTTOMAT MIELET	41
3.1. Hahmoton Joyce	41
3.2. Tunnoton Prue	47
3.3. Matkalla ei mihinkään novellissa ”Jakarta”	51
4. NAISISTA JA MIEHISTÄ VAI VAIN MIELISTÄ	59
4.1. Alusta loppuun – Novellista ”The Shining Houses” ...	59
4.2. ... novelliin ”Train”	62
4.3. Antifeministinen Munro?	68
4.4. Mutta mitä tapahtui vuohelle? Munron synkkä maailma	73
5. LOPUKSI	80
LÄHTEET	82

1. JOHDANTO

1.1. Aluksi

Tutkielmani käsittelee kanadalaisen Alice Munron (1931–) novellien merkityksellistymistä ja vapaata epäsuoraa esitystä niiden keskeisenä tulkinnallisena elementtinä¹. Käsitelen siis yhtäältä Alice Munrolla ominaista kerrontaa ja vapaata epäsuoraa esitystä ja toisaalta Munrolla tyypillisen henkilökuvakeskeisen novelliitiikan tulkintaa. Tutkin, mitä on munromaisuus – Alice Munron novelleille tyypillinen kerronnan muoto, lähes koko kerronnan kattava vapaa epäsuora esitys, joka ohjaa ja määrittää tulkintaa. Vapaa epäsuora esitys aiheuttaa kerrontaan huojuntaa, mikä suoraan vaikuttaa hahmon ja toisinaan juonenkin tulkintaan. Alice Munro on julkaissut neljätoista novellikokoelmaa², joista tämän tutkielman puitteissa en voi käsitellä kaikkia. Tutkielmassani analysoin ja tulkitsen perusteellisemmin muutamaa novellia ja viittaan muuhun tuotantoon esimerkinomaisemmin osoittaakseni kirjailijalle tyypillisiä tai toistuvia kielellisiä piirteitä, kerronnan tapoja tai teemoja.

Tarkoitukseni on kuitenkin käsitellä Munron tuotantoa myös laajemmin. Perehdyn kirjailijalle ominaiseen tyyliin tai niin kutsuttuun kirjailijan poetiikkaan. Munron novelleille tyypillistä on tietynlainen henkilökuvakeskeisyys – ne tuntuvat kertovan siitä, kuka päähenkilö on ja millaista on olla esimerkiksi novellin ”Fiction” päähenkilö Joyce. Munron tuotannossa ominaista on tajunnan kuvauksen tai mielen esittämisen tematisoituminen. Tämä punainen lanka kulkee läpi Munron tuotannon aina ensimmäisestä kokoelmasta viimeisimpään, mutta huomionarvoista on, että mielen esittämisen tavat eivät pysy aivan samanlaisina läpi tuotannon. Näiden tapojen kartoittaminen ja kirjailijalle ominaiseen tyyliin perehtyminen on työni yksi aspekti.

Käsitelen novelleja, joissa on Gérard Genetten termin ektra- ja heterodiegeettinen kertoja. Teoreettinen lähestymistapani kytkeytyy läpi tutkielman yhtäältä aiempaan tutkimusperinteeseen ja pyrkii jatkamaan tätä teoreettista keskustelua ja toisaalta Munron kirjailijan poetiikkaan. Kuljetankin työssäni käsi kädessä teoreettista narratologista analyysiä ja tulkintaa. Munrolla

¹ Alice Munron novelleja on tutkittu paljon. Aiempi Munro-tutkimus koostuu kuitenkin suuressa määrin artikkeleista, jotka tutkivat jotain yksittäistä novellia. Viime vuosina Michael Toolan (2006, 2009, 2012) on ollut yksi tuotteliaimmista Munron tutkijoista. *Narrative*-lehti omisti vuonna 2012 kokonaisen numeron (20:2) novellin ”Passion” analyysille. Munrota on tutkittu melko kattavasti erilaisista teoreettisista lähtökohdista: niin narratologian kuin lingvistiikan välineistöllä, retorisen kertomusteorian kautta sekä niin feministisistä kuin sosiologisesti luokan näkökulmasta. Lisäksi moni Munro-tutkimus keskittyy novellin muodon erityispiirteisiin. Monografioita Munrosta on kirjoitettu vain vähänlaisesti.

² joista *Lives of Girls and Women* (1971) ja *Who Do You Think You Are?* (1978) on toisinaan luettu romaaneiksi ja toisinaan novellikokoelmiksi.

ominaista on myös yksityiskohtien motivointi ja jopa ylideterminointi sekä intertekstuaalinen viittaaminen toisaalta niin oman tuotantonsa sisällä kuin maailmankirjallisuuden klassikoihin. Tulen kuitenkin keskittymään ennen kaikkea kertojan ja päähenkilön suhteeseen ja kerronnan äänen tulkinnan vaikeuteen, mikä tiivistyy Munrolle tyypillisessä vapaassa epäsuorassa esityksessä.

Kuten Maria Mäkelä muotoilee, ”[k]irjallinen mieli on kerronnallinen ja tulkinnallinen tiivistymisen piste”. Mäkelän mukaan kirjallisen mielen kautta ”voimme lähestyä kaunokirjallisuuden esitystapojen ja inhimillisen kokemuksen monikerroksisia ja -tulkintaisia suhteita”. (Mäkelä 2011b, 45.) Paul Dawson (2013, 166–167) esittää, että nykyfiktio yleinen pyrkimys on tutkia hahmoa itsensä tiedostavana ihmisenä, jolloin tutkimuksenkin tulisi keskittyä hahmojen mielen ja tietoisuuden representaatioon. Vapaassa epäsuorassa esityksessä yhdistyy hahmon mielen, kielen tai ajattelun kuvaus sekä kerronta. Työssäni en keskity lukijan kokemukseen, mutta työni pohjalla on tietysti lukijalähtöinen ajatus, että vapaa epäsuora esitys on tulkinnallinen elementti; se ohjaa lukijan tulkintaa (ks. esim. Lehtimäki 2006, 208–209).

Puhun Munrolle ominaisesta kerrontatavasta, millä tarkoitan sitä, että novellien kerronta on usein lähes kauttaaltaan vapaata epäsuoraa esitystä. Työssäni keskityn yksittäisten esimerkkien analyysiin, mutta novellin merkityksellistyminen tapahtuu totta kai tulkittaessa kerrontaa kokonaisuutena. Munrolle ominainen kerronta vaikuttaa yksittäisenkin tekstin tulkintaan – kuten Lehtimäki toteaa Hemingwaysta: ”It is as if we were ”schooled” to read Hemingway in this way by the stories themselves” (Lehtimäki 2006, 215). Ikään kuin kertoja varsin itsetietoisesti leikittelisi vakiintuneilla kerronnan konventioilla ja vakiintuneilla tavoilla esittää hahmon mieltä (ks. Dawson 2013, 167).

Tutkijat ovat pyrkineet määrittelemään vapaan epäsuoran esityksen rajoja ja sen paljastavia merkitysijöitä. Sitä on määritelty ja nimetty uudelleen. Tärkeää on kuitenkin määritellä vapaa epäsuora esitys aina kunkin kohdetekstin kontekstissa. Toki on olemassa vakiintuneita määreitä ja suuntaviivoja – narratologit usein pitävät mahdollisimman tarkkoja käsitteenmäärittelyjä olennaisina – ja käyn niitä läpi seuraavaksi. Vapaa epäsuora esitys kuitenkin elää kertojansa kanssa. Tässä työssä tarkastelen Alice Munrolle tyypillistä vapaata epäsuoraa esitystä – sen erilaisia variaatioita valitsemisani novelleissa. Yleistäen voin todeta, että Munron novellit ovat usein lähes kauttaaltaan vapaata epäsuoraa esitystä, jolloin vapaa epäsuora esitys on kattava kerronnan muoto (ja myös tyylikeino), joka palvelee hahmon luomisen tarkoitusta. Toki monet merkitykselliset esimerkit ovat vain yksittäisiä sanoja, lyhyitä ilmaisuja tai kysymyksiä, jotka kuvastavat hahmon ääntä tai ajattelua. Vapaan epäsuoran esityksen haasteellisuus on sen moniulotteisuudessa – se on yhtä aikaa kerronnallinen, lingvistinen ja temaattinen ilmiö.

Munron tekstien viehäytys ei ole ihmismielen kuvauksen todenkaltaisuudessa, sillä Munro kuvaa usein hahmoja, jotka ovat täysin kykenemättömiä sanallistamaan omaa kokemustaan. Munron kertoja onkin se välittäjä, jonka kautta kertomukset merkityksellistyvät lukijalle – vapaan epäsuoran esityksen monitulkintaisuus ja merkityksellisyys ei ole sattumanvaraista tai hahmosta lähtöisin. Kokemus Munron hahmojen elävyydestä ja niiden kiinnostavuus ja tarinoiden mainittu viehättävyys kuitenkin kumpuavat hahmosta: Munron hahmot tuntuvat todenkaltaisilta, monisyisiltä. Kuten Dorrit Cohn (1978, 5–7) esittää, fiktiossa todenkaltaisuus saavutetaan kerrontatekniikoilla, jotka ovat täysin luonnonvastaisia suhteessa todellisiin kokemuksiin. Vaikka kaunokirjallisuus usein pyrkii kuvaamaan mieltä sellaisena kuin se on, on siihen käytetyt kerrontatekniikat kaikkein kirjallisimpia (Mäkelä 2009, 112; Cohn 1999/2006, 35–38).

Työni teoreettinen perusta on klassisessa narratologiassa. Tutkimukseni pohjaa moneen painavaan kivijalkaan, kuten Roy Pascalin, Dorrit Cohnin ja Gérard Genetten töihin. Toisaalta uudempi tutkimus tukee vapaan epäsuoran esityksen tutkimista tulkinnallisena välineenä (esimerkiksi Mäkelä ja Gunn). Keskeisimpiä käsitteitä ovat totta kai vapaa epäsuora esitys (free indirect discourse; FID)³ ja kertoja. Muita tärkeitä käsitteitä ovat esimerkiksi fokalisaatio ja ääni. Oma käsitykseni kertojasta lienee verrattain laaja, mitä tapani käyttää kertojaa analyysivälineenä vaatiikin. Monet käsitteistä, kuten fokalisaatio, vaatisivat perinpohjaista tutkimusta ja tuulettamista, mitä en tämän työn puitteissa pysty tekemään. Tiedostan kyllä esimerkiksi monien Genetten termien ongelmakohdat ja puutun niihin mahdollisuuksien mukaan ja nojaan tarvittaessa muiden tutkijoiden töihin⁴.

Seuraavaksi käsittelen teoriaa ja määrittelen käyttämiäni käsitteitä. Ensin käsittelen kertojaa, fokalisaatiota, ääntä ja tyyliä ja lopuksi vapaata epäsuoraa esitystä. Kaikki mainitut ovat kiinteästi sidoksissa toisiinsa, joten alalukujen sisällöt limittyvät ja varsinkin kuva kertojasta määrittäyty jokaisessa. Toisen luvun aluksi jatkan kertojan, kerronnan äänen ja tyylin ja Munron kerronnan käsittelyä.

³ Käytän itse vakiintunutta termiä 'vapaa epäsuora esitys'. Käytän ilmaisua myös niiden tutkijoiden kohdalla, jotka omissa töissään käyttävät jotain muuta käsitettä. Käyttämissäni lähteissä esimerkiksi Pascal käyttää termiä *free indirect speech* (FIS), Cohn *narrated monologue* ja Genette *style indirect libre*. Uudemmassa englanninkielisessä tutkimuksessa *free indirect discourse* (FID) on vakiintunut käytetyksi termiksi.

⁴ Esimerkiksi Richard Walsh haastaa Genetten käsitteistön artikkelissaan ”Person, Level, Voice” (2010). Walshin mukaan Genetten typologia (teoksessa *Narrative Discourse*) on epäjohdonmukainen, mikä johtuu siitä, että Genetten kerronnan luokittelu on luonteeltaan rakenteellinen. Walshin mielestä loogisesti kestävämpi jaottelu olisi retorinen. (Walsh 2010, 38–39.)

1.2. Kertoja

Kertoja on kieltä ja kielessä. Se lienee itsestäänselvyys, mutta on jostain syystä sanottava välillä ääneen: kaunokirjallisen tekstin kertoja on kieltä siinä missä itse tekstikin. Kertojan puhe, ääni, on kieltä, mutta mitä muuta se on: onko kertoja ääni, rakenne tai hahmo – kaikkea sitä ja ei mitään niistä? Kertoja on uniikki rakennelma, joka on jokaisessa teoksessa (ja jopa luennassa!) erilainen. (Ks. Tammi 1992, 9–12.) Kertoja on kaunokirjallisen tekstin ylimmäinen toimija. Tämä lähes julistavantuntuinen toteamus ottaa itsestäänselvästi kantaa aihepiirin käsitteiden teoretisointiin (kuten tekijä, kertoja, implisiittinen tekijä ja sisäistekijä). En ole kumoamassa mitään edellä mainituista, sillä näen, että kaikki ovat päteviä käsitteitä ja kaikille on paikkansa kohdetekstistä riippuen. Tämän työn puitteissa en aio keskittyä tähän keskusteluun, mutta haluan kuitenkin todeta, että mielestäni kertoja on mielekäs niin käsitteenä kuin olennainen tekstin toimijanakin ja että on perusteltua erottaa tekijä ja kertoja toisistaan (Cohn 1999/2006, 146–153; Dawson 2009, 146; ks. myös Aczel 1998, 476; vrt. Nielsen 2013, 86).

Itse näen kertojan aktiivisena toimijana, kun taas esimerkiksi James Phelan (2005, 45) mieltää implisiittisen tekijän aktiivisena toimijana (eikä vain tekstuaalisena rakenteena). Implisiittinen tekijä onkin tavallisesti hahmotettu kuin kirjailijan teokseen luomaksi toiseksi minäksi, tekstin ylimmäksi toimijaksi, joka on vastuussa tekstin eettisistä merkityksistä. Implisiittinen tekijä tällöin ohjaa lukijaa tekemään eettisiä arvotuksia ja näin hyväksymään implisiittisen tekijän moraalisen vision. (Phelan 2005, 38; Phelan 2007b, 2, 12.) Myös Mari Hatavara pitää implisiittistä tekijää vastuussa merkityksistä, joita ei voi perustella mimeettisellä kerrontatilanteella. Tällöin ääni on yhä hahmon, mutta merkitykset tulevat implisiittiseltä tekijältä. (Hatavara 2010, 184.) Kathy Mezei pitää kertojan ja hahmon suhteen tutkimista kyseessä olevan käsitevyyhden sorkkimisena. Hänen mukaansa kertojalla, jolla on yksilöllinen ääni, on laajemmin funktioita kuin implisiittisellä tekijällä, mikä – jos implisiittistä tekijää pidetään tekstin arvoina – itse asiassa pitää tämän työn puitteissa paikkansa. (Mezei 1996b, 69.)⁵

Gérard Genette (1972/1980, 29) määrittelee kerronnan analyysinsä pohjimmiltaan tarkoittavan tarinan ja kertomuksen, kertomuksen ja kerronnan sekä kerronnan ja tarinan välisten suhteiden tarkastelua (ks. myös Pascal 1977, 6). Olennaista Genetten teoriassa on kertojan roolin keskeisyys. Kertojan valinnat määrittävät lopulta merkityksellistymisen paikat tekstissä, sillä kertojalla on niin

⁵ Muita tähän keskusteluun osallistuneita ovat esimerkiksi käsitteen 'implisiittinen tekijä' luonut Wayne C. Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1961), strukturalistit Seymour Chatman, Shlomith Rimmon-Kenan ja Gérard Genette sekä kertojan tekstissään kuoppaava Richard Walsh (2007, 69–85). Walshin mukaan kertojan käsite vaikeuttaa lukukokemusta ja harhauttaa keskittymästä olennaiseen. Hän haluaa hylätä kertojan käsitteen, jotta olisi mahdollista helpommin, paremmin ja syvällisemmin sitoutua tarinaan ja tekijän luomaan fiktiiviseen diskurssiin. (Mt., 70.)

sanotusti ”kaikki langat käsissään”⁶ (Genette 1972/1980, 78). Kertoja siis vastaa kerronnallisen tason kompositiosta, jolloin kertoja tekee itsensä näkyväksi kerronnallisilla valinnoilla, oli kertoja muuten kuinka piilevä tahansa (Margolin 2003, 278–279). Tällainen käsitys kertojasta analyysin ja tulkinnan kannalta ratkaisevana yksikkönä on tämänkin työn perustana.

Henrik Skov Nielsenin mukaan Genetten fokalisaation teoriassa on pohjimmiltaan kyse hahmojen ja kirjailijan suhteesta (Nielsen 2013, 68). Nielsen pyrkii osoittamaan, että kertoja olisi lopulta merkityksetön käsite. Hänen mukaansa kerronnan analyysi voidaan yksinkertaistaa malliin kirjailija – kertomus (jossa hahmot saattavat kertoa toisilleen) – lukija (mt., 88). Pyrkimys yksinkertaistaa prosessia mahdollisuuksien mukaan on kieltämättä kiitettävä, mutta kuten jo todettua mielestäni kertoja on paitsi tarpeellinen mutta ennen kaikkea mielekäs väline kerronnan analyysissä.

Tulkinnassani Munron novelleista hahmojen äänet eivät useinkaan nouse kertojan äänen yli. Dorrit Cohn (1999/2006, 151) ehdottaa, että niin sanotusti puhtaasti kertovilla virkkeillä etenevässä tekstissä olisi piilevä kertoja, joka tällöin pidättäytyisi normatiivisesta kommentoinnista. James Phelan (2007b, 190) puhuu samasta asiasta; kertojan vetäytyminen taka-alalle poistaa kertojan kyvyt tehdä muuta kuin raportoida. Shlomith Rimmon-Kenan puolestaan puhuu kertojan maksimaalisesta näkymättömyydestä ja muistuttaa tällaisenkin kertojan läsnäolosta tekstissä (1983/1991, 122–123). Työssäni nojaan esimerkiksi Rimmon-Kenanin, Genetten ja Richard Aczelin näkemyksiin aiheesta. Aczel kritisoi sekä Fludernikin että erityisesti Banfieldin näkemyksiä kertojattomuudesta. Banfieldin mukaan kertoja ei voi olla ”tekstin merkityksen keskus” – minkä juuri aion tässä työssä kuitenkin osoittaa. (Ks. Aczel 1998, 486; 489.) Piilevältä vaikuttava kertoja tuo päähenkilön lukijan lähelle kertomalla tarinan hahmolle ominaisella kielellä. Päähenkilön ollessa tietämätön joistain kertomukseen tai itseensä liittyvistä seikoista kertojan kieli nousee olennaiseksi informaationlähteeksi ja analyysikanavaksi hahmoon. Täytyykin huomioida, että jokin sankarin yksinpuheluksi oletettu voi lopulta näyttäytyä vain kertojan keinona demonstroida jotain olennaista (Genette 1972/1980, 179; ks. myös Cohn 1978, 66; vrt. Culler 2004, 28).

Munron on sanottu rajoittavan kertojaansa vain raportoivaan rooliin (Phelan 2007b, 190), jolloin kertojan näkymättömyys antaisi hahmoille ja heidän äänilleen tilaa kertomuksessa. Tutkielmassani osoitan, että kohdeteksteissäni kertoja nähdäkseni enemmän imitoi päähenkilöidensä kieltä vapaassa epäsuorassa esityksessä osoittaakseen hahmosta jotain merkityksellistä ja laajemmassa mittakaavassa se ennen kaikkea on peruspilari hahmon muotokuvan rakentamisessa. Kertojan roolin merkittävyys voidaan havaita, kun ymmärretään hahmojen kykenemättömyys sanallistaa omaa

⁶ Kaikki suomennokset omiani, ellei toisin mainita.

kokemustaan. Kerrontaa kuljettavasta vapaasta epäsuorasta esityksestä muodostuu tulkinnallinen kulmakivi tekstiin.

Toki poikkeuksiakin Munron tuotannosta löytyy ja poimin tällaisiakin esimerkkejä tukemaan omaa tulkintaani kohdenovelleista. On kuitenkin syytä korostaa, että Munron novellien tulkinta ei ikinä voi olla kovin mustavalkoista, yksinkertaista tai kiveen hakattua, sillä Munron tapa käyttää vapaata epäsuoraa esitystä tekee novelleista erityisen monitulkintaisia ja kauttaaltaan monikerroksisia. Esimerkiksi voisi nostaa novellin ”Passion”, jossa kertojan ja hahmon suhde on todella etualaistettu ja kerronnan äänen tulkinta on paitsi korostuneessa asemassa myös erityisen hankalaa. Toisaalta esimerkiksi novelli ”The Love of a Good Woman” on suorastaan kyllästetty kertojan lisäksi eri hahmojen äänillä. Yhtä kaikki kertojan rooli Munron novellien merkityksellistymisessä on keskeinen.

1.3. Fokalisaatio

Usein tutkimuksessakin saatetaan sekoittaa fokalisaatio ja vapaa epäsuora esitys. Fokalisaatio tarkoittaa hahmon näkökulman representoimista, kun taas vapaa epäsuora esitys ilmaisee ajatusta tai varsinaista lausahdusta. (Ks. mm. Genette 1983/1988, 65; Mezei 1996b, 70; Dawson 2013, 172–173.) Termit kuitenkin käsittelevät samaa aihepiiriä ja kumpikin ilmiö on usein läsnä kerronnassa. Kertoja fokalisoi hahmon kautta, jolloin tapahtumat kerrotaan tietyn hahmon näkökulmasta – tällöin kertoja myös voi käyttää hahmolle tyypillistä kieltä ja kerrontaan saattaa sekoittua esimerkiksi huudahduksia tai muuta hahmon näkökulmaan viittaavaa kielenkäyttöä. Tämä saattaa aiheuttaa ikään kuin deiktisen siirtymän, eli siirtymisen hahmon fokalisaatioon, mutta se ei silti vaikuta siihen kuka tarinan kertoo (Dawson 2013, 173).

Fokalisaation käsitteen (uudelleen)määrittelyä on pohtinut mm. Manfred Jahn artikkelissaan ”Windows of Focalization” (1996). Jahn käsittelee monipuolisesti tärkeää aihetta, mutta eri mieltä olen ainakin siitä, miten Jahn suhtautu kertojan ”näkökykyyn”. Jahn lainaa Henry Jamesin (1881) metaforaa *house of fiction* – ajatusta talosta, jossa on miljoona erikokoista ikkunaa, muttei lainkaan ovia. Tämä kuvastaa kertojan asemaa, jossa tällä on ainutlaatuinen näköala tiettyihin tapahtumiin ja riippuen, mistä ikkunasta kertoja tapahtumia tarkastelee, näkökulma voi vaihtua radikaalistikin. Samalla metafora kuvastaa tarinan ja kerronnan hierarkkista suhdetta. (Jahn 1996, 251.) Kieltämättä Jamesin metafora on monessa suhteessa varsin osuva, mutta Jahnin tulkinta siitä on mielestäni turhan kirjaimellinen. Hän rajoittaisi tätä myöten kertojan kyvyt siihen, mitä tämä konkreettisesti voi ikkunastaan nähdä – siis rajaisi kertojan kyvyt ihmisen vastaaviin. (Mt., 252.) Jahnin mukaan jameslainen kertoja näkee ennen kuin puhuu ja puhuu saadakseen lukijat näkemään, kun taas

genettelainen kertoja puhuu ja samalla tuottaa kerronnan, joka välittää merkityksiä (mt., 262). Nämä luonnehdinnat eivät mielestäni ole erityisesti toisensa poissulkevia tai edes merkityksellistä erottaa. Kertoja näkee ja kertoo, välittää merkityksiä, jotka lukija joko vastaanottaa tai ei vastaanota.

Henrik Skov Nielsenin mukaan Genetten typologinen jako (*voice/mood*), eli sen erottaminen kuka puhuu ja kuka näkee, on itse asiassa melko radikaali. Nielsen lisää, että Genetten fokalisaation määritelmä (näkökulman rajoittaminen) tukee epäluonnollisen narratologian lukutapoja. (Nielsen 2013, 67.) Nielsen pitää jakoa kuka puhuu / kuka näkee suorastaan välttämättömänä, mutta monien muiden tutkijoiden tapaan ongelmallisena. Kerronta mahdollistaa liikkeen äänien välillä ja moniääniset ilmaisut, kuten vapaa epäsuora esitys, saattavat kuulua eri tasoille Genetten hierarkkisessa systeemissä. (Mt., 72.)

The narrator almost always "knows" more than the hero, even if himself is the hero, and therefore for the narrator focalization through the hero is a **restriction** of field just as artificial in the first person as in the third (Genette 1972/1980, 194).⁷

Nielsen korostaa sanan *restriction* merkitystä Genetten määrittelyssä ja muotoilee oman, tarkan määritelmänsä: "Focalization = restriction of access to point of view". Nielsen toteaa, että sillä harvoin on yhtä paljon merkitystä, mitä kertoja tietää verrattuna siihen miten hahmon kautta fokalisoidaan ("the choice of restriction"). (Nielsen 2013, 75.) Munron novellien kohdalla tilanne ei ole näin yksiselitteinen – kertojan tiedot hahmoista tuntuvat fokalisaatiota merkittävämmältä ainakin novelleissa "Fiction" ja "Prue", joissa kertojakaan ei tunnu tuntevan hahmojaan kovin hyvin. Kuitenkin, kuten Nielsen jatkaa, Genetten teorian ytimessä on kysymys tietoisuuden, havainnoinnin, mielen kuvauksen ja kokemuksellisuuden esittämisestä. Nielsenille kuitenkin kysymys on kirjailijan ja hahmon välinen, kun taas Genetelle se on kertojan ja hahmon välinen. (Mt., 75–76.)

Genettea mukaillen voisi sanoa, että jos "fokalisoiija" ollenkaan viittaa kehenkään tai mihinkään, se viittaa juuri siihen, joka fokalisoii kerronnan – eli kertojaan (Genette 1983/1988, 73). Genette ei käytä käsitteitä 'fokalisoiija' ja 'fokalisoiu' – Genetellä fokalisaatio on kerronnan aspekti, ei henkilöahmon. (Ks. myös Jahn 1996, 245.) Tämä osaltaan tukee näkemystäni kertojasta sekä perustelee luentaani kohdetekstieni vapaasta epäsuorasta esityksestä. On kuitenkin huomioitava tällaisen käsityksen vaikutukset kertojan ja fokalisaation luotettavuuteen. Kun fokalisaatio on kerronnan aspekti, on fokalisaatioon liittyvillä valinnoilla, Nielsenin muotoilema *the choice of restriction*, paljonkin merkitystä. Kertojan tekemät valinnat ovat hahmon ja tarinan tulkinnan kannalta merkittäviä ja tällöin kertoja fokalisoijana voi näyttäytyä epäluotettavana. (Ks. esim. Mäkelä 2011a, 206.)

⁷ Kaikki sitaattien lihavoinnit omiani, ellei toisin mainita.

1.4. Ääni ja tyyli

Lisa Zunshine käsittelee artikkelissaan (2011) mielen välittymistä tyylin kautta. Zunshine kuvaa omaa tutkimustaan, jonka puitteissa hän ja hänen kollegansa yrittivät kirjoittaa virkkeitä ja lyhyitä katkelmia, joissa ei ole havaittavissa yhtään mielen tasoa (*”zero mental states” condition*). Zunshine käytti esimerkkinä ”kertomusta” kaupassa käymisestä:

I went grocery shopping two days ago. In the produce section, I got tomatoes, avocados, spinach, cilantro, green onion, and cauliflower. I also got fruit: apples, strawberries, grapes and a watermelon. In the dairy section, I got milk, eggs, cheese and yogurt. In the meat section, I got flounder and ground beef. I also bought olive oil, vinegar, dry beans, canned sardines, and paper towels. (Zunshine 2011, 351.)

Zunshine kertoo, että hänellä oli suuria vaikeuksia saada tämän tyyllisiä esimerkkejä aikaiseksi. Hän yllättyi kollegojensa lennokkaista esimerkeistä, kunnes havaitsi, että vaikka ne eivät suoranaisesti sisältäneet mielen kuvausta, ne kuitenkin implikoivat mielen liikkeitä. (Mt.) Zunshine huomasi, että esimerkkitekstit sisälsivät metaforia, aforismeja, alluusioita. Zunshinen johtoajatus on, että tyyli – kieli, ilmaisu – sisältää merkkejä mielen liikkeistä. Zunshinen oma esimerkki, kuvaus kauppareissusta, on oikeastaan vain luettelo. Zunshine ei puhu kerronnallisuudesta, vaan tyylistä, mutta Zunshinen analyysin pohjalta voisi todeta, että pienikin liike kohti kerronnallisempaa esitystä jo synnyttää merkkejä kertojan (tai hahmon) mielen liikkeistä.

Kognitiivinen lähestymistapa voi tuoda narratologiseen analyysiin konkreettisempaa tarttumapintaa ja auttaa juurikin kerronnan hierarkian analyysissä ja tuoda syvyyttä vapaan epäsuoran esityksen tarkasteluun. Zunshinen käsittelyssä on jotain perin juurin narratologista, sillä Zunshinen käsittelemä *tyyli* tuntuu monin paikoin tarkoittavan tekstin kerronnallista ainesta. Voiko vetää yhtäläisyysmerkit: kerronnallisuus tarkoittaa mielen läsnäoloa tekstissä?⁸ Ei kenties täysin, mutta mielen teorian ja kerronnan teorian yhdistäminen tuntuu mielekkäältä teoreettiselta kombinaatiolta. Kirjallisten mielten analyysi kuitenkin allekirjoittaneelle tarkoittaa ennen kaikkea kerronnan tasojen ja kielen analyysia. Kuten Zunshinen esimerkeistä käy ilmi, kaunokirjallisuus perustuu usein asetelmalle, missä esimerkiksi joku ajattelee, että toinen luulee, että kolmas tietää jotain. Tällainen asetelma voi siis muodostua esimerkiksi kertojasta, lukijasta ja hahmosta tai kolmesta hahmosta. Tämä on tyypillinen kerronnallinen tilanne Munron novelleissa, esimerkiksi novellissa ”Corrie” on kerronnallinen rakenne, jossa kertoja esittää Corrien tulkinnat toisen hahmon mahdollisista ajatuksista vapaassa epäsuorassa esityksessä.

This subject must be altogether separate from what is between us, was what he seemed to be saying, We’ll start fresh. We will be able again to feel that we’re not hurting anybody. Not doing any wrong. That was how he would put it in his unspoken language. (C, 162.)

⁸ Fludernik kuvaa kerronnallisuutta (*narrativity*) kokemuksellisuudeksi (*experientiality*): kokemuksellisuus syntyy tekstiin mielenkuvauksen kautta. Kokemuksellisuus välittää kokevan subjektin läsnäoloa tekstissä. (Fludernik 1996, 12–13, ks. myös 28–30.)

Kertoja kirjaa, mitä Corrie ajattelee, että Howard saattaisi sanoa ("We'll star fresh. We will be able to feel [--]")⁹ tai ajatella. Novellissa "Fiction" kertoja kertoo, että Joyce ajattelee, että Jon ajattelee – minkä tarkoitus on luoda kuvaa ennen kaikkea päähenkilöstä Joycesta. Nämä eivät ole niitä kaikkein monimutkaisimpia esimerkkejä (ks. Zunshine 2006), mutta yhtä kaikki lukija ikään kuin haastetaan soveltamaan omaa mielenlukemisen kykyään (ks. Kokko 2012, 74–75).

Monika Fludernik kuvaa termillään *reflectorization* ilmiötä, jossa kertoja – Fludernikilla itse asiassa kerronnallinen ääni, *narratorial voice* – toisinaan omaksuu hahmon mielentilan (Fludernik 1996, 191). Oma tapani ymmärtää kertoja ei vastaa täysin Fludernikin näkemyksiä kertojasta. Kuitenkin Fludernikin termi auttaa ymmärtämään, mistä mielestäni on kyse, kun yritetään kuvata kertojan suhdetta päähenkilöön. Fludernik analysoi Fay Weldonin novellia "Weekend" (1978)¹⁰:

The narrator does not assume a story-external 'objective' position but **mimes a set of simple and naïve views** which are partly identical to those of Martha's husband Martin but also **echo Martha's own obedient and uncritical acceptance of the values and expectations that her husband has imposed upon her** (Fludernik 1996, 188).

Munron kertoja käyttää usein samanlaisia tekniikoita suhteessa hahmoihinsa. Esimerkiksi novellin "Dimensions" päähenkilö Doree on samaan tapaan alistunut ja omaksunut miehensä Lloydin odotukset ja jopa tämän kielenkäytön piirteitä. Novellin dramaattinen käänne on Doreen ja Lloydin riita, jonka jälkeen Doree lähtee kävellen ystävänsä Maggie'n luo. Lloydin kerrotaan epäilleen Maggie'n yrittävän erottaa Lloydin ja Doreen. Kertoja on omaksunut Doreen mielen ja kielen, jossa puolestaan kuuluu tämän tyrannimaisen miehen vaikutukset Doreen tapaan ajatella. "And in fact it turned out as he had said. At least it would certainly have looked that way, to Lloyd. She did find herself at around ten o'clock one night in Maggie's kitchen, sniffing back her tears [--]." (D, 15.)

Fludernik kuvaa myös Ann Banfieldin vapaata epäsuoraa esitystä vastaavaa termiä *Represented Speech and Thought*, jota ilmaisevat merkit heijastavat tapahtumille deiktisen havainnoinnin keskuksen (*deictic centre of observation*). Tämä deiktinen havainnoinnin keskus olisi myös vastuussa sellaisista ilmaisuista kuin 'seem' ja 'probably'. Banfield puhuu myös sellaisista tekstikatkelmista, joissa ei ole hahmoa, jolle deiktiset merkitsijät voitaisiin osoittaa. Tällöin kyseessä on "tyhjä keskus", *empty center* (Fludernik 1996, 194–195; Banfield 1987, 273.) Mielestäni varsinkin Munron novelleissa kuvatuunlaisessa ilmiössä on aina läsnä kertoja, jolle nämä ilmaisut voidaan osoittaa.¹¹ Kertoja on "tyhjää keskusta" mielekkäämpi työväline, sillä Munron kertoja on selvästi vastuussa kerronnan järjestämisestä, rakenteesta ja lukuohjeista.

⁹ Kyseessä upotettu hypoteettinen suora esitys (ks. esim. Karttunen 2010, 240).

¹⁰ Myös Mäkelä käsittelee Weldonin novellia (Mäkelä 2006, 250–254).

¹¹ Vrt. lisäksi (Stanzel 1979/1984, 178): *transfiguralization*: kertoja manipuloi hahmon mielestä käsin.

Fludernik tarkastelee teoksessaan Katherine Mansfieldin novellia ”At the Bay” (johon palataan tämän työn alaluvussa 3.3. Munron novellin ”Jakarta” yhteydessä):

The most notable parts of ’At the Bay’, however, are the descriptive passages which [–] introduce an intradiegetic deictic viewpoint, one that is clearly evocative of a reflective consciousness although no character is ‘on stage’ (Fludernik 1996, 199).

I will therefore, preliminarily, speak of an evocation of story-internal consciousness – much on the lines of Banfield’s empty center – but depart from both Stanzel and Banfield in positing that this technique is meant to evoke *not* the narrator’s perceiving consciousness – the story has no narrator figure at all, at best implied author who is responsible for the textual arrangements – but the *reader’s*. [–] but since no character is available to whom one could attribute such consciousness, the reader directly identifies with a story-internal position. This text-internal reader position, naturally, is a *projection* into the empty deictic center. (Mt., 201.)

Fludernik kuvaa kaunokirjallisia tilanteita, joissa yksikään hahmo ei ole läsnä, ”on stage”, vaan hahmotettavissa on kuvatuunlainen ”tyhjä deiktinen keskus” (ks. mt., 198). Fludernik sanoo, että tällä tekstillä ei siis ole kertojaa mutta tekstistä kumpuaa tarinan sisäinen tietoisuus, joka ei ole kertojan vaan lukijan. Fludernikin mukaan esimerkiksi novellin alun maisemaa kuvaava katkelma vetää lukijan novellin sisään, ikään kuin hahmon positioon, ja tämä mahdollistuu kerronnallisessa tilanteessa, jossa yhtään kokevaa henkilöahmoa ei ole läsnä.

Fludernik kuvaa kieltämättä lukijan kokemusta osuvasti, mutta mielestäni silti deiktiset ilmaisut ja muut viitteet johonkin tekstin sisäiseen tietoisuuteen ilmentävät kertovan tahon läsnäoloa tekstissä. Fludernik käyttää tästä termiä *figuralization*. Tämä tyyli (tai jopa tekniikka) ikään kuin luo hahmon (sopivan hahmon puuttuessa!), jonka tietoisuutta deiktiset ja syntaktiset piirteet heijastavat. (Fludernik 1996, 197–201.) Fludernik perustelee omalleni vastakkaista näkemystä, mutta hänen kuvauksensa istuu kuitenkin tukemaan omaani: Tietoisuuden kuvaus – sen sijaan, että todistaisi lukijan projisoivan tekstin sisäisen tietoisuuden – jo perustelee kertojan läsnäoloa tekstissä. (Ks. myös mt., 208.) Tämän aihepiirin pariin palataan vielä tarkemmin alaluvussa 2.1.

1.5. Vapaa epäsuora esitys

”[W]e shall often find that FIS passages suggest not so much an actual speech but the gist” (Pascal 1977, 47).

Vapaan epäsuoran esityksen on perinteisesti määritelty tarkoittavan kerronnan muotoa, joka esittää henkilöahmon puhetta ja ajatuksia yhdistämällä ne vapaasti kertojan kielen kanssa. Vapaa epäsuora esitys toimii usein ilman puhujaa tai ajattelijaan osoittavaa tai johdattelevaa ilmausta, kuten ”hän sanoi, että” tai ”hän ajatteli, että”. (Cohn 1999/2006, 269.) Lehtimäen ja Tammen määritelmän mukaan vapaa epäsuora esitys on kertojan diskurssista johdettujen kieliopillisten piirteiden ja hahmon suoraan siteeratun puheen uniikki yhdistelmä. Vapaassa epäsuorassa esityksessä voi tällöin ilmetä hahmon diskurssille ominaisia piirteitä, kuten (täyte)sanoja,

kysymyssanoja, huudahduksia tai muita merkkejä subjektiivisesta kielestä. (Lehtimäki & Tammi 2011, 259.)

Vapaa epäsuora esitys antaa kertojalle mahdollisuuden upottaa kerrontaan hahmolle ominaista kieltä. Tällä on useita mahdollisia seurauksia: kertoja voi esimerkiksi asettaa hahmon ironian kohteeksi, osoittaa hahmon olevan epäluotettava tai osoittaa hahmon olevan tietämätön omista tunteistaan. Voi olla mahdotonta sanoa, puhuuko katkelmassa hahmo vai kertoja (Pascal 1977, 10). Mäkelä kuvaa vapaan epäsuoran esityksen tarkoittavan (Gustave Flaubertin *Madame Bovaryssa*) välitilaa, jossa kertojan ja hahmon samalle kielelle antamat vastakkaiset merkitykset muokkaantuvat tulkinnaksi (Mäkelä 2011b, 163). Vapaa epäsuora esitys synnyttää jännitteen hahmon ja kertojan välille (ks. mt., 164) – jännitteen luonne ja merkitys (ironinen, sympatisoiva, emansipatorista funktiota toteuttava tai muu) riippuu muusta tekstiaineksesta.

Vapaassa epäsuorassa esityksessä kertoja voi rikastuttaa omaa kieltään hahmon näkökulman kautta, minkä johdosta voimme puhua kahden perspektiivin sekoittumisesta – syntyy *a dual voice* (Pascal 1977, 62). Hahmon ja kertojan äänen erottamattomuus onkin usein vapaan epäsuoran esityksen indikaattori (mt., 32). Toisaalta esimerkiksi juuri Munron kertoja tuntuu usein vain imitoivan hahmojaan ikään kuin omiin tarpeisiinsa. Tutkin, kuinka kuinka hallitseva Munron kertoja on. Munron henkilöahmot vaikuttavat olevan usein kykenemättömiä sanallistamaan kokemustaan. Omaksuuko kertoja siis hahmon puhe- tai ilmaisutavan tuodakseen esille nekin piirteet, joista hahmo itse ei ole tietoinen? Dawson esittää, että ekspressiiviset ilmaukset eivät aina viittaa mihinkään varsinaiseen puhuntaan tai lausahdukseen, vaan kertojan voi toisinaan ajatella käyttävän ilmaisuja, joita hahmo olisi käyttänyt, mikäli tätä olisi pyydetty ilmaisemaan tuntojaan (Dawson 2013, 170; 187).

Pascal (1977, 25) esittää, että kertojan läsnäolo välittyy kolmea kautta: sanaston ja idiomien, lauseiden komposition ja kontekstin kautta. Vapaassa epäsuorassa esityksessä kertoja omaksuu hahmon kieltä tai vastaavasti hahmo puhuu kertojan äänen kautta, jolloin nämä kaksi ääntä yhdistyvät (Genette 1972/1980, 174). Tutkimus onkin usein keskittynyt määrittämään kuuluuko vapaassa epäsuorassa esityksessä hahmon vai kertojan ääni. Lisäksi esimerkiksi Fludernikin mielestä ei ole olemassa *dual voicea*, vaan vapaa epäsuora esitys on voitava osoittaa joko kertojalle tai hahmolle (Fludernik 1993, 440). Mielestäni kuitenkin keskeistä on kertovan tahon ja äänen tarkastelu: siirtyminen varsinaisten lausumien analysoinnista lausumien välisten suhteiden ja niitä tuottavan tahon eli kertojan analyysiin. Genette onkin kritisoinut tutkijoiden tapaa keskittyä fokalisaation analyysiin ja ikään kuin sivuuttaa itse kerronta ja kertoja (Genette 1972/1980, 213).

Vapaa epäsuora esitys on kaikkiaan ollut kiistanalainen aihe: jo pelkästään sen nimeäminen on aiheuttanut päänvaivaa. Tutkijoilla on ollut pyrkimyksiä liittää tiettyjä rakenteita ja jopa sanoja vapaan epäsuoran esityksen käyttöön tai sitä merkitsemään. Vapaan epäsuoran esityksen – hahmon äänen – indikaattoreina on pidetty esimerkiksi deiktisiä ajan ja paikan adverbejä ja ilmauksia (nyt, täällä), emootiota välittäviä apusanoja (toki, varmasti; englannin kielessä *alas*) ja apuverbejä (pitäisi; *should, ought, was to*) (Pascal 1977, 38–45). Novellissa “Dimensions” esimerkiksi kertoja käyttää erityisesti päähenkilö Doreen epävarmuutta indikoivia apuverbejä ja ilmauksia: ”was not a thing she **should have** minded” (D, 3); ”she **might** not come again” (D, 4); ”**people probably** did that all the time” (D, 20). Tärkeää on huomata, että vapaa epäsuora esitys voi ilmetä yksittäisissä ilmauksissa eli sen ei välttämättä tarvitse kattaa kokonaisia virkkeitä (Gunn 2004, 38; 39; 46; ks. myös Genette 1972/1980, 203).

Kysymyksiä on herättänyt määrittelyn vaikeus: vapaa epäsuora esitys ja sille rinnakkaiset termit sisältävät usein niin sisäisen monologin kuin paljon hienovaraisemmankin kerronnan. Vapaalle epäsuoralle esitykselle rinnakkaisena käsitteenä Cohn käyttää termiä *narrated monologue*, joka tarkoittaa hahmon sisäistä diskurssia verhottuna kertojan diskurssiin. Termiä *psycho-narration* Cohn käyttää tarkoittaessaan kertojan diskurssia hahmon tietoisuudesta. (Cohn 1978, 14.) Tyyllillisestä tartunnasta (*stylistic contagion*)¹² Cohn puhuu, kun psykokerronta lähentelee kerrottua monologia. Näiden tekniikoiden välimaastossa raportoiva ote säilyy, mutta käytetyt sanamuodot saavat vaikutteita kuvatun hahmon kielestä. (Mt., 33.) Kertojan ja hahmon kielen piirteiden ja sävyjen havaitseminen on avainasemassa kohdetekstin tulkinnassa. Kuten Dawson (2013, 171) osoittaa, vapaan epäsuoran esityksen tulkitsemisessa hahmon arviointia ei voi sivuuttaa narratologisesta analyysistä. Vapaan epäsuoran esityksen ytimessä onkin sen tapa yhdistää kielellinen ilmaisu ja mielen esittäminen – tapoja kuvata kirjallista mieltä on yhtä monta kuin on kaunokirjallisia mieliä. Tämä toisaalta selittää vuosikymmeniä termin ympärillä velloneen keskustelun. (Mäkelä 2011a, 204.) Tärkeää onkin määritellä mielen esittämisen tapa aina uudestaan kohdetekstistä käsin. Kuten Phelan sanoo, yleisen kertomusteorian ja yksittäisen tekstin välille syntyvä vuorovaikutus mahdollistaa sen, että molemmat valaisevat toisiaan (Phelan 1996, 87–89).

Daniel P. Gunn esittää vapaan epäsuoran esityksen kerronnallisena imitointina ja hahmon kielen jäljittelynä (2004, 35). Gunn haluaa erityisesti korostaa, että vapaa epäsuora esitys ei ole hahmon äänen itsehallinnollinen alue. Hän vastaa kriittisesti muun muassa Ann Banfieldin näkemykseen, jonka mukaan vapaa epäsuora esitys on osa täysin objektiivista ja persoonatonta kerrontaa, jossa kieli on onnistunut hiljentämään puhujan ja näin poistamaan tämän auktoriteetin. Ajatus vapaasta

¹² Cohn viittaa Leo Spitzeriin.

epäsuorasta esityksestä siirtymänä hahmon subjektiivisuuteen tai hahmon subjektiivisuuden ilmenemisen paikkana jättää huomiotta kerronnallisen kehyksen ja kertojan läsnäolon vapaassa epäsuorassa esityksessä. Tämänkaltainen luenta esimerkiksi Gunnin käsittelemästä Jane Austenin *Emmasta* ei kattaisi teoksen ironiaa ja johtaisi näin melko latteaan tulkintaan teoksesta. (Mt., 36–37.)

Kertoja – ironinen tai ei – tuo usein ilmi seikkoja, joita hahmo ei välttämättä itsestään tunnista tai ainakaan haluaisi tuoda esiin (vrt. McHale 1978, 278). Lisäksi on hyvä hahmottaa pyrkimys ikään kuin realistiseen kuvaukseen hahmon tajunnasta. Kyse ei kuitenkaan ole kirjallisen mielen vertautumisesta todellisiin mieliin, vaan kirjallisen mielen välittymisestä lukukokemuksessa (ks. Mäkelä 2009, 134; vrt. Kokko 2012, 20) ja kertojan roolista kirjallisen mielen välittäjänä.¹³ Kuten Mäkelä toteaa, ”[t]here is no true mimesis of the mind” – vapaa epäsuora esitys ei toimi mielen todenmukaisuuden välittämisen takeena, vaan vapaa epäsuora esitys kirjallisena keinona keskittää huomion fiktion kokemuksellisuuteen projektiona (Mäkelä 2006, 258)¹⁴.

Itse näen vapaan epäsuoran esityksen (Munron kerronnassa) samaan tapaan kuin Gunn artikkelissaan. Gunn esittää, että vapaassa epäsuorassa esityksessä kertojan ääni sulauttaa hahmon ääntä kerrontaan. Tällöin kertojan ääni ei ole vain läsnä vapaassa epäsuorassa esityksessä vaan lisäksi moduloi imitoimaansa (mt., 52; ks. myös Dawson 2013, 185–186). Esimerkkinä Gunn käyttää tutkijoiden tapaa referoida toistensa ajatuksia: viitatessaan toiseen tutkijaan kirjoittaja saattaa käyttää tälle tyypillisiä ilmaisuja. Silti ei ole mielekäästä ajatella kyseisen kirjoittajan äänen katoavan referoiduissa kohdissa – päinvastoin. Kirjoittajan oma ääni kuuluu nimenomaan siinä, minkälaisilla äänenpainoilla hän kollegoidensa teksteihin viittaa. (Mt., 40–41.) Pascalkin toteaa, että kielen imitointi viittaa niin imitoijaan kuin imitoitavaan (Pascal 1977, 137). Dawson (2013, 193) kertoo käyttävänsä mieluummin termiä kerronnallinen esitys, *narratorial performance*, kuin termiä imitointi, korostaakseen kerronnan keinoilla leikittelyn itsensä tiedostavuutta. Oma luentani Munron novelleista ja ajatukseni siitä, miten niiden analyysia kannattaa lähestyä, tukeutuu tämänkaltaiseen näkemykseen. Novellien kertoja lainaa hahmojensa tyypillistä kieltä viestiäkseen sillä tarinan merkityksellistymisen kannalta olennaista ainesta.

Lienee selvää, että tässä työssä vapaa epäsuora esitys on tulkinnallinen väline, mutta yritän pohjata tulkinnan mahdollisimman formaaliin analyysiin (ks. Tammi 2006, 159–160; McHale 1978,

¹³ Mielten esittämisen tutkimuksen kehityksestä ja eroista tämän aiheen sisällä klassisen ja kognitiivisen narratologian välillä ks. Mäkelä 2006, 232–233.

¹⁴ Kuten Daniel Hutto korostaa, ei voi yleistää kaikkien fiktiivisten tekstien olevan tietynlaisia tai kaikkien tekstuaalisten mieliin olevan kuin oikeat mielet (Hutto 2011, 277). Hutto kohdistaa kritiikkinsä Alan Palmerin (2011) yleistysten ongelmiin. Hutto toteaa, että Palmerin teksti tuntuu sanovan, että taide ei pelkästään voi kuvastaa elämää, vaan että sen *täytyy* mimeettisesti jäljitellä sitä.

253; 261). Vapaan epäsuoran esityksen toimiminen tulkinnallisena välineenä tietyssä kontekstissa edellyttää toki, että lukija tunnistaa vapaan epäsuoran esityksen jonkun toisen äänen tunkeutumiseksi kerrontaan (McHale 1978, 264). Nykylukija on tottunut vapaaseen epäsuoraan esitykseen ja tunnistaa hahmon äänen helposti kaunokirjallisesta tekstistä. Omassa työssäni kyse onkin hieman päinvastaisesta: lukijan on hahmotettava, että se, minkä helposti lukisi hahmon ”suoraksi” ajatteluksi, onkin kertojan kielellistämää hahmon mieltä (vrt. Mäkelä 2011a, 218; 227–228).

Ajatus lukijasta hämmentyneenä tekstin äärellä ja tulkitsemassa kielen piirteitä ja äänen sävyjä kuvastaa jollain tavalla osuvasti Munron novellien lukukokemusta ja siinä tiivistyy myös mainittu ”munromaisuus”¹⁵. Munron tapa käyttää vapaata epäsuoraa esitystä on paljon enemmän kuin vain eriteltävissä olevia kielellisiä merkitsijöitä, deiktisiä ilmaisuja ja niin edelleen. Vapaa epäsuora esitys Munron novelleissa todella paitsi ”palvelee teoksen yleistä taiteellista tarkoitusta” mutta ennen kaikkea on tulkinnallinen väline. Esimerkiksi novellissa ”Prue” on vaikea osoittaa kenelle erilaiset arvottavat ja kuvailevat ilmaisut kuuluvat (kertojalle, Pruelle vai jopa Gordonille), mutta lisäksi on todella hankala yleensä osoittaa, mikä on vapaata epäsuoraa esitystä. Silti kokonaisvaltaisesti novellin kerronnassa on jotain moniäänistä ja monitulkintaista. Lopulta Prue hahmona tuntuu jäävän kovin etäiseksi ja monien muiden Munron hahmojen tavoin lipsuvan yhä kauemmaksi niin lukijalta kuin kertojaltakin.

Seuraavaksi syvennyttään tarkemmin Munron novelleihin ja kerrontaan. Kartoitan Munron kerronnalle ominaisia piirteitä ja lisäksi analysoin ja tulkitseen yksittäisiä novelleja omina kokonaisuuksinaan. Ensimmäiseksi tutkin Munron kertojaa ja toisaalta sitä, kenen äänellä Munron novelleissa puhutaan. Esimerkkitapauksina perehdyn novelleihin ”Dimensions”, ”Passion” ja ”The Love of a Good Woman”. Pohdin, kuinka hahmojen äänet kuuluvat kerronnassa ja miten se vaikuttaa novellien tulkintaan. Ensiksi käsitellyn novellin ”Dimensions” päähenkilö Doree on vasta löytämässä äänensä novellin lopussa. ”Passion”-novellin päähenkilön Gracen ja kertojan äänet kietoutuvat paljon ensimmäistä esimerkkiä monimutkaisemmin ja ”The Love of a Good Woman” on kaikkienensa monimutkaisempi tapaus.

Kolmannessa luvussa siirryn tarkastelemaan Munrolle tyypillisiä niin sanotusti hahmottomia mieliä. Käsitelen novelleja ”Fiction” ja ”Prue”, joissa novellien päähenkilöt eivät ole kosketuksissa

¹⁵ Tutkijat usein viittaavat Munrolle tyypilliseen tyyliin tai kerrontaan tai jopa ”munromaisuuteen”, *the Munro-ishness* (Lohafer 2012, 237; ks. myös: May 2012, 172; Winther 2012, 198; Toolan 2009, 88). Myös kirjallisuuskritiikeissä usein huomioidaan Munrolle ominainen tyyli. Erityisesti aihetta pohtii esimerkiksi Charles McGrath artikkelissaan (*The New York Times Book Review*, 2012) kokoelmasta *Dear Life*.

omaan kokemukseensa tai todellisiin tunteisiinsa, jolloin kertomusta kohosteisesti kertoo ja vie eteenpäin kertoja. Tämä on Munron kerronnassa tyypillinen tilanne. Ajatuksena runsaan vapaan epäsuoran esityksen esiintyminen tekstissä, jonka päähenkilö ei kykene hahmottamaan omia tunteitaan, saattaa tuntua suorastaan paradoksaaliselta. Tämä paradoksi motivoituu kuitenkin Munron tuotannossa ja kerronnassa keskeiseksi ilmiöksi – Munrolle tyypillinen kerronta on valjastettu kuvaamaan juuri tämänkaltaisia hahmoja. Novellissa ”Jakarta” kerronta asettaa vastakkain neljän henkilön äänet, mikä rakentaa kuvaa ryhmän dynamiikasta, mikä edelleen palvelee hahmojen muotokuvaamisen tarkoitusta.

Novellissa ”Fiction” päähenkilö Joyce rakentuu itsekin kuin fiktiiviseksi hahmoksi omassa elämässään. Hän on kuin irti kaikesta todellisesta, jolloin asioita vain tapahtuu hänelle. Hän tai hänen elämänsä ei ole mitään tärkeätä, ”kuin fiktiota”, kuten novellissa todetaan. Prue puolestaan on hahmo, joka on rakentanut niin voimakkaan muurin itsensä ja muun maailman väliin, että kertojallakin tuntuu olevan hankaluuksia läpäistä se. ”Prue” on Munron tuotannossa poikkeuksellisen lyhyt ja erikoisuudessaan erityisen mielenkiintoinen tutkimuskohde. ”Jakarta” esittelee kaksi tarkasteltavaa naispäähenkilöä, Kathin ja Sonjen, sekä näiden aviomiehet. Novelli tutkii toisaalta pyrkimystä esiintyä tietyssä roolissa ja toisaalta pyrkimistä ulos kaikista rooleista. Novellissa käsitellään naisen roolia ja mahdollisuuksia sekä elämän läpi ajautumista.

Neljännessä luvussa tutkin Munron kerrontaa läpi Munron tuotannon. Tämä kuulostaa mahtipontiselta yritykseltä ja sanonkin heti kättelyssä, että Munron tuotannosta ei voi sanoa mitään kaikkeen yleispätevästi sopivaa. Munron tuotanto on mitä monisyisin, mutta tietty mielenkuvauksen tapa ja teema kulkevat juonteena läpi Munron tuotannon. Munron tapa esittää ihmismieltä ja toisaalta samalla tematisoida ihmisen ajautumista elämän läpi päättämättömästi on esillä kaikissa käsittelemissäni novelleissa. Lisäksi tarkastelen Munron kerrontaa ja vapaata epäsuoraa esitystä feministisen narratologian näkökulmasta. Pohdin myös Munron novellien lopulta melko synkkää ja lohdutonta maailmaa ja miten se itsessään vaikuttaa novellien tulkintaan.

Tässä luvussa nostan tarkasteluun ensimmäisestä Munron kokoelmasta novellin ”The Shining Houses” sekä viimeisimmästä kokoelmasta novellin ”Train”. ”The Shining Houses” nostaa esiin monia Munrolle tyypillisiä aiheita: naisen aseman perheessä ja yhteisössä sekä naisen mahdollisuuden vaikuttaa. Novelli pohtii myös yhteisön ulkopuolelle joutumisen teemaa. Käsittelem vapaan epäsuoran esityksen luonnetta ja mahdollista muutosta kokoelmien ja vuosien välillä. ”Train” on poikkeuksellinen novelli Munron tuotannossa, sillä sen päähenkilö on mies¹⁶.

¹⁶ Tämä ei suinkaan ole ainoa miespäähenkilö Munron novelleissa, mutta niiden määrä on lisääntynyt vasta uudemmissa kokoelmissa. Esimerkiksi voi nostaa novellit ”Wood” kokoelmassa *Too Much Happiness* ja ”Leaving

Tarkastelen novellin mielen kuvausta ja vapaata epäsuoraa esitystä osana Munron tuotantoa, mutta kiinnitän huomiota myös siihen poikkeako kerronta miesnäkökulmasta merkittävästi verrattuna Munron muuhun tuotantoon.

Työn edetessä pohdin siis jokaisen novellin kohdalla, miten juuri kyseisessä novellissa vapaa epäsuora esitys välittää merkityksiä. Tutkin jokaista novellia yksittäisenä tekstinä, mutta kuljetan mukana ajatusta Munron kertojasta pysyvänä elementtinä Munron tuotannossa. Vapaa epäsuora esitys itsessään aiheuttaa kerrontaan huojuntaa, mutta Munron kertoja on merkityksiä vakauttava elementti. Munron novellit merkityksellistyvätkin usein monella eri tavalla – tulkittuna koko tuotannon kontekstissa yhtä reittiä ja yksittäisenä novellina toista.

Maverley” kokoelmassa *Dear Life*. Merkittävänä sukupuoliasetelman suhteen voi pitää novellia ”Jakarta” (*The Love of a Good Woman*), jossa on neljä keskushenkilöä, Kath ja Sonje sekä näiden miehet Cottar ja Kent.

2. KUKA PUHUU MUNRON NOVELLEISSA?

2.1. Munron kerronnasta, kertojasta ja äänestä

Munron kerronta usein näennäisesti vapauttaa hahmon puhumaan omalla äänellään: tällainen kerronta on saatettu nähdä hahmon emansipaationa suhteessa kertojaan (Genette 1972/1980, 173; Mezei 1996, 73; vrt. Gunn 2004). Itse taas tulkitsem, että Munron kertoja usein ikään kuin omaksuu päähenkilön näkökulman ja kielen ajassa ja paikassa (ks. Pascal 1977, 9). Kertojan ääni ja kieli kuljettavat tarinaa ja juuri tämä on Munron ominainen kerrontatapa. Vapaa epäsuora esitys kattaa usein lähes koko kerronnan, vaikka tyypillisesti vapaan epäsuoran esityksen voidaan osoittaa alkavan ja päättyvän ja kattavan vain lyhyitä katkelmia tai yksittäisiä virkkeitä tai lausahduksia. Munron novellien kerrontatapa usein kattaa koko novellin mitan. Munron kerronnassa tämä aspekti on tärkeä, sillä se vaikuttaa olennaisesti siihen, miten päähenkilöt tulkitaan.

Voimakkaasti päähenkilön kautta fokalisoitu kerronta, jossa lukijalla on kuin suora pääsy päähenkilön mieleen, on lukijalle jo luonnollista ja tuttua (Fludernik 2001, 624). Fludernik esittelee hänen mukaansa uudenlaisen kerronnan muodon¹⁷, jossa hahmon ja kertojan äänet sekoittuvat täysin – kertoja kertoo hahmon mieltä tämän omalla kielellä (kuin Fludernikin *reflectorization*), jolloin tuntuu, kuin hahmosta olisi tullut kertoja. (Mt., 629–630; 632.) Tätä voisi verrata Cohnin ajatukseen teksteistä, jotka näyttävät kuin mentaalina lainauksina. Onko tämän tyyppinen kerronta ”tietoisuuden välitöntä jäljittelyä” ja onko Cohnin ja Fludernikin ajatuksilla lopulta käytännössä eroa, vaikka he puhuvat eri asioista? Cohn puhuu preesenskerronnasta ja kuvaa sellaista kieltä, joka ei välttämättä ”pyri kommunikatiiviseen kerrontaan”. (Cohn 1999/2006, 124.) Esimerkiksi voisi nostaa ”Jakarta”-novellin lopusta kohdan, jossa Kent odottaa, että hänen ottamansa lääke alkaisi vaikuttaa. Kent pohtii katkelmassa, mikä elämässä on ollut merkityksellistä ja kertoja kuin antaa tokkuraisen mielen poukkoilla rauhassa, kunnes dialogi katkaisee sen.

Everything was in a hurry. Except when everything was desperately slow. When they drove, he waited and waited, just for Deborah to get to the next town. And then what. Nothing. But once in a while came a moment when everything seemed to have something to say to you. The rocking bushes, the bleaching light. All in a flash, in a rush, when you couldn't concentrate. Just when you wanted summing up, you got speedy, goofy view, as from a fun-ride. So you picked up the wrong idea, surely the wrong idea. That somebody might be alive and live in Jakarta.

But when you knew somebody was alive, when you could drive to the very door, you let the opportunity pass.

What wouldn't be worth it? To see her a stranger that he couldn't believe he'd ever been married to, or to see that she could never be a stranger yet was unaccountably removed? (J, 115.)

¹⁷ Fludernikin käyttää esimerkkitekstinä George Garrettin romaania *The Death of the Fox* (1971).

Tämä katkelma eittämättä vaikuttaa siltä, kuin Kentin tietoisuutta olisi pyritty jäljittelemään mahdollisimman suoraan ilman kertojan väliintuloa. Korostaisin tässä kuitenkin Munron kertojan pyrkimystä osoittaa jotain merkityksellistä tälläkin katkelmalla.

Genette esittääkin, että keskeistä kerronnan ja tapahtumien analyysissä on havaita, että vaikka tarina näyttäisi kertovan itse itseään, ei niin kuitenkaan ole (Genette 1972/1980, 166). Kertoja on aina läsnä. Vapaa epäsuora esitys voi olla läpi kerronnan toistuva ja itse asiassa vallitsevakin kerronnan muoto, jonka avulla on mahdollista osoittaa koko tekstin sävy (Pascal 1977, 37). Munron tuotannossa juuri tämä näyttää keskeiseltä osalta kerronnan luonnetta ja tulkintaa.

Yhtä lailla kuin aiemmat käsitteet myös kerronnan *ääni* on herättänyt debattia tutkijoiden piirissä. Monika Fludernik, Richard Aczel ja Richard Walsh ovat artikkeleissaan pyrkineet määrittelemään kerronnan ääntä ja kaikki lähtevät määrittelyssään liikkeelle Genetten sekavahkosta käsittelystä (*mood/voice/level*) teoksessa *Narrative Discourse*. Fludernik kokee Genetten määrittelyjen olevan kovastikin pielessä, kun Aczel puolestaan tyrmää kyllä Genetten ääntä koskevan käsittelyn, mutta ei voi olla tukeutumatta Genetteen kertojan määrittelyssä. Walsh pitää Genetten kerronnan rakenteeseen perustuvaa typologiaa epäloogisena ja tutkii ääntä retorisenä ongelmana.

Fludernik (2001, 620) ja Aczel (1998, esim. 468) kokevat, ettei äänen kysymystä voi rajata koskemaan vain fokalisaation kysymystä ”kuka näkee” ja ”kuka puhuu”. Fludernikin mukaan oletus siitä, että kertovalla tekstillä välttämättä olisi kertoja, on ongelmallinen (Fludernik 2001, 621–622). Olen yhtä mieltä muiden muassa Genetten (1983/1988, 101) ja Aczelin (1998, 492) kanssa siitä, että kertovalle tekstille voi aina olettaa kertojan – Fludernikin (2001, 622) mainitsemat Nathalie Sarraute ynnä muut *nouveau roman* -esimerkit toimikoot lähinnä poikkeuksena säännöstä. Fludernikin (mt.) mukaan kertojan läsnäolon tulee paljastua kielellisistä merkitsijöistä (kuten minä-pronominin tai deiktiset elementit), joita ilman kertojaa ei yksinkertaisesti tekstissä ole. Aczel puolestaan korostaa kertovan äänen läsnäolon ilmenevän implisiittisemminkin kerronnan järjestämisessä ja tyyllillisissä vaihdoksissa. Aczelin mukaan on tärkeää erottaa kertoja tarkoittamaan funktiota ja kertova ääni efektiä. (Aczel 1998, 470; 490–492). Myös Walshin (2010, 36) mukaan on tärkeää erottaa kerronnan ääni kertovana tahona ja ääni kerronnan kielenä, idiomina. Aczelille kertojan kysymys ei tällöin varsinaisesti koske kertojan ontologiaa, kielellistä todistamista tai logiikkaa, vaan kertoja on metodi ja lähestymistapa (Aczel 1998, 493). Täsmälleen näin itsekin Munron kertojaan suhtaudun.

Kerronnan äänen ja fokalisaation erottamisessa ei Fludernikin mukaan ole järkeä teoreettisesti, sillä kummatkin tulisi osoittaa tekstistä samojen tekstuaalisten piirteiden avulla (Fludernik 2001,

635). Kuitenkin fokalisaatiossa on kyse siitä, kenen kautta nähdään, tiedetään ja koetaan ja kerronnan äänessä puolestaan kerronnasta itsestään. Fludernik on kuitenkin aivan oikeassa sanoessaan, että kerronnan ääni on tulkinnallinen väline. Fludernik väittää, että lukijalle ei ole väliä, kuka tekstissä puhuu, sillä kertomuksen merkitys on kuvata hahmon motiiveja ja mieltä. (Mt., 636.) Kuitenkin oman työni johtoajatus on juuri se, että sillä on väliä, kenen äänellä puhutaan, koska se vaikuttaa olennaisesti tulkintaan.

Haluaisin Aczelin tavoin korostaa kerronnan tyylin ilmaisuvoimaa itsessään tulkinnallisena potentiaalina. Tyylikin vaikuttaa kertojan ”kuuluvuuteen” (*audibility*) tekstistä. (Aczel 1998, 472.) Aczel lisäksi korostaa kerronnan äänen olevan metaforinen termi (ks. myös Walsh 2010, 48; Nielsen 2004, 134) eikä sitä(kään) tule sekoittaa kaunokirjallisen teoksen tekijään. Ennen kaikkea ääni näin ymmärrettynä on merkityksellinen vain liitettynä tekstuaaliseen kerrontaan ja on turha hakea synonyymisyyttä puhutun äänen ja kirjoitetun äänen välillä. (Aczel 1998, 476; ks. myös Jahn 1996, 247.) Aczel toteaa, että lukijan kyky hahmottaa niin sanotusti tuttu kertojan ääni lainattujen mahdollisesti monien äänien joukosta on osoitus kerronnan äänen olemassaolosta (ja siis kertojan läsnäolosta). Muiden idiomia lainaava kerronta ei ole siis monotonista, vaan monien äänien kokoonpano ja monien tyylien taiteellinen kokonaisuus, joiden taustalta on hahmotettavissa kerrontaa jäsentävä ja järjestävä kertoja ja tämän ääni. (Mt., 482–483; ks. myös Nielsen 2004, 138; vrt. Walsh 2010, 37; 48–49.)

Munron kerrontaa voisi verrata Flaubert’n *Madame Bovaryn* kerrontaan, jossa Pascalin (1977, 98) mukaan vapaa epäsuora esitys selvästi palvelee teoksen yleistä taiteellista tarkoitusta¹⁸ ja Flaubert’n pyrkimystä luoda puhtaasti persoonaton *story-teller*, joka olisi mahdollisimman kaukana tunkeilevasta (*obtrusive*) kertojasta. Flaubertilainen kertoja antaa tarinan kuin itse kertoa itsensä. Silti on hyvä muistaa Genetten ja Rimmon-Kenanin painotus kertojan läsnäolosta tämänkin tyyppisessä tekstissä sekä vapaaseen epäsuoraan esitykseen elimellisesti liittyvä kerronnan hierarkkisuus: vapaan epäsuoran esityksen näennäinen vapaus on sidottu kerronnan rakenteiden hierarkiaan (Mäkelä 2011b, 185; ks. myös Rimmon-Kenan 1983/1991, esim. 13). Olennaista on ”kuka tekstissä puhuu” riippumatta siitä, onko äänien välillä jotain todellista taistelua. Omissa luennoissani Munron novelleista ajatus vapaasta epäsuorasta esityksestä taisteluna ei korostu, mutta oletettua taistelu-hypoteesia tarkastelemalla kerronnan hierarkia hahmottuu selvemmin.¹⁹

¹⁸ Myös Gunn (2004, 37) puhuu vapaan epäsuoran esityksen käyttämisestä fiktion tarkoituksena hyväksi.

¹⁹ Jonathan Culler on kanssani täysin eri mieltä. Cullerin mukaan kerrottuja tarinoita ei tulisi pyrkiä osoittamaan millekään kertovalle taholle, joten tällaisiin päätelmiin ei Cullerin lähestymistavan kautta päästäisi. (Vrt. esim. Culler 2004, 29–30)

Gunn (2004, 48) toteaa, että huolimaton lukija ei välttämättä huomaa eroa kertojan kielen ja hahmon fokalisaation välillä, jolloin on todennäköisempää, että tulkitsee hahmoa väärin temaattisesti tärkeissä kohdissa, eli esimerkiksi Jane Austenin *Emmassa* ei huomaa Emman virhearvioita tai luottaa Emmaan, vaikka kertoja ironisoi tätä. (Vrt. Genette 1972/1980, 194.) Näin myös Munron novelleissa, kuten seuraavaksi käsiteltävässä novellissa ”Dimensions”, jossa on tärkeää havaita kerronnan äänen monikerroksisuus vapaassa epäsuorassa esityksessä (kertoja, Doree ja Lloyd) ja toisaalta kertojan rooli ja hierarkkinen asema kerronnassa. Kertoja rakentaa muotokuvaa Doreesta ja tekee sen vapaan epäsuoran esityksen avulla.

2.2. ”Dimensions”: voimaantuva Doree?

Novellin ”Dimensions” (teoksesta *Too Much Happiness*, 2009) päähenkilö on Doree, joka on menettänyt äitinsä nuorena ja pian tämän jälkeen hän on mennyt tai oikeammin ajautunut naimisiin itseään huomattavasti vanhemman Lloydin kanssa. Hänet kuvataan lapsenkaltaisena ja epävarmana tyttönä, josta kasvaa alistunut nainen. Doree poistuu erään riidan päätteeksi kotoa, jolloin Lloyd surmaa heidän yhteiset lapsensa. Novelli alkaa ja päättyy Doreen ollessa matkalla tapaamaan Lloydia vankilaan. Kertoja on näennäisesti omaksunut alistuneen Doreen mielen ja kielen, mikä osoittaa Doreen olevan sokea näkemään poljetun asemansa. Novellin alussa esitellään Doree, joka on ehkä työhönsä ja elämäänsä tyytyväinen mutta ei järin itsenäinen tai päättäväinen. Doreen mielen sisäiset lukot näyttävät tiedostamattomina ja toimintaa vähintäänkin ohjaavina jos ei pakottavina.

Her hair had been long and wavy and brown then, natural in curl and colour as he [Lloyd] liked it, and her face bashful and soft – a reflection less of the way she was than of the way he wanted to see her (D, 4).

She had got out of the way of wearing makeup because he hadn’t allowed it, and now, though she could have, she didn’t (D, 5).

Doree taistelee omien mielipiteidensä ja miellyttämisen halunsa välillä. Hän ei ole täysin tietämätön miehensä nujertavasta olemuksesta – pyrkiihän hän salaamaan asioita mieheltään ja perheensä asioita muilta. Esimerkin kaltainen ajatus siitä että Doreen ulkomuoto on Lloydin toiveen mukainen, saattaisikin olla Doreen oma käsitys. Doree ei välttämättä kuitenkaan tiedosta sitä, että hän itse asiassa voisi olla jotain muutakin. Alussa kerrotaan Doreen työstä, jossa hän on aloittanut Lloydin päädyttyä vankilaan: ”the job **they** had found **for her**” (D, 4). Doree muuttuu niin ulkoisesti kuin käytökseltään, mutta muutoksen akseleraattorina ei ole Doree itse vaan tapahtumat ja muut toimijat. Doreen esitetään ajautuneen nuorena kuin vahingossa elämänsä syöksykierteeseen.

Novellin alussa Doree on matkalla vankilaan tapaamaan miestänsä Lloydia.

This was the third time she had made the trip. The first two times he had refused to see her. If he did that again **she would just quit trying**. Even if he did see her, **she might not come again** for a while. She was not going to go overboard. **As a matter of fact, she didn't really know** what she was going to do. (D, 4.)

Doreen mielenlaatu ja kyvyttömyys hahmottaa omaa elämäänsä ja vaihtoehtojaan käy hyvin selväksi tästä lyhyestä kappaleesta. Novellin kuluessa toistuu lukuisia kertoja, että Doree ”ei tiedä” jotain (ks. esim. D, 18; 22; 23). Tämä onkin mielestäni varsin merkityksellinen muotoilu ja avain Doreen hahmon tulkitsemiseksi. Vastakohtaksi muodostuu Doreen psykiatri Mrs. Sands, jonka puolestaan useampaan kertaan todetaan tietävän asioita (ks. esim. D, 7–8). Tämä hyvin yksinkertainen vastakkainasettelu muodostaa kuvaa Doreesta ihmisenä, joka ei ole tottunut tekemään itse päätöksiä mutta myös ihmisenä, joka ei ole kytköksissä omaan itseensä ja omiin tunteisiinsa.

Doreella ja Lloydilla on kolme lasta. Nuorin lapsista on itkuinen, ja Doree epäilee maidossaan olevan jotain vialla. Lloydin tyrmistykseksi Doree vaihtaa pullomaitoon. Tässä muistossa tai takaumassa lukijalle annetaan ensimmäistä kertaa vihiä Lloydin tyrannimaisesta luonteesta ja samalla lisää esimerkkejä Doreen epävarmuudesta.

Dimitri was the first one to be colicky. **Doree thought that he was maybe not getting enough milk, or that her milk was not rich enough. Or too rich? Not right, anyway.** [--] By three months he was entirely bottle-fed, and then there was no way to keep it from Lloyd. She told him that her milk had driep up, and she'd had to start supplementing. **Lloyd squeezed one breast after the other with frantic determination and succeeded in getting a couple of drops of miserable-looking milk out.** He called her a liar. They fought. [--] Soon they made up. But whenever Dimitri was fretful, whenever he had a cold [--] **the failure to breast-feed was recalled.** [D, 9.]

Doree ei tiedä, mikä on vialla, mutta on varma, että hänen maidossaan on jotain vikaa, mikä kielii Lloydin tähän kohdistamista paineista ja loukkauksista. Doree ei halua kertoa Lloydille siirtyneensä pulloruokintaan ja kun tämä lopulta saa tietää, on sillä väkivaltaiset seuraukset. Lopun ajatus ”the failure to breast-feed” on kaikessa lohduttomuudessaan selkeästi Lloydin ja Doree on hyväksynyt epäonnistuneensa. Kohtauksen kuvaus: “Lloyd squeezed one breast after the other with frantic determination and succeeded in getting a couple of drops of miserable-looking milk out” sekä ilmaisu “the failure to breast-feed was recalled” eivät kuitenkaan muotoilultaan ole kouluttamattomien Lloydin ja Doreen kieltä, vaan kertoja kohdistaa ironisella ilmauksella kritiikkiä narsistista Lloydia kohtaan.

Novellin edetessä käy entistä selvemäksi, että Doree on alistunut Lloydin käskyn alle. Kun Doree ei kolmen lapsen jälkeen enää tulekaan raskaaksi, Lloyd alkaa epäillä, että Doree käyttää ehkäisyä salaa.

Maggie found out how young Doree had been when she got married. Also about how easily she had become pregnant at first, and how she didn't so easily anymore, and how that made Lloyd suspicious, so that he went through her dresser drawers looking for birth-control pills – **thinking she must be taking them on the sly.**

“And are you?” Maggie asked.

Doree was shocked. She said she wouldn't dare. [--] After that she was more careful about what she said. She saw that there were things that she was used to that another person might not understand. (D, 12–13.)

Lukija kuulee hälytyskellojen soivan, kun huomaa Doreen salailevan asioita ystävältään ja ajattelevan, että toinen ei vain ymmärtäisi asioita, jotka hänestä tuntuvat tavallisilta. Kuitenkin Doreen ajattelussa kuuluu jälleen Lloydin ääni: ”thinking she must be taking them on the sly”. Hälyttävää on myös, että tämän jälkeen kerrotaan Doreella olleen *lupa* nauraa miehensä kanssa, kun tämä teki toisinaan pilaa itsestäänkin (kunhan vain ei ollut ensimmäinen, joka nauraa).

And sometimes Lloyd did make the enemies into jokes, **just as if** he was laughing at himself. She was **even allowed to laugh with him**, as long she wasn't the one who started the laughing. (D, 13.)

Doree saa nauraa miehensä kanssa, mutta ehdottomasti ei tälle. Doree vain ei huomaa, että asetelmassa on jotain vialla.

Kerronta vaikuttaa edellä tarkastellun valossa mielenkiintoiselta ja monitasoiselta. Doreen ääni ja kieli kuuluvat vapaassa epäsuorassa esityksessä, mutta kuten jo todettua tuntuu mielekkäältä olettaa, että Doree ei varsinaisesti ole äänessä kerronnassa. Lisäksi Doreen ajattelu on täysin Lloydin ilmaisun kyllästävä. Kuten Gunn (2004, 35) toteaa, kertoja imitoi hahmojensa kieltä – tässä jopa Dawsonin ajatus kerronnallisesta esityksestä (*narratorial performance*; Dawson 2013, 193) tuntuu melko kohdokkaalta. Kertoja luo merkityksiä ja merkityksellistää tarinan lukijalle leikittelemällä kerronnan keinoilla ja äänillä.

Ainoastaan suorat sitaatit esittävät henkilöiden puheen ja asenteet puhtaana kertojan kielestä²⁰: esimerkiksi Lloydin hahmo on rekonstruoitavissa dialogin kautta. Lukija huomaa, että Doreen fokalisaation kautta saatava informaatio on väritynyt Doreen jokseenkin vääristyneen maailmankuvan kautta, mutta dialogikin todentaa esimerkiksi Lloydin luonteen tyrannimaisuudesta. ”[Lloyd Maggielle puhelimesta:] ”You want to speak to the old lady? Yeah. I got her right here. Workin' at the scrub board. Yeah, I'm a real slave driver. She tell you that?” (D, 12.) Lloydin puhe kuvastaa samanlaista Lloydia, jonka lukija on voinut kerronnastakin päätellä. Useissa Munron novelleissa sekä fokalisointi että vapaa epäsuora esitys ovat vain päähenkilöön kohdistettuja, jolloin muut hahmot nähdään vain päähenkilön kautta ja heidän äänensä pääsee

²⁰ Tähän sisältyy oletus, että kertoja kirjaa dialogin täsmälleen, kuten se on fiktiivisessä maailmassa esitettykin. Suorasta esityksestä kirjallisuuden konventiona ks. Karttunen 2010, 243–250. Mielestäni kertoja välittää dialogin (eli on niin sanotusti tapahtumahetkessä paikalla), jolloin kertoja on ikään kuin fokalisoiija (ks. mm. Jahn 1996, 241) tai fokalisaatio muuttuu ulkoiseksi, kuten Genette sanoisi.

kuuluviin vain dialogissa tai päähenkilön kautta. Tällöin muut hahmot jäävät tietyllä tavalla mysteereiksi (Genette 1972/1980, 201). Tämä toki toimii ennen kaikkea päähenkilön muotokuvan luomisen hyväksi – jokaisen virkkeen ja ylöskirjatun ajatuksen on tarkoitus paljastaa keskushenkilöstä jotain (ks. esim. Phelan 2007b, 178).

Kertojan asettuminen voimakkaasti yhden henkilön näkökulmaan yhtäältä asemoi lukijan sympatiat Doreen puolelle ja toisaalta näyttää Doreen sokeuden omalle käytökselleen. Kuitenkin Munron kertoja tuntuu suhtautuvan kovin kylmästi Doreetakin kohtaan ja hahmoon kohdistuva empatia tuntuu syntyvän ennen kaikkea lukukokemuksessa. Onkin perusteltua kysyä, onko lukijalla (minulla) lähtökohtainen feministinen asenne tai lukutapa, joka synnyttää empatian kaltoinkohdeltua Doreeta kohtaan?²¹ Doree kuitenkin näyttäytyy, paitsi olosuhteiden uhrina, myös varsin tietten tahtoen alistuvan kohtaloonsa ja Munron kertoja tuntuu kritisoivan tätä. Joka tapauksessa novelli aihepiirinsä takia tuntuu vähintäänkin keskustelevan feministisen ideologian kanssa.²²

Doree onnistuu perustelemaan jopa ystävänsä panettelun itselleen: ”Lloyd called her [Maggie] the Lezzie. **Only behind her back, of course**” (D, 12). Tässä kertoja tuntuukin kohdistavan kritiikkiä Doreeta kohtaan, joka vastaanottaa Lloydin kaltoinkohtelun ja panettelut täysin taistelutta. Usein ilmaisut, kuten ”of course”, kielivätkin hahmon läsnäolosta tekstissä ja tämä onkin osoitus Doreelle tyypillisestä ajattelusta, mihin lukijan on tarkoitus kiinnittää huomiota. Lloyd ei perusta Maggiesta eikä halua Doreen viettävän aikaa tämän kanssa. Doree ajattelee lopulta, että jos hän joutuisi luopumaan ystävänsä seurasta, seuraisi siitä vain ylimääräistä vaivaa: ”it would be a big inconvenience” (D, 13). Doreen maailmassa on käytäntöjä, ei tunteita.

Kertojan läsnäolo tuntuu erityisen selvästi, kun kuvataan tarinan dramaattisimpia käännteitä. Jo mainittuun riitaan, joka päättyy siihen, että Doree lähtee kävellen Maggien luo, johdatellaan kuvauksella Lloydin kontrollon pahenemisesta: ”It got worse, gradually” (D, 14). Tämän jälkeen todetaan, että lopulta kävi niin kuin Lloyd oli ennustanut. (D, 15.) Tämä on osoitus narsistisen Lloydin vallasta Doreehen – Doreen ilmaisusta kuuluu tämän kritiikitön suhtautuminen Lloydiin.

²¹ Tai onko tekstissä itsessään implisiittinen lukija, joka on omaksunut feministisen lukutavan? Todettava on, että en näe Munron novelleilla olevan implisiittistä tekijää, joka ohjaisi lukijan omaksumaan feministisen luennan (ks. Phelan 2005, 38; Phelan 2007b, 2, 12.) Oletus Munron kertojan nihilistisestä luonteesta, mitä käsitellään tämän työn kuluessa enemmän, ei tunnu tukevan tällaista lukutapaa.

²² Pam Morrisin feminismiin määritelmä: ”My definition of feminism [--] is that it is a political perception based on two fundamental premises: (1) that gender difference is the foundation of a structural inequality between women and men, by which women suffer systematic social injustice, and (2) that the inequality between the sexes is not the result of biological necessity but it is produced by the cultural construction of gender differences. This perception provides feminism with its double agenda: to understand the social and psychic mechanisms that construct and perpetuate gender inequality and then to change them.” (Morris 1993, 1.)

Doree käy vankilassa tapaamassa Lloydia, koska ajattelee sen olevan hänelle ainoa mahdollinen kohtalo; eihän hän enää muuhun kelpaisi. Vankilassa muuttuvan Lloydin sovitus vapauttaa viimein Doreen syyllisyydestä, jota hän tuntee lasten surmiin johtaneista tapahtumista. Doree kuitenkin edelleen antaa Lloydin määrittellä, miten hän ajattelee itsestään ja ympäröivästä todellisuudesta.

What he [Lloyd] had said, afterwards, to the police – and it was quoted in the newspapers – was “I did it to save them the misery.”

What misery?

“The misery of knowing that their mother had walked out on them,” he said.

That was burned into Doree’s brain, and maybe when she decided to try to see him it had been with the idea of making him take it back. Making him see, and admit, how things had really gone. (D, 19.)

Lloyd kirjoittaa Doreelle kirjeen, jossa kertoo nähneensä lapset *toisessa ulottuvuudessa* ja heidän olevan onnellisia siellä. Novellin nimi ”Dimensions”, ulottuvuudet, heijastelee tulkinnaassa kokemisen tai kokemuksen ulottuvuuksia: Doreen siirtyminen alistuneesta mielestä (niin sanotusti kokemuksettomuudesta) kärsimykseen (jota hän pakenee sulkemalla sen mielestään) ja lopulta Lloydin kirjeen jälkeen sisäisen rauhan kokemukseen. Idea lapsista toisessa ulottuvuudessa kuvastaa mainittuja kokemisen tasoja. Toisaalta kirjeessään Lloyd käsittelee myös itsensä ymmärtämisen, tuntemisen ja kokemisen eri tasoja

And from time to time, when she was in the middle of spraying a bathroom mirror or tightening a sheet, a feeling came over her. [--] It was the idea that the children were in what he had called their Dimension that came sneaking up on her in this way, and for the first time brought a light feeling to her, not pain. (D, 29.)

Doree kokee, että on vapautunut syyllisyydestään ja mukanaan kantamasta taakasta Lloydin avulla. Hänestä tuntuu, ettei Mrs. Sandsin luona käyminen ole auttanut, joten hän ei mene enää tapaamaan tätä. Doree kuitenkin kaipaa tukea ja hyväksyntää auktoriteetteina pitämiltään hahmoilta, joten hän kuvittelee, mitä Mrs. Sands mahtaisi sanoa esimerkiksi Lloydin kirjeestä tai siitä, että Doree tahtoo käydä tapaamassa Lloydia. Mrs. Sands ja Maggie edustavatkin varsin vastakohtaista naiskuvaa Doreehen verrattuna. He ovat itsenäisiä naisia, joilla ennen kaikkea identiteetin kannalta on oma kieli. Doreen mieli ja kieli ovat täysin alistuneet Lloydille ja altistuneet Lloydin ilmaisulle ja ajattelutavalle. Doreen mielen rikkinäisyydestä kieli esimerkiksi seuraavan lainauksen alku, mikä osoittaa, ettei Doree kykene itsenäiseen ajatteluun. Nyt Doreen ilmaisuun on pesiytynyt yleinen mielipide Lloydista: tuo kamala ja hullu ihminen. Heti perään Doree alkaa puolustella Lloydia, sillä Doreen itseymmärrys ja maailmankuva ovat riippuvaisia yhä Lloydista. Hän kokee, ettei hänellä ole merkitystä maailmassa Lloydin ulkopuolella.

Lloyd had given it to her. Lloyd that terrible person, that isolated and insane person.

Insane if you wanted to call it that. But wasn’t it possible that what he said was true [--]

This notion wormed its way into her head and stayed there.

Along with the thought that Lloyd, of all people, might be the person she should be with now. What other use could she be in the world – she seemed to be saying this to somebody, probably to Mrs. Sands – what was she here for if not at least to listen to him?

I didn't say "forgive," she said to Mrs. Sands in her head. I would never say that. I would never do it. (D, 29–30.)

Doree on novellin lopussa matkalla tapaamaan Lloydia, mutta kesken matkan sattuva onnettomuus ohjaa Doreen lopullisesti näkemään – tai ainakin kokemaan – kohtalonsa jossain muualla ja jonain muuna kuin Lloydin luona tai tämän vastakappaleena. Novelli päättyy bussikuskin, moottoripyöräilijän ja Doreen keskusteluun onnettomuuspaikalla.

"I can't hold the bus for you," the driver said. "We're behind schedule as it is."

The motorist said, "That's okay. I can take over."

Be quiet, be quiet, she wanted to tell them. It seemed to her **that silence was necessary**, that everything in the world outside the boy's body had to concentrate, help it not to lose track of its duty to breath.

Shy but steady whiffs **now**, a sweet obedience in the chest. **Keep on, keep on.**

"You hear that? This guy says he'll stay and watch out for him," the driver said. "Ambulance is coming as fast as they can."

"Go on," Doree said. "I'll hitch a ride to town with them and catch you on your way back tonight." He had to bend to hear her. She spoke dismissively, without raising her head, **as if she were the one whose breath was precious.**

"You sure?" he said.

Sure.

"You don't have to get to London?"

No.

(D, 33.)

Kohtauksen lopussa bussikuskin repliikit annetaan suorina sitaatteina ja Doreen vastaukset vapaassa epäsuorassa esityksessä. Tällainen keskustelun rakenne osaltaan välittää hahmon tunnetta, kuten tyrmistystä tai hermostuneisuutta (Pascal 1977, 47). Munron novellissa lopetus merkitsee Doreen voimaantumista. Kertoja pysyy Doreen kanssa tarinan loppuun asti ja näyttää Doreen viimein vapautuvan niistä pidikkeistä, jotka ovat estäneet tätä nousemasta oman elämänsä liikuttajaksi. Vapaa epäsuora esitys lopussa korostaa Doreen herkkää olemusta. Doreesta tuntuu, että kaikkien tulisi keskittyä auttamaan loukkaantunutta poikaa hengittämään. Doree ei vielääkään täysin ymmärrä oman tilansa haurautta, mutta kertoja selventää tilanteen lukijalle: ”**as if she were the one whose breath was precious**”. Tämäkin lause kuin-rakenteineen vaikuttaisi olevan vapaata epäsuoraa esitystä, mutta kontekstia ja kokonaisuutta tarkastellen vaikuttaa kuitenkin selvältä, että lause on puhtaasti kertojan kieltä. Kertoja käyttää siis klassisia vapaan epäsuoran esityksen merkitsijöitä varsin itsetietoisesti hämmentävällä tavalla. Tämän kertojan kuvauksen jälkeen Doreen tila rinnastuu maassa makaavaan poikaan, joka taistelee selviytyäkseen hengissä ja jota muun maailman täytyy hiljaisuudessa keskittyä auttamaan, ettei tämä unohtaisi hengittää.

Kuten jo mainitussa Pascal-sitaatissa sanotaan, vapaa epäsuora esitys usein ilmentää – ei niinkään varsinaisesti sanottua vaan – tilanteen tai asiain ydintä, *the gist of things*. Vapaa epäsuora esitys on väline, jonka kautta esitetään merkitykset, joita ei voi välittää muiden kerronnallisten

keinojen kautta (Pascal 1977, 55; ks. myös Cohn 1978, 11; 46). Vapaa epäsuora esitys esittää kertojan kielellä Doreen mieltä ja kieltä; niiden kautta on ymmärrettävissä, mistä tässä kertomuksessa ja Doreen hahmossa on kyse. Novelli (tai sen kerronta) ei ota kantaa olisiko Doreen pitänyt taistella aikaisemmin oman itsensä puolesta, vaan se näyttää, miten Doree siihen päätyy ja mitä se lopulta vaati. Novellin loppu korostaakin tarinan traagisuutta. Kerronta päättyy tunnelmaltaan toiveikkaasti, kun Doree viimein löytää itsensä, mutta yhtäaikaisesti ja kaikessa kaameudessaan lasten kuolema näyttäytyy sen hintana.

2.3. Äänen purkautumaton kietoutuminen novellissa ”Passion”

Novellissa ”Passion” (kokoelmasta *Runaway*, 2004) hahmon ja kertojan äänen erottaminen on huomattavasti hankalampaa kuin edellä käsitellyssä novellissa ”Dimensions”. ”Passion”, kuten niin monet muutkin Munron novellit, koostuu pääasiassa kertovista virkkeistä vapaassa epäsuorassa esityksessä sekä lyhyemmistä ilmaisuista vapaassa epäsuorassa esityksessä upotettuina kertovaan tekstiin. Tämä lähes itsestäänselvyys, todellakin kenties keskeisin piirre Munron kerronnassa, täytyy nyt nostaa esiin, sillä mainitsemieni *Narrative*-lehden artikkeleiden kirjoittajilta tämä on jäänyt huomaamatta. Munron ominainen kirjoitustapa, tyyli, kyllä tuodaan esiin useaan kertaan näissä artikkeleissa, mutta vapaata epäsuoraa esitystä ei nosteta tämän tyylin keskeisimmäksi piirteeksi.

”Passion” alkaa päähenkilö Gracen etsiessä entisen kihlattunsa perheen kotitaloa neljäkymmentä vuotta kohtalokkaiden tapahtumien jälkeen. Novelli siirtyykin nopean alun jälkeen ajassa tuohon vuoteen, jolloin Grace tapaa kihlattunsa Maury Traversin ja tämän perheen. Kiitospäivänä Grace tapaa viimein myös Maury vanhemman veljen, Neilin. Tämän kanssa Grace lähtee yhteiselle karkumatkalle. He pakenevat arjen pakotteita ja vietettyään päivän yhdessä ajellen he palaavat takaisin. Grace palaa työpaikalleen, mutta Neil tekee itsemurhan. Grace kirjoittaa Maurylle ja jättää tämän. Lopuksi perheen isä, Mr. Travers, antaa Gracelle tuohon maailmanaikaan runsaan sekini, jonka turvin Grace kokee, että voi vihdoinkin aloittaa elämänsä.

Seuraavassa katkelmassa novellin alkupuolelta Grace on palannut etsimään Maury kotitaloa, mutta ei enää tunnista muuttunutta ympäristöä.

Now there was a village. Or a suburb, perhaps you could call it, because she did not see any Post Office or even the most unpromising convenience store. (Pa, 160.)

Katkelmassa on monta pohdintaa vaativaa elementtiä. Ensinnäkin katkelman avaava sana ”Now” viittaa päähenkilön ajalliseen kokemukseen, mikä johdattaa lukijan suoraan päähenkilön

näkökulmaan. Seuraava virke tuntuu jatkuvan Gracen tajunnassa: ”Or a suburb” tuntuu siteeraavan suoraan päähenkilön poukkoilevaa ajatuksenjuoksua – kuin kerronta ja päähenkilön ajatus kulkisivat rinta rinnan. Kuitenkin virkkeen jatko tuntuu pomppaavan pois päähenkilön tajunnasta takaisin kertojan kieleen, sillä persoonapronomini ”she” nappaa lukijan kylmästi takaisin ekstra- ja heterodiegeettiseen kerrontaan, pois hahmon mielestä. Väliin jäävä ”perhaps you could call it” yhtä aikaa puhuttelee lukijaa ja kuulostaa toisaalta edelleen Gracen jaarittelevalta mieleltä puhelemassa itsekseen. Lisäksi loppu ”any Post Office or even the most unpromising convenience store” sisältää – ei välttämättä juuri hahmolle ominaista kieltä (hahmoahan ei tunneta vielä kovin hyvin), mutta ainakin – kertojalle epätyypillistä jaarittelua.

Per Winther analysoi novellia hieman samaan tapaan, mutta kuitenkin kovin eri tavalla. Wintherin käsittely keskittyy kuvaamaan fokalisaation vaihdoksia tekstissä, sitä, kuinka näkökulma vaihtuu tai liukuu kertojasta Graceen ja takaisin. Winther puhuu kerronnan äänen modulaatioista (”modulations of narrative voice”). Wintherin mukaan kerrontaa hallitsee kertojan perspektiivi, joka välillä vaivihkaa mutta kuitenkin selkeästi vaihtuu Gracen näkökulmaan. (Winther 2012a, 199; 200.)

Olen täysin samaa mieltä Wintherin kanssa, että nämä äänen vaihtelut ja näkökulman liukumiset vaikuttavat olennaisesti novellin merkityksellistymiseen (ks. Winther 2012a, 205; 206; 208). Mutta väitän, että ne kohdat, joita Winther analysoi fokalisaation vaihdoksina, on valtaosin kerrontaa vapaassa epäsuorassa esityksessä. Näin Winther jättää huomiotta monimerkityksisyyden ja merkityksen muodostumisen kerroksisuuden tässä novellissa. Kyse ei ole siitä, että näkökulma vaihtuisi saumattomasti kertojan perspektiivistä Gracen fokalisaatioon, jolloin tulkinnallisesti olisi Wintherin mukaan kyse siitä, että nämä kohdat olisivat ikään kuin suoraan Gracen mielestä ilmaistuja ilman kertojan väliintuloa (Mt., 200). Vapaassa epäsuorassa esityksessä ei yleensä tai ainakaan välttämättä voi tehdä eroa, puhuuko katkelmassa hahmo vai kertoja. Tällöin toisaalta voidaan havaita Gracelle tyypillistä ilmaisua tai esimerkiksi tulkita kertojan arvottavan hahmon toimintaa.

Winther kyllä analysoi ja tulkitsee siirtymiä tarkkanäköisesti. Hän myös toteaa aivan kohdallisesti, että Munrolle tyypillinen ilmaisu on omiaan kuvaamaan päähenkilön mielentilaa ja -maisemaa (Winther 2012a, 201). Winther analysoi *Uncle Charles Principlena* (tyylillisenä tartuntana) samaa katkelmaa, jonka itse nostin jo tämän luvun alussa esiin. Hänkin kiinnittää huomiota kertojalle epätyypilliseen sanontaan. Hän myös toteaa, että ”Passion” vaatiikin samantapaisen lukutavan omaksumista – mutta vain paikoitellen. (Mt.) Hän on siis kovin varovainen paikallistamaan vapaata epäsuoraa esitystä tekstistä. Hänen mukaansa kertojan ääni

dominoi tekstissä (mt., 203; vrt. Toolan 2012, 250), mutta mielestäni kertoja voi olla hallitseva, vaikka kerronnan lukisikin lähes kauttaaltaan olevan vapaassa epäsuorassa esityksessä. Varsinkin, kun Gracen ja kertojan ääntä tuntuu olevan paikoin mahdoton erottaa toisistaan. Ennen kaikkea vapaa epäsuora esitys antaa kertojalle mahdollisuuden suhtautua hahmoihinsa empaattisesti, kriittisesti ja niin edelleen (Pascal 1977, 10). Tämän Winther jättää huomiotta tai ainakin ajattelee, että on valittava joko–tai: joko kertoja arvottaa Gracea tai sitten tapahtumat kerrotaan tiukasti Gracen fokalisaatiosta käsin (esim. Winther 2012a, 199; 200; 201; 204; 208).

Wintherilla onkin voimakas tarve tehdä selkoa tekstistä, järjestää se – *to make narrative sense* (Winther 2012a, 204). Hän kuitenkin tekee paikoin tarkkanäköistä analyysiä ja jopa puhuu fokalisaation ja äänen monitulkintaisuudesta, mutta hän ei vain yhdistä niitä vapaan epäsuoran esityksen ominaisiksi piirteiksi. Winther väittää, että läpi novellin arvottavat ilmaisut, kuten ”of course”, merkitsevät siirtymistä Gracen fokalisaatioon tai Gracen olevan aina kyseisen ilmaisun fokalisoija. Tämän päättelyn myötä hän toteaa, että myös viimeisten parin virkkeen ajaksi siirryttäisiin kokonaan Gracen näkökulmaan. (Mt., 208.)

The cheque was for one thousand dollars. Immediately she thought of sending it back or tearing it up, and **sometimes even now she thinks that would have been a grand thing to do. But in the end, of course**, she was not able to do it. **In those days**, it was enough money to insure her a start in life. (Pa, 196.)

Hän myös ehdottaa, että tämä loppu tarkoittaisi Gracen viimein katuvan ja ennen kaikkea antavan itselleen anteeksi nuorena tekemänsä ratkaisut ja osuutensa Neilin itsemurhaan. Hän sivuuttaa mahdollisuuden, että tämä ”of course” olisikin kertojan hieman ironinen, jopa hyvin kriittinen, huomautus päähenkilönsä luonteenlaadusta (vrt. myös Winther 2012b, 246). Winther ei siis huomioi vapaan epäsuoran esityksen luonteenomaista moniäänisyyttä ja sen synnyttämää huojuntaa. Lisäksi hän jättää pohtimatta, ehdottaako tämä loppu Gracen pyrkivän kerronnallistamaan itse omaa elämäänsä. Novellissa huomionarvoista onkin vapaan epäsuoran esityksen herättämä tulkinnallinen huojunta: missä määrin Grace itse tavoittelee jonkinlaista ymmärrystä menneistä tapahtumista. Novelli ei anna ratkaisua tähän kysymykseen, vaan se jää monitulkintaiseksi. Lopussa todetaan, että Grace edelleen toisinaan ajattelee, että sekin palauttaminen olisi ollut jaloa, ”a grand thing to do”. Tämä kuulostaa siltä, että Grace pikemmin katsoo Traversin perhettä hieman alaspäin kuin että hän katuisi tekojaan.

Novellin nimi ”Passion” asettuu kohosteiseen ristiriitaan itse novellin kanssa, sillä novellin hahmot tai tapahtumat eivät juuri intohimoa sisällä. Ensimmäinen kahdesta suorasta viitteestä novellin nimeen esiintyy, kun rouva Travers ja Grace keskustelevat Tolstoin *Anna Kareninasta*. Tämä kohtausta ja kyseinen teos asetetaan näin keskeiseksi tulkinnan kannalta.

[Mrs. Travers:] "I don't know how many times I've read it, but I know that first I identified with Kitty and then it was Anna – oh, it was awful, with Anna, and now, you know, the last time I found myself sympathizing all the time with Dolly. Dolly when she goes to the country, you know, with all those children, and she has to figure out how to do the washing, there's the problem about the washtubs – I suppose that's just how your sympathies change as you get older. Passion gets pushed behind the washtubs. Don't pay any attention to me, anyway. You don't, don't you?"

[Grace:] "I don't know if I pay much attention to anybody." (Pa, 171–172.)

Grace vaikuttaa paikoin jopa hieman tunnekylmältä ja tässä lukija laitetaan miettimään, paitsi kehen *Anna Kareninan* hahmoon Grace samastuisi mutta myös kehen tämä vertautuisi. Tolstoin teos vaikuttaakin kaikkien mielekkäältä intertekstiltä ja tulkintaväylältä, mutta tämän työn kannalta ennen kaikkea sitaatin loppu on tärkeä. Grace vaikuttaa itseensä käpertyneeltä ja itsekeskeiseltäkin. Novellin kokonaisuuden kannalta rouva Traversin kommentti perhe-elämän vaikutuksesta tuntuu osuvan ilkeästi Gracen maailmankuvaan. Grace kaipaa maailmalle ja hän kaipaa seikkailuja – sellaisia ei ole tarjolla, jos asettuu aloilleen ja perustaa perheen. Niinpä Grace lopussa hylkää kihlattunsa Mauryn lyhyellä viestillä: "I did want to go" (Pa, 196).

Gracen ja kertojan äänet kietoutuvat erityisesti läpi novellin runsain mitoin viljellyissä perinteisissä vapaan epäsuoran esityksen indikaattoreissa, kuten jo mainituissa deiktisissä ajan ja paikan adverbeissa ja ilmauksissa, emootiota välittävissä apusanoissa ja apuverbeissa. Hahmon mahdollista kokemusta tai epävarmuutta indikoivat sanat ja ilmaisut, kuten *as if, in fact, surely, perhaps* ja ennen kaikkea *of course*, toistuvat merkittävän usein kerronnassa. Kerronnan seassa on lisäksi esimerkiksi kysymyslauseita vapaassa epäsuorassa esityksessä. "Why did she do this? It was not as if she had any other plans. [--] She spoke of this, promised it, so easily. But did she believe, or even wish, that it would happen?" (Pa, 174.) Tuntuu kuin kertoja ja hahmo molemmat ihmettelisivät samoja asioita.

Kerronta pysähtyy lisäksi välillä pohtimaan muistojen (ja kerronnan) todenmukaisuutta.

Her memory of this day remained clear and detailed, though there was a variation in the parts she dwelt on.

And even in some of those details she must have been wrong.

...

First, they drove west on [--] **This cannot have been true – there must have been** people on the road, people on their way home [--] She was not used to driving in a convertible with the top down, wind in her eyes, wind taking the charge of her hair. **That gave her the illusion** of constant speed, perfect flight – not frantic but miraculous, serene. (Pa, 182–183.)

There was nobody there – **perhaps** it wasn't open till afternoon. **But might it not been afternoon? Her idea of time seemed faulty.** (Pa, 184.)

Nämä katkelmat sulauttavat kerronnan ja Gracen tavalla, joka vähintäänkin kietoo näiden äänet erottamattomasti, vaikkei varsinaisesti todista Gracen varsinaisesti olevan äänessä. Enemminkin jää vaikutelma kertojan ja hahmon limittymisestä tavalla, jota ei voi purkaa osiin tai täysin selittää.

Kyse on enemmästä kuin vain äänien sekoittumisesta, kyse on mielten ja tietoisuuden limittymisestä.

Gracen muistotkin tuntuvat fikcionalisoituvan – hänen todetaan ensin muistavan kyseisen päivän aivan selvästi ja yksityiskohtaisesti, mutta kuitenkin osasta näistä yksityiskohdista hänen täytyi olla väärässä. Lisäksi Gracen kerrotaan vatvovan ja viipyilevän näissä muistoissa. Toisin sanoen hän ei ensiksikään ole päässyt yli kyseisen päivän tapahtumista ja toiseksi hän jatkuvasti muistelee tuota päivää, jonka todellisista tapahtumista hänellä ei kuitenkaan ole käsitystä. Gracen tulkinta omasta menneisyydestään siis vaihtelee. Muisto on aina konstruktio jostain, mitä on tapahtunut. Muistot säilyttävät jotain, mutta rajaavat myös jotain pois. Muisto on tulkinta tapahtumista. Brigit Neumann toteaaakin, että muistot kertovat usein enemmän muistelijan nykyhetkestä, ”his or her desire and denial”, kuin varsinaisista menneistä tapahtumista. (Neumann 2008, 333.) Muistot vaikuttavat myös identiteetin rakentumiseen, joten Gracen käsitykset päivän kulusta eittämättä vaikuttavat hänen käsitykseen itsestään sekä kehämäisesti edelleen siihen, kuinka hän muistaa tapahtumat.

Novellin alussa Grace palaa etsimään Traversien taloa.

You used to be able to run from the verandah across the dusty end of the driveway [--] and then jump – **no, actually, wade** – into the lake. Now you would hardly be able to see the lake, because of the substantial house [--] that had been built across that very route.

What was Grace really looking for when she had undertaken this expedition? Maybe the worst thing would have been to get just what she might have thought she was after. [--] Perfect reservation, the past intact, when nothing of the kind could be said of herself. To find something so diminished, still existing but made irrelevant – as the Travers house now seemed to be, with its added dormer windows, its startling blue paint – **might be less hurtful in the long run.**

And what if you find it gone altogether? You make a fuss. If anybody has come along to listen to you, you bewail the loss. But mightn't a feeling of relief pass over you, of old confusions or obligations wiped away? (Pa, 161.)

Tässä alun johdannon päättävässä katkelmassa you-passiivin, kysymysten ja konditionaalien käyttö hämmentää tulkintaa kertojan ja Gracen äänistä ja kerronnan hierarkiasta. Ensimmäinen näistä kappaleista tuntuu olevan puhtaasti Gracen muistoja, mutta seuraavan kappaleen aloittava kysymys puolestaan kohosteisesti kertojan kieltä. Tämän katkelman loppua kohden Gracen ja kertojan kieli ja Gracen ääni, muistot ja mahdolliset tunteet kietoutuvat edelleen. Oliko Grace tullut puhdistamaan omantuntonsa? Tulkitsen, että ei. Pienet vihjeet pitkin novellia luovat kuvaa kylmäkiskoista ja itsekeskeisestä naisesta. Hän ei ole paha tai ilkeä, hän ei vain juuri ajattele muita – ”I don't know if I pay much attention to anybody”. Kuitenkin erityisen merkitykselliseltä tuntuu, että vuosista näiden tapahtumien ja novellin nykyhetken välillä ei kerrota mitään, kuin ne olisi pyyhitty pois.²³ Sen

²³ Sarah Copland todella kohdallisesti huomauttaa, että Munron novellit nousevat vastustamaan tarinan aukkojen täydentämistä ja ehdottomien ratkaisujen löytämistä: ”Passion” is also about the ways in which some stories resist the gap-filling, closure-seeking impulse that many readers bring to them” (Copland 2014, 147).

sijaan Gracen muistoja tuolta ajalta Traversien kanssa korostetaan ja erityisesti sitä kohtalokasta päivää, jonka tapahtumia Grace ei edes muista kunnolla. Gracen identiteetin voi siis tulkita horjuvan, koska hän ei pysty rakentamaan merkityksellistä kokonaisuutta niistä kenties ristiriitaisistakin muistoista, joissa hän velloo (ks. esim. Neumann 2008, 337; Mäkelä 2009, 128–133). Grace on saapunut Traversien talolle kenties muistaakseen paremmin, korjataakseen sen, mikä hänessä on mennyt rikki. Tämä tukee (narratologisesti epäortodoksista) tulkintaa Gracesta tarinan kertojana – kertomus etenee kuin muisteleva minä-kertoja, joka aktiivisesti yrittää selvittää mennyttä (ks. Neumann 2008, 338).

Huomionarvoisinta tässä novellissa on sen synkeä pohjavire. Munron novellit ovat usein jollain tapaa surullisia tai vinksallaan, mutta tässä novellissa on aukikirjoitettuna pohjaton toivottomuus. Neil juo, koska ei ole muutakaan (Pa, 192–193). Kun Grace tajuaa tämän, hän ymmärtää osuneensa kylmään totuuteen: ”she had come on this rock-bottom truth. This lack of hope – genuine, reasonable, and everlasting.” (Mt., 192.) Tämäkin ajatus on vapaassa epäsuorassa esityksessä, mikä tekee siitä juuri niin perin juurin synkeän – sitä ei voi osoittaa Gracelle. Grace ei ole vastuussa tästä pohjattoman surullisesta ajatuksesta (vaikka jaskaakin sen) vaan kertoja. Tulkittuna Munron koko tuotannon mittakaavassa tämä vahvistaa kuvaa Munron kertojan nihilistisestäkin luonteesta, jolloin kohtaaminen ei näyttäytyä vain nuoren Gracen kaunokirjallisuuden kyllästämiä mielen valaistumisena.²⁴ Sama kohtaaminen jatkuu yhtä epätoivoisesti ja sisältää vielä viitteen novellin nimeen.

She'd thought it was touch. **Mouths, tongues, skin, bodies, banging bone on bone. Inflammation. Passion. But that wasn't what had been meant for them at all. That was child's play, compared how she knew him, how far she'd seen into him, now.**
What she has seen was final. **As if she was at the edge of a flat dark body of water that stretched on and on. Cold, level water. Looking out at such dark, cold, level water, and knowing it was all there was.** (Pa, 193.)

Grace kokee kenties aikuistuneensa. Hän oli lähtenyt Neilin matkaan ajatellen sen muodostuvan eroottiseksi seikkailuksi täynnä intohimoa. Hän ymmärtää, ettei niin ollut tarkoitettu (viittaus jumalaan tai kohtaloon?), vaan sen sijaan hän kokee eräänlaisen negatiivisen valaistumisen.

Gracen nimen voi ajatella vertautuvan myös kristillisen hymnin ”Amazing Grace” (1779; sanat John Newton) ensimmäiseen säkeistöön (joka toistuu myös kertosäkeistönä).

Amazing Grace, how sweet the sound,
That saved a wretch like me.
I once was lost but now am found,

²⁴ Tutkijoilla on keskenään ja kanssani eriaviä mielipiteitä siitä, voiko nämä virkkeet osoittaa joko kertojalle tai Gracelle ja arvosteleeko kertoja Graceta. Monet tutkijat pistävät kohtaamisen ennen kaikkea Gracen nuoruuden piikkiin (vrt. esim. Copland 2014, 136–137; Toolan 2012, 250; Winther 2012a, 200, 206–207; May 2012, 179). Kuten sekä Winther että Copland esittävät, Gracella on tapana ylitulkita pieniä vihjeitä ihmisten käytöksessä ja puheessa ja olettaa tuntevansa nämä syvästi ja varmasti. Lisäksi Gracen tuon kesän aikana lukema kirjallisuus, erityisesti Tolstoin *Anna Karenina*, ei voi olla vaikuttamatta Gracen ajatteluun. (Winther 2012a, 206–207; Copland 2014, 136–141.)

Was blind, but now I see.

Grace on Neilille eräänlainen pelastus, joku, joka vihdoin ymmärtää häntä. Niin julmalta kuin se tuntuukin, tavattuään Gracen Neil uskaltaa päättää päivänsä, mikä on hänelle kenties helpotus. Toisaalta Neil yhtä lailla on Gracelle pelastus: Neil ja heidän yhteinen päivänsä antaa Gracelle vaadittavaa itsevarmuutta ja sysäyksen liikuttaa itse omaa elämäänsä. Kuitenkin sanan *grace* merkitykset (armo, sulaisuus) näyttävät suorastaan vastakohtaisilta Gracen hahmoon ja tarinaan nähden yleensä. Lukija ei novellin päätyttyä voi Neilin tapaan todeta: ”You’re a relief, Grace” (Pa, 192).

2.4. ”The Love of a Good Woman” moniäänisenä mysteerinä

”The Love of a Good Woman” (kokoelmasta *The Love of a Good Woman*, 1998) on neliosainen novelli, joka kysyy lukijaltaan, miten ja miksi optikko Willens on päätenyt kuolleena ojan pohjalle autossaan. Ensimmäisessä osassa joukko poikia löytää auton. Toisessa osassa tutustutaan päähenkilöön Enidiin ja tämän potilaaseen rouva Quinniin. Kolmannessa osassa rouva Quinn kertoo Enidille kenties värittyneen kuvauksen tapahtumista, jotka johtivat optikko Willensin kuolemaan. Viimeisessä osassa rouva Quinn on kuollut ja Enid pohtii, kuinka saisi herra Quinin tunnustamaan Willensin tapon ja mitä mahdollisia seurauksia eri tulevaisuuden versioilla olisi. Novelli kysyy, mikä on totta, ja kerronnan äänten tulkinta on olennaisessa osassa koko novellin tulkintaa.

Novellissa kertoja on totuttuun tapaan tarinan tasoon nähden ekstra- ja heterodiegeettinen. Kuitenkin tuntuu, kuin kertoja olisi tarinan tasolla. Tässä luvussa tutkin, mistä tämä tunne johtuu ja kuinka tämä piirre on jälleen osoitus Munrolle tyypillisestä kertojasta ja ”munromaisuudesta”, kirjailijalle tyypillisestä vapaasta epäsuorasta esityksestä.

Novelli on jaettu neljään osaan²⁵, joiden lisäksi novelli alkaa otsikoimattomalla muutaman kappaleen mittaisella osiolla (L, 3–4). Alun ensimmäinen osio esittelee irrallisen tuntuksena kurioositeettina eräästä museosta löytyviä optikon tarvikkeita. Tarvikkeita kuvaillaan kuin fokalisoituna jonkun kokijan kautta – yhtään hahmoa ei kuitenkaan vielä esitellä. Kertoja on kuin hahmona paikalla, tarkastelemassa ja käsittelemässä museon esineitä, mutta ei silti ole tarinan tasolla. Tämä toki selviää lukijalle vasta tämän lukiessa novellia eteenpäin. Novellin alussa kerronnassa on viitteitä kokevan tahon – tulkitsen, että kertojan (vrt. Fludernik 1996, 201) – läsnäolosta, esimerkiksi jo mainittuja deiktisiä ajan ja paikan adverbejä ja ilmauksia tai muita merkkejä subjektiivisesta kielestä, vaikka mukana ei ole vielä hahmoa, jolle nämä subjektiivisen

²⁵ I. Jutland (4–31), II. Heart Failure (31–56), III. Mistake (56–62), IV. Lies (62–78).

kielen piirteet voisi osoittaa. Tällainen ”persoonallisen” oloinen kertoja on tyypillinen Munron teksteissä.

The ophthalmoscope could make you think of a snowman (L, 3.)

Mainitunkaltaiset virkkeet kielivät ennen kaikkea kertojan läsnäolosta tekstissä. Jatkossa kertoja fokalisoi kerrontaa eri hahmojen näkökulmista, jolloin kertojan läsnäolo välittyy ennen kaikkea kerronnan järjestelijänä (ks. Aczel 1998, 482–483).

Ensimmäinen nimetty osio, ”Jutland”, kertoo, kuinka kolme poikaa seikkaillessaan näkevät optikon, herra Willensin (jolle alussa mainitut tarvikkeet olivat kuuluneet), hukkuneena autossaan. Osion alku on kerrottu kuin kertoja olisi karpäsenä poikien matkassa. Loppuosa puolestaan on kerrottu vuoroin jokaisen pojan kautta. Tämä osio on kertojan ja hahmojen suhteen kannalta erityisen kiinnostava. Luku alkaa ”This place was called Jutland” (L, 4), jossa jo deiktinen ”this” viittaa jonkin hahmon läsnäoloon. Seuraavassa kappaleessa kertoja tuntuu tekevän eroa itsensä ja kyseisten poikien välille: ”The three boys who came out here on Saturday morning early in the spring of 1951 believed, **as most children did**, that the name came from [--]” (L, 4). Jälleen ”here” tuntuu viittaavan siihen, että kertoja olisi itse ollut paikalla. Viittaus laajempaan käsitykseen lasten ajatuksenjuoksusta tuona aikana ja tuossa paikassa tuntuu puhuvan samaa kieltä, mutta toisaalta se ennen kaikkea erottaa kertojan kielen ja mielen kyseisten lasten vastaavista. Lisäksi kerrontaan on upotettu sulkeisiin kummallisen tuntuksia välihuomautuksia, jotka lähtökohtaisesti muotonsa vuoksi viittaisivat vapaaseen epäsuoraan esitykseen, mutta aina, kuten seuraavassa, ne eivät sisällöltään vastaa lasten tietotasoa tai ajatustapaa.

[--] the old wooden planks that jutted out of the earth of the riverbank and from the other straight thick boards that stood up in the nearby water, making an uneven palisade. (These were in fact the remains of a dam, built before the days of cement.) (L, 4.)

Kun pojat näkevät auton vedessä, he tunnistavat sen heti herra Willensin autoksi. Tarkkailtuaan he näkevät autossa hahmon ja olettavat sen olevan herra Willens.

They could see the hand quite plain once they got used to looking through the water. It rode there tremulously and irresolutely, like a feather, though it looked as solid as dough. And as ordinary, once you got used to its being there at all. The fingernails were all like neat little faces, with their intelligent everyday look of greeting, their sensible disowning of their circumstances.

“Son of a gun,” these boys said. With gathering energy and a tone of deepening respect, even of gratitude. “*Son of a gun.*” (L, 7.)

On selvää, että joenpenkalla pötköttävät pojat katsovat veteen ja näkevät herra Willensin käden huojumassa virran mukana, mutta kertojan kieli erottaa yhtä selvästi kerrotun poikien kokemuksesta. Kerronnan kieli on lähes poeettista, mutta ainoa, mitä pojat saavat suustaan, on hämmästynyt ”Son of a gun”. Lienee oireellista, että tarinassa pojat eivät saa kerrottua vanhemmilleen löydöksestään, vaikka ovat asiasta kovasti täpinöissään. Poikienkin äänet kuitenkin

kuuluvat kerronnassa vapaassa epäsuorassa esityksessä. ”They talked of more useful finds that might be made or had been made in past years. [--] **Real luck would be to get hold of some loose muskrat traps. Then you could go into business.**” (L, 9.)

Jo mainitut sulkeissa kulkevat kommentaarit tuntuvat hieman kummallisilta.

This project became so real to them that they started to worry about leaving valuable pelts in the shed all day. One of them would have to stand watch while the others went out on the traplines. (Nobody mentioned school.) (L, 10.)

Kuitenkin tämä piirre näyttäytyy lopulta Munron kertojalle ominaisenakin tapana ikään kuin kommunikoida suoraan lukijalle. Kuin kertoja huomioisi jotain suoraan hahmojen ohi. Tämä on osoitus Munron kertojan tyylistä (ja kuuluvuudesta: ks. Aczel 1998, 472), joka on havaittavissa läpi Munron tuotannon (ks. mt., 482). Samankaltaisia ”oikkuja” kerronnassa on muissakin Munron novelleissa, esimerkiksi novellissa ”Runaway” (2004, teoksessa *Runaway*) Carla on auttamassa naapurin rouva Jamiesonia siivoamaan tämän miehen kuoltua.

They cleaned the oven, scrubbed out the cupboards, wiped down the walls and the windows. One day Sylvia [Jamieson] sat in the living room going through all the condolence letters she had received. (There was no accumulation of papers and notebooks to be attended to, as you might have expected with a writer, no unfinished work or scribbled drafts. He had told her, months before, that he had pitched everything. *And no regrets.*) (R, 17.)

Tässäkin esimerkkikatkelmassa rouva Jamiesonille on selvää, että hänen miehensä ei ole jättänyt jälkeensä selvitettäviä paperikasoja tai keskenjääneitä kirjoitustöitä, mutta lukija ei tätä ole voinut tietää, joten kertoja livauttaa lukijalle tällaisia tiedonmuruja ikään kuin muun kerronnan ohitse sulkeissa.

Novellissa ”The Love of a Good Woman” tämä nuorista pojista kertova osio tuntuu kieltämättä verrattain hieman irralliselta ja poikkeukselliselta lisältä. Itse asiassa tämä osa tarinaa tuntuu keskustelevan intertekstuaalisesti perinteisen poikakuvauksen kanssa (esim. William Goldingin *Lord of the Flies*, 1954, tai Stephen Kingin *The Body*, 1982). Kertoja käsittelee poikia ryhmässä, yhtenä joukkona. Pojista kerrotaan monikossa: he tekivät; he menivät. Monikerroksisuutta tähän ajatukseen lisää se, etteivät pojatkaan puhuttele toisiaan nimillä.

Another change in their conversation out here was that they practically gave up using names. They didn't use each other's real names much anyway – not even family nicknames such as Bud. (L, 10.)

Tämä osa tarinaa mahdollistaisi montakin erilaista tutkimuspolkua, joita en nyt tämän työn puitteissa pysty tutkimaan, aina sukupuolen tutkimuksesta intertekstuaalisuuteen tai genrekirjallisuuteen. Tässä työssä keskityn kuitenkin kertojaan ja Munrolle tyypilliseen kerrontaan, josta tämä katkelma monin osin kieltämättä hieman poikkeaa.

Toisessa luvussa, ”Heart Failure”, kerrotaan Enidistä, joka monen mutkan kautta päätyy hoitamaan sairasta rouva Quinnia. Kolmas osio on lyhyt kuvaus tapahtumista, jotka johtivat herra Willensin kuolemaan ja lopulta tämän päättymiseen jokeen. Tapahtumat on kerrottu rouva Quinin näkökulmasta tämän raportoidessa tapahtumat Enidille. Osio on nimetty varsin johdattelevasti ja kohosteisesti ”Mistake”. Michael Toolan täysin epäröimättä tulkitsee (teoksessaan *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*, 2009), että koko kolmas luku on vapaata epäsuoraa esitystä ja Mrs. Quinin tajunnanvirtaa (Toolan 2009, 102). Selvää toki on, että luku on kirjoitettu vapaassa epäsuorassa esityksessä. Jälleen on kuitenkin kohdallaan pohtia, missä määrin kerronta on kertojan kieltä ja missä määrin rouva Quinin tajunnanvirtaa. Luku on kiusoittelevasti kirjoitettu kuulostamaan epäluotettavalta ja pahantahtoiselta rouva Quinnilta. Vapaan epäsuoran esityksen on perinteisesti määritelty tarkoittavan kerronnan muotoa, joka esittää henkilöhahmon puhetta ja ajatuksia yhdistämällä ne vapaasti kertojan kielen kanssa – ja tästä eittämättä on kysymys. Täysin lukijan tulkittavaksi jää yhtäältä, kuinka paljon siitä on totta ja toisaalta kuka missäkin kohdassa lopulta on äänessä.

Toinen luku vaihtuu kolmanneksi seuraavasti.

The next day Mrs. Quinn’s strength came flooding back [--]

“I could tell you something you wouldn’t believe,” Mrs. Quinn said.

“People tell me lots of things,” said Enid.

“Sure. Lies,” Mrs. Quinn said. “I bet it’s all lies. You know Mr. Willens was right here in this room?”

III. MISTAKE

Mrs. Quinn had been sitting in the rocker getting her eyes examined and Mr. Willens had been close up in front of her with the thing up to her eyes, and neither one of them heard Rupert come in, because he was supposed to be cutting wood down by the river. But he had sneaked back. [--] So Rupert got in the room without either of them hearing him come in and then he just gave one jump and landed on Mr. Willens like a bolt of lightning. (L, 56–57.)

Luvun kaksi päättävä rouva Quinin kysymys antaa ymmärtää, että seuraava luku olisi rouva Quinin kertoma kertomus – kuin decameronmainen kertomus kertomuksen sisällä. Kuitenkin kuten jo luvun alusta käy selväksi, kertoja ei vaihdu. Vaikutelma on silti niin voimakas, ettei voi olla pohtimatta, kuka katkelman kertoo. Rouva Quinin ääni kuuluu monessa kohtaa vapaassa epäsuorassa esityksessä.

Rupert jumped out of the chair [--] and he started picking up all the things and putting each one back where it went in Mr. Willens’s box. Getting everything fitted in the way it should go. **Wasting the time that way.** (L, 58.)

Why take his hat off before he came into the house? Not just to be polite but so he could easier get a clutch on her and kiss her. [--] She was so surprised and he got such a hold she didn’t know how to get out of it. **Pushing and sucking and dribbling and digging into her** and hurting her all at the same time. **He was a dirty old brute.** (L, 60.)

Instead of trying to soak the stuff out of the souvenir cloth or the blouse she had on, she decided to burn the both of them in the stove. **They made a horrible smell** and the smell made her sick. **That was the beginning of her being sick. That and the paint.** (L, 61.)

Oh, Missus, would you like me to examine your eyes for you? [--] It was like the same game every time, and she wasn't supposed to suspect what was going on, and when he had the thing looking out in her eye he wanted her to keep her panties on, **him the dirty old cuss [--]** and then she's supposed to say, **"Oh, Mr. Willens, now, how much do I owe you for today?"**

And that was the signal for him to get her down and **thump her like an old billy goat.** [--] Then it was in the papers Mr. Willens found drowned.

They said his head got bunged up knocking against the steering wheel. They said he was alive when he went into the water. **What a laugh.** (L, 62.)

Jos tarinaan olisi haluttu sisällyttää rouva Quinnin kertomus tapahtumista, olisi sen voinut kertoa rouva Quinnin äänellä minä-muodossa, jolloin se todella olisi ollut perinteinen sisäkkäiskertomus. Tässäkin kerronta kuitenkin muuttuu koko luvun ajan aina vain painokkaammaksi ja voimakkaammiksi kielenkäänteiksi, kuin rouva Quinn kiihtyisi sitä kertoessaan. Vapaa epäsuora esitys kuitenkin jälleen kerran synnyttää huojuntaa tulkintaan, sillä äänen lähteestä ei voida olla varmoja.

Lisäksi rouva Quinnin tarina herättää eittämättä moniakin kysymyksiä. Miksi herra Willens olisi jatkuvasti ollut heidän kotonaan tutkimassa tämän silmiä? Miksi rouva Quinn ei olisi sanonut tästä ahdistelusta mitään? Oliko rouva Quinnilla ja herra Willensilla ollut suhde ja Rupert yllätti heidät? Oliko rouva Quinn halunnut päästä rakastajastaan eroon ja kertonut Rupertille, että tämä ahdistelee häntä? Lopulta herää myös kysymys, miksi lehdessä oli kerrottu herra Willensin olleen elossa joutuessaan veteen? Oliko koko juttu rouva Quinn keksimä pahansuopa juttu? Ehkä herra Willens todella oli itse joutunut onnettomuuteen. Lisäksi ajatus, että veristen kankaiden ja maalin lemu olisi saanut rouva Quinnin sairastumaan, on mielenkiintoinen. Ajatteleeko rouva Quinn, että kyseessä on karminen kosto vai onko sairastaminen vain saanut rouva Quinnin katkeroitumaan? Kenties hänen tarvitsee syyttää sairastumisestaan jotain.

Kolmannen luvun päätteeksi Quinn toteaa, että herra Willens on se, joka on tehnyt virheen.

Rupert had thought up the rest of what to do. **Take him to Jutland, where it was deep water [--] maybe it was dark and he just drove into the water before he knew where he was at. Like he just made a mistake.**

He did. Mr. Willens certainly did make a mistake. (L, 59.)

Omana rivinä kerronnan seassa viimeinen kommentti sysää lukijan miettimään: onko tämä rouva Quinnin ääni, joka pilkallisesti toteaa herra Willensin tehneen virheen yrittäessään lähennellä tätä vai onko kyseessä kertoja, joka hieman lakonisesti toteaa herra Willensin todellakin mokanneen ylipäänsä mennessään Quinnien luokse. Lainauksen alku näyttäisi olevan Rupertin ääntä vapaassa epäsuorassa esityksessä: Vien hänet Jutlandiin, missä vesi on syvää – ehkäpä ihmiset ajattelevat, että oli ollut pimeää ja tämä oli ajanut vahingossa veteen. Kuitenkin lukijaa johdatellaan lukemaan

katkelma rouva Quinin näkökulmasta, jolloin tuokin katkelma olisi Rupertin mahdollisia ajatuksia rouva Quinin representoimana. Rouva Quinia voi pitää pahansuopana eikä tämä ole osoittanut minkäänlaista kiintymystä miestään kohtaan, joten kohtuudella voi pohtia, kuinka todenmukaisesti tämä esittäisi miehensä toimet murhan ja todisteiden hävittämisen aikana? Kolmannen luvun otsikko on ”Mistake”, kun taas viimeisen osan nimi on ”Lies”. Teksti ohjaa lukijaa kysymään, kuka oikeastaan teki virheen ja kuka kenties valehtelee.

Viimeisen osan otsake ”Lies” resonoi rouva Quinin aiemman kommentin kanssa. Toisen luvun lopussa rouva Quinn toteaa Enidille, että voisi kertoa tälle jotain, mitä tämä ei ikinä uskoisi todeksi. Siihen Enid toteaa, että ihmisillä on tapana kertoa hänelle kaikenlaista, mihin rouva Quinn puolestaan sanoo, että ihmiset kertovat vain valheita. Rouva Quinn on kuvattu ilkeäksi ja niin vaikeaksi potilaaksi kuin ihmiseksikin, joten lukija saattaa pitää tätä epäluotettavana kertojana. Phelan – eettisen retoriikan äänitorvi – kategorisoi oppi-isänsä Wayne C. Boothin lanseeraaman epäluotettavan kerronnan (1961) eri puolia artikkelissaan (2007) Nabokovin *Lolitan* eettisistä ulottuvuuksista. Phelan jaottelee epäluotettavan kerronnan ensin vieraannuttavaan (*estranging*) ja lähentävään (*bonding*) epäluotettavuuteen ja tämän jälkeen vielä kuuteen alakategoriaan.²⁶ Jeanette Quinin ja osion ”Mistake” kerronnan osalta vieraannuttava epäluotettavuus tuntuu osuvalta kuvaukselta. Rouva Quinn kertoo joutuneensa seksuaalisen ahdistelun ja jopa väkivallan uhriksi, mutta lukija tai Enid ei ole taipuvainen uskomaan tätä. (Ks. Toolan 2006, 271–275.) Lukija epäilee rouva Quinia, vaikka ei ole mahdollista muodostaa vaihtoehtoista kuvaa tapahtumista (ks. Phelan 2007a, 234). Tämän kuvaus tapahtumista on osin ristiriitaisen, ensin hän kertoo neutraalimmin, mutta loppua kohden herra Willensin väitetyt rikokset vain pahenevat. Rouva Quinn on toki epäilyttävä hahmo jo ennen tätä tarinaa (epäluotettava arvoiltaan), mutta tarina vain vahvistaa tätä mielikuvaa.

Enid kamppailee omien arvojensa ja epäilyjensä ristipaineessa. Tämän novellin tapahtumien kulun arvioinnin tekee hankalaksi hetero- ja ekstrapadieettinen kertoja, joka ei anna suoria vastauksia, vaan vain vahvistaa epäilyksiä tarinan kulun suhteen. Kolmatta osiota johdatellaan lukemaan kuin se olisi rouva Quinin omaa kerrontaa, mutta lopulta se kuitenkin on kertojan kieltä. Toisaalta myös seuraava esimerkki on vapaata epäsuoraa esitystä:

Could a person make up something so detailed and diabolical? The answer is yes. A sick person’s mind, a dying persons’s mind, could fill up with all kinds of trash. (L, 74.)

²⁶ 1) literally unreliable but metaphorically reliable 2) playful comparison between implied author and narrator 3) naïve defamiliarization 4) sincere but misguided self-deprecation 5) partial progress toward the norm 6) bonding through optimistic comparison (Phelan 2007a, 226–232.)

Enidin tuska käy kerronnasta selväksi ja kertoja tuntuu sympatisoivan tämän murehtimista. Kertoja on Enidin kanssa yhtä mieltä: sairas, kuoleva ihminen saattaisi keksiä tämänkaltaisen tarinan, mutta ei kuitenkaan vahvista missään vaiheessa, että rouva Quinn olisi valehdellut. Viimeisessä luvussa Enid kamppailee aiheen parissa: valehteliko rouva Quinn vai ei?

If it was not true, he [Rupert] would hate her for asking. If it was true – **and didn't she believe all the time that it was true?** – he would hate her in another, more dangerous way. (L, 72.)

"Lies" is the word that Enid can hear now, out of all the words that Mrs. Quinn said in that room. *Lies. I bet it's all lies.*

Viimeisessä osiossa "Lies" rouva Quinn viimein menehtyy sairastettuaan pitkään. Enid jää pohtimaan, mitä tehdä pahuuntoisen rouva Quinnin tunnustaman informaation kanssa. Enid on ihastunut rouva Quinnin mieheen Rupertiin ja suunnittelee mielestään uhkarohkean tilanteen joella, jossa vaatisi tältä selitystä tapahtumiin. Enid ei osaa uida, joten Rupert voisi joko ottaa vastuun teoistaan tai hukuttaa Enidin pudottamalla tämän veneestä. Asiat eivät kuitenkaan etene aivan Enidin ennakkoon suunnitteleamalla tavalla. Novelli päättyy hetkeen, jossa Enid ja Rupert ovat kahden joen rannassa, hetkeen, jolloin he ovat lähtemässä soutelemaan joelle. Kuten Toolan pohtii omassa analysissään, on tämä viimeinen osio erikoinen, sillä se koostuu mittavissa määrin Enidin täysin hypoteettisista pohdinnoista (*would* on tässä osiossa yksi käytetyimmistä sanoista), mitä hän tulisi tekemään tai saattaisi tehdä (Toolan 2009, 79). Tämä todella varmasti johdattaa lukijan pohtimaan sitä, mitä novellin päätyttyä tapahtuu. Lukijan tulkinta siitä, mitä novellin päätyttyä tapahtuu, on aivan erityisellä tavalla osa novellin tarinaa jääden silti vain hypoteettiselle tasolle.

But beyond this we approach secrecy: Enid may or may not have confronted Rupert over Willens's death. He may or may not have admitted a part in it (he may have been entirely innocent, of course), and he and Enid may or may not have married. **These episodes are part of a different narrative, not the one told, and so are not available to be experienced.** (Toolan 2009, 79.)

Palataan vielä alkuun. Nimeämättömän johdantoluvun päättää seuraava kappale.

Everything is black, but that is only paint. In some places where the optometrist's hand must have rubbed most often, the paint has disappeared and you can see patch of shiny silver metal. (L, 4.)

Toolanin (2009, 82–85) tapaan en voi olla kiinnittämättä huomiota aloitusvirkkeeseen. Myöhemmin kolmannessa luvussa rouva Quinn kertoo Enidille maalanneensa lattian peittääkseen veritahrat. Hieman ylitulkiten tämä kohosteinen alku tuntuu kuin lukuohjeena sanovan, että totuus on (maali)pinnan alla. Kuten Toolan toteaa, "Everything is black" on niin erikoinen lause, että se kiinnittää huomion. Se on suureellinen ja epäkerronnallinen. (Mt., 82–84.) Lisäksi se on merkittävästi sijoitettu tämän johdantomaisen osion loppuun kuin silmäniskuksi lukijalle. Tämäkään novelli ei anna lukijalle valmiita vastauksia, vaan tapahtumien kulku jää epäselväksi. Novelli onkin kirjoitettu kuin lukijan ratkaistavaksi – sinun täytyy päättää, mitä on tapahtunut. Sinun omalletunnonesi jää, kuka teki mitä ja miksi. Phelan korostaakin artikkelinsa päätteeksi, että

niin tekijä kuin lukija on osin vastuussa mahdollisista väärinluennoista (Phelan 2007a, 236–237). ”The Love of a Good Woman” onkin kuin tehty vastineeksi hienovaraisemmille teksteille, jotka rakentavat mahdollisia eettisiä sudenkuoppia – tämä novelli on suoraan rakennettu lukijan ratkaistavaksi; kuin narratologinen mysteeri, kun rapsuttelet maalin pois pinnasta, alta paljastuu jotain muuta.

Viimeiseksi käsittelen vielä novellin nimeä ”The Love of a Good Woman”²⁷. ”A Good woman” viittaa oletettavasti päähenkilö Enidiin, joka on sairaanhoitaja. Kun Enid näin nimetään hyväksi naiseksi, Enid ja rouva Quinn ovat korostetusti kuin tarinan ”hyvis” ja ”pahis”.²⁸ Kuitenkaan Enidkään ei ole mitenkään erityisen sympaattinen hahmo eikä hänen ja herra Quinin välille synny suurta rakkaustarinaa. ”The Love of a Good Woman” tuntuukin kunnianosoitukselta sairaanhoitajan roolia kohtaan ja sitä omistautumista kohtaan, jolla Enid potilaisiinsa suhtautuu. Rouva Quinn, osallinen murhaan tai ei, on Enidin mielestä kammottava potilas ja inhottava ihminen, mutta hän kokee tehtäväkseen auttaa.

Novellin toisessa osassa kerrotaan, että Enid on parikymmppisenä jättänyt kesken sairaanhoitajan opintonsa kuolevan isänsä pyynnöstä.

And not for love of her father, either (her mother implied), **but for the thrill of it. Sheer noble perversity.** (L, 40.)

Ensimmäisessä virkkeessä kuuluu Enidin äidin ääni, kuten sulkeissa todetaan, minkä jälkeen kertojan, äidin ja mahdollisesti Enidinkin äänet sulautuvat luoden monimerkityksisyyttä. Muutamalla lauseella kertoja luo Enidiin hahmoon arvelluttavia piirteitä. Asiaan nähden sanavalinnat ovat kerrassaan kummallisia: ”Sheer noble perversity”. Kuitenkin Enidin hoivaajan luonteeseen palataan nopeasti. Enidin isän mielestä sairaanhoitajan ammatti tekee naisesta tylyn, räävittömän (*coarse*), minkä voi ajatella olevan ”hyvän naisen” ideaalin vastakohta. Enid lupaa isälleen, ettei työskentele sairaalassa, vaikka olisi niin tahtonutkin.

She [Enid] had never thought of nursing as just something to do until she got married. Her hope was to **be good, and do good**, and not necessarily in the orderly, customary, wifely way. (L, 41.)

Lopulta, jottei rikkoisi isälleen tekemäänsä lupautusta, Enid äitinsä kehottamana päätyy kotihoitoon hoitamaan vähävaraisimpia, joilla ei ole varaa sairastaa sairaalassa. Enid kuvataankin melkoiseksi hyväntekijäksi, joka antaa pienet palkkionsakin eteenpäin hyväntekeväisyyteen. Tämä ”hyvän

²⁷ Myös viittaus intertekstiin, Flannery O’Connorin novelliin ”A Good Man is Hard to Find” (1953), joka pohtii ihmisen hyvyttä ja armoa, mutta esittää myös ajatuksen, ettei elämässä ole mitään todellista nautintoa vaan ilkeyttä ja kataluutta. Nihilistinen tarina, jonka nimi antaa odottaa muuta, kuten tämänkin novellin ”The Love of a Good Woman” tapauksessa.

²⁸ ”Good woman” tuntuukin leikkitelevän ”good guy” -ilmaisun (=sankari, hyvis) kanssa ja ottaa ehkä feministisesti kantaa miehen ja naisen rooleihin kielenkin tasolla. Siinä missä mies on tarinan sankari ollessaan ”good guy”, nainen on ”vain” hyvä nainen, tavallinen raskaan työn raataja.

naisen rakkaus” tuntuukin siis todella viittaavan Enidin taipumukseen tehdä hoitotyötä. Kuitenkin hän pitää rouva Quinnia syvästi vastenmielisenä ja kokee erityisen inhottavaksi sen, että rouva Quinn tietää tämän.

Tarina on toki kuin murhamysterin muodossa ja avoin loppu mahdollistaa monet eri tulkinnat. Yhdeksi tulkintalinjaksi voisi nostaa Enidin ja rouva Quinin suhteen ja kuinka pitkälle Enidin omistautuminen työlleen ja potilailleen lopulta vie. Hän on ihastunut Rupertiin, mutta painaako uskollisuus rouva Quinnia kohtaan kuitenkin enemmän. Valheet ja virheet ovat vaakakupeissa, kun Enid lopussa saapuu Rupertia varten laittautuneena Quinin talolle. Enid painiskelee mielessään pohtiessaan, mitä lopulta on tapahtunut. Hän kaipaa Rupertilta tunnustusta ja sovitusta teolleen, jotta heillä olisi mahdollisuus yhteiseen tulevaisuuteen. Novelli jättää Munrolle tyyppillisesti lukijan seisomaan joen penkalle Enidin kanssa.

Tämä novelli onkin esimerkkitapaus sellaisesta kaunokirjallisesta tekstistä, jota lukija tulkitsee omista arvoistaan ja omasta kontekstistaan käsin enemmän kuin tekstin vihjeiden tai oletetun implisiittisen tekijän arvojen kautta. Novelli on täynnä pieniä vihjeitä ja kummallisia yksityiskohtia, jotka eivät välttämättä johda mihinkään tai tarkoita mitään. Tämän novellin merkitys muodostuu tulkinnassa ja se on varmasti jokaiselle lukijalle erilainen. Munron kerronta ja vapaa epäsuora esitys saavat aikaan niin voimakasta huojuntaa pitkin novellia, että yhtä tulkintaa on mahdoton naulata kiinni. Tässä novellissa kertoja tulee aivan lukijan iholle – ei tunkeilevana tai lukijaa suoraan puhuttelevan kertojana, vaan vaatien lukijalta moraalista kannanottoa. Kertoja suuntautuu kohti lukijaa osoittaen eettiset ongelmakohdat tekstissä ja pakottaen lukijan muodostamaan tulkinnan paitsi tapahtumista myös hahmojen luonteenlaadusta.

Jokaisessa tässä luvussa käsitellyssä novellissa Munro esittelee melko epämiellyttävän henkilögallerian. Munron kertoja näyttää suhtautuvan etäisesti ja kriittisestikin kertomiinsa hahmoihin. Sekä hahmoista että kertojasta muodostuu kuva vapaassa epäsuorassa esityksessä ja kuva Munron kertojasta syvenee ja hahmottuu aina uudelleen jokaisen novellin myötä. Esimerkiksi novellissa ”Dimensions” Doreen kieli on niin Lloydin ilmaisun läpitunkemaa, että novellin kerronta muodostuu lopulta moniääniseksi ja -kerroksiseksi, mutta Doreen oma ääni jää kuulumattomiin ja kertojan rooli näin korostuu. Tämän jälkeen käsitellyissä novelleissa vapaa epäsuora esitys aiheuttaa horjuntaa jopa juonen tulkinnan tasolla. Kaikissa novelleissa vapaa epäsuora esitys on hahmon ymmärtämisen kannalta merkityksellinen väline. Seuraavaksi käsitellään novelleja, joissa entisestään korostuu Munron henkilöahmojen kykenemättömyys hahmottaa omia tunteitaan ja motiivejaan.

3. HAHMOTTOMAT MIELET

3.1. Hahmoton Joyce

Pascalin mukaan vapaa epäsuora esitys ennen kaikkea luo suhteen kertojan ja hahmon välille, minkä johdosta kertoja tuntee hahmon mielen (Pascal 1977, 136). Kertoja tietää hahmostaan asioita, joita hahmo ei (välttämättä) osaa pukea sanoiksi (ks. Cohn 1978, 46) tai, kuten aiemmin on noussut esiin, hahmo ei välttämättä edes ole tietoinen tunteistaan. Myös novellissa "Fiction" (kokoelmasta *Too Much Happiness*, 2009) on kyse juuri tästä. Joycen hahmon traagisuus pesii hänen kyvyttömyydessään muistaa mennyttä elämäänsä, jolloin hänen mielessään muistot ja fiktiivinen aines kietoutuvat kimpuksi, jota hän ei osaa purkaa.

Novelli alkaa vapaassa epäsuorassa esityksessä:

The best thing in winter was driving home, after her day teaching music in the Rough River schools. It would already be dark, and on the upper street of the town snow might be falling, while rain lashed the car on the coastal highway. Joyce drove beyond the limits of the town into the forest [--]. (F, 34.)

Kertoja asettaa lukijan hahmon fokalisaatioon: Joycen mielestä talvessa parasta oli ajomatka kotiin. Lukija tietää lukevansa fiktiivistä novellia ja "Fiktio" novellin nimenä asettaa tarinan lähtökohtaisesti korostetun kuvitteelliseen valoon, sillä tarina on kuin kaksinkertaisesti fiktiota.

Seuraavan virkkeen rakenne ja sanavalinnat johtavat lukemaan Joycea (ja tämän miestä, Jonia) toisena:

Some people lived in trailers; **others** had built their own houses, incorporating thatched roofs and log ends, and **still others, like Jon and Joyce**, were renovating old farmhouses (F, 34).

Virke rinnastaa "jotkut asukkaista", "toiset" ja vielä muut "toiset, kuten Jon ja Joyce". Seuraavassa kappaleessa toiseus ja etäisyyden tunne korostuvat edelleen ja yhdistyvät fiktiivisyyden tunteeseen.

There was the one special thing Joyce loved to see as she was driving home and turning in to their own property. At this time many people [--] were putting in what were called patio-doors – even if like Jon and Joyce they had no patio. These were usually left uncurtained, and the two oblongs of light seemed to be a sign or pledge of comfort, of safety and replenishment. Why this should be so, more than with ordinary windows, Joyce could not say. Perhaps it was that most were meant not just to look out on but to open directly into the forest darkness, and that **they displayed the haven of home so artlessly. Full-length people cooking or watching television – scenes which beguiled her, even if she knew things would not be so special inside.** (F, 34–35.)

Joycellle erityistä on nähdä terassin ikkunoiden läpi "oikeita" ihmisiä. Hän haluaa katsoa elämäänsä ikkunoiden läpi – mikä vertautuu fiktiiviseen esitykseen (tai metaforiseen ikkunaan, jonka kautta on

mahdollista asettua jonkun muun fokalisaatioon²⁹) – ja samalla ihailee näkymän arkisuutta. Joycen mielessä näkymä itsessään on kuitenkin ”the one special thing”, kun taas arki sisällä ei välttämättä ole niin erityistä. Tässä kohtauksessa ollaan Joycen fokalisaatioissa, mutta Joycen mielen liikkeet on kuvattu vapaassa epäsuorassa esityksessä kertojan kautta. Lainauksen lopussa ”even if she knew things would not be so special” asemoi mielestäni kielellisen ilmaisun juuri kertojalle eikä Joycellle. Sitaatin ilmaus ”vaikka Joyce tietäisi” on ambivalentti, sillä siitä ei käy ilmi tietääkö Joyce vai onko tämä kertojan ehdollistama ajatus. Oman tulkintani mukaan katkelma kuuluu aiemmin mainittuun kategoriaan, jossa kertoja ilmaisee hahmon sellaisia tunteita, joita tämä ei itse tiedä tai osaa sanallistaa. Nämä novellin alun katkelmat ovat siis mielestäni sitä Munron ominaisinta tyyliä ja niissä tiivistyy Munron omaleimainen tapa käyttää vapaata epäsuoraa esitystä, mikä on tavallista käsitystä laajempi eikä siis koske vain selkeästi osoitettavissa olevia merkitysijöitä.

Tämä kysymys houkuttelee esiin mielen tavoittamattomuuden kysymyksen. Munron novellit tuntuvat erityisesti tematisoivan paitsi mielen esittämisen mutta myös mielen saavuttamattomuutta. Tämäkin novelli kertoo hahmosta, joka ei ole kosketuksissa tunteisiinsa, mutta lopulta kertojakaan ei pääse tunkeutumaan hahmon mieleen – kertoja kyllä esittää hahmon mielen liikkeitä ja mahdollisia ajatuksia tälle ominaisella ilmaisulla, mutta novellin loppu osoittaa, että niin kertoja kuin Joyce itsekin jäävät ulos hahmon mielestä. Vapaa epäsuora esitys Munrolla ei siis ainakaan tässä novellissa ole suora väylä hahmon tunteisiin tai motiiveihin, sillä hahmo itsekin vastustaa pääsyä sinne. Mielestäni kirjallisen mielen ei voi olettaa olevankaan kuvattavissa oleva kokonainen entiteetti, jota kaunokirjallisuus pyrkisi kuvaamaan (ks. Cohn 1978, 86–88, vrt. esim. Palmer 2011, 202; ks. myös McHale 2012, 117–118). Kuten seuraavassa alaluvussa käyn tarkemmin läpi, Munron novellit pyrkivät luomaan muotokuvan hahmosta esittämällä hahmolle tyypillistä kieltä ja ajattelua. Munron kerronta ei siis pyrikään kuvaamaan hahmon mieltä kokonaisuutena.

Tarina jatkuu kuvauksella siitä, miten Jon ja Joyce ovat päätyneet tähän hetkeen. Jon työskentelee puuseppänä kotona ja on ottanut harjoittelijakseen Joycen hieman yksinkertaisena pitämän Edien. Joycellle tulee täytenä yllätyksenä Jonin ja Edien suhde: kerronnan edetessä käy selväksi, että Joyce ei ole kykenevä asettumaan muiden asemaan. Joycessa onkin jotain perin irrallista: hän vain on, mutta ei osaa tuntea tai samastua muiden tunteisiin. Jonista kyllä kerrotaan Joycen näkökulmasta: ”She didn’t say any of that to Jon. He disliked hearing people talk about **how**

²⁹ Vertaa klassikkoesimerkki James Joycen novelliin ”Eveline” (1914), jonka alussa Eveline katselee ikkunasta ulkona kulkevia ihmisiä. Tässä myös esimerkki Munron tavasta motivoida tai jopa ylideterminoida yksityiskohtia: Joyce hahmon nimenä viittaa edelleen James Joyceen ja toisaalta Joyce hahmon nimenä toistuu muissakin novelleissa. Lisäksi on todettava, että ikkuna voi toimia vertauskuvana myös rajalle elämän ja kuoleman välillä (Kokko 2012, 126). Tämän muistaen tulkinta Joycesta saa vieläkin traagisempia sävyjä. Joyce katselee mielellään ihmisiä ikkunan läpi asettaen ikkunan itsensä ja muiden väliin – ja ikään kuin lakkaa elämästä sen myötä.

basic and fine and honorable it was to work with wood. What integrity that had, what dignity.” (F, 35.) Tässä kertoja kertoo, mitä Joyce kuvittelee Jonin ajattelevan (jälleen upotettu hypoteettinen [suora?] esitys). Lisänsä ilmauksen äänien moninkertaisuuteen antavat korostettujen lauseiden adjektiivit, jotka kaikuvat sitä, miten muut ihmiset tapaavat ajatella Jonin työstä. Kuten *Mansfield Parkin* teatterikohtauksessa fokalisoitaessa Edmundin kautta ilmaisuun suodattuu hänen sisartensa kielenkäyttöä: näkökulma on Edmundin, joka puolestaan imitoi sisariaan ja lopulta kertoja on se, joka kielellistää tämän (Pascal 1977, 54–55). Kyseessä on jälleen kuin moninkertainen vapaa epäsuora esitys: kertojan hierarkkisesti ylin ääni käyttää niin Joycen kuin Jonin kieltä. (Vrt. Mäkelä 2011b, 181.)

Kun Jon puolustaa Ediea tämän arvosteltua Joycen tapaa jättää alkoholia näkyville keittiöön, kertoja mainitsee, että Joycen olisi pitänyt arvata Jonin olleen rakastumassa. Tässä kohtaa kertojan ääneen limittyä kenties (katkerasti) muistelevan Joycen ääni. Joyce ei tapahtumahetkellä ole ollut tietoinen siitä, mitä on ollut tapahtumassa, mutta kerrontaan kuin livahtaa katkeran Joycen tyypillistä ilmaisua.

Threatened. Booze. Fragile.

What words were these for Jon to use?

She **should have understood, and at that moment**, even if he himself was nowhere close to knowing. He was falling in love. (F, 39.)

Tämä myös korostaa tarinankin tasolla hahmoille tyypillistä kieltä ja ihmisen oman ilmaisun merkittävyyttä identiteetille. Joycekin huomaa, että Jonin ilmaisuun on tarttunut sanoja Edien kielestä, mikä korostaa Jonin lähtemistä Joycen luota henkisellä tasolla. Joycen reagointi suhteen paljastuttua tuo ilmi, että hän ei ollut osannut arvata, mitä oli tekeillä.

”We will ride this out,” she [Joyce] said.

Jon looked at her distantly, even kindly.

“There is no ‘we’,” he said.

How could this have happened? Joyce asks it of Jon and of herself then others. A heavy-striding heavy-witted carpenter’s apprentice in baggy pants and flannel shirts and – as long as the winter lasted – a dull thick sweater flecked with sawdust. A mind that plods inexorably from one cliché or foolishness to the next and proclaims every step of the journey to be the law of the land. Such a person has eclipsed Joyce with her long legs and slim waist and long silky braid and dark hair. Her wit and her music and second-highest IQ. (F, 40.)

Kertojan kommentaari kuuluu ensimmäisessä esimerkissä Joycen ja Jonin repliikkien välissä. Kertoja kuvaa Jonia tällä kertaa Joycen fokalisaation ulkopuolelta. Jälkimmäinen kappale, joka jatkaa Joycen kysymyksen jälkeen, on kuin suoraan Joycen mielestä poimittu: Joycen vihasia huomioita hänen alempiarvoisena pitämästään Ediestä. Joycen reaktiot paljastavat, kuinka irrallaan hän on ollut omastakin kokemuksestaan.

[W]hen she woke up at three or four in the morning she wondered where she was. Not in her house anymore. Edie was in that house now. Edie and her child and Jon. This was a switch that Joyce herself had favored, thinking it might bring Jon to his senses. [--] **All that drunken insight, that exhilaration, cast out of her like vomit.** Aside from that, she was not hungover. She could wallow in lakes of alcohol, it seemed, and wake up dry as cardboard, **flattened.**

Her life gone. A commonplace calamity.

The truth was that she was still drunk, though feeling dead sober. (F, 41–42.)

Joycen kielenkäytön piirteet kuuluvat heräävän ja katkeran ihmisen hitaasti tajuavan mielen liikkeinä. Kertojan diskurssi puolestaan kuuluu Joycea kuvaavissa kohdissa: deiktinen ”*all that drunken insight*” yhdistettynä sitä seuraavaan humalaisen ajattelua kuvaavaan ”*cast out of her like vomit*”. Kertoja myös osoittaa hahmon tietämättömyyden omasta tilastaan toteamalla, että oikeastaan Joyce on vielä humalassa, vaikka tämä kuvittelee olevansa jo selvennyt.

Kokemus siitä, että Joyce ei tunne itseään, korostuu jälleen heti toisen osan alussa. Joycea kuvataan hänen uuden miehensä attribuuttina: ”That is how he met Joyce, **now** a professional cellist and **his third wife**” (F, 44). Joyceen viitataan lisäksi she- ja kertoja viittaa itseensä (ja lukijaan) you-pronominilla, mistä syntyy tunne kuin kertojakaan ei häntä enää tuntisi:

She is a lean eager-looking woman with a mop of pewter-colored hair and a slight stoop which may come from coddling her large instrument, or simply from the habit of being an active listener and a ready talker (F, 45).

You would never look at her now and think that when she had first come down to Vancouver [--] (F, 47).

Joyce kohtaa nuoren Christien, jonka kirjoittaman novellikokoelman hän ostaa. Yksi novelleista tuntuu kertovan Joycen, Jonin, Edien ja Edien lapsen (Christien) elämästä, mutta lukiessaan novellia Joyce ei osaa sanoa, mikä tekstissä on totta ja mikä ei. ”For some of it was true, certainly. She does remember things she had forgotten. [--] Even the flowers, and **the sly horrible questioning of the child – that could be true.**” (F, 58–59.) Kuten ”Passion”-novellissa, tässäkin korostuu muistamisen ongelmallisuus ja väärinmuistamisen vaikutukset identiteettiin. Joycen identiteetti on selvästi ollut sidoksissa paitsi Joniin (ja myöhemmin tämän uuteen aviomieheen) ja suhteen kariutuminen aiheuttaa ensimmäiset säröt Joycen käsitykseen itsestään. Joyce ei kykene muistamaan kunnolla, mitä on tapahtunut eikä näin osaa sanoa, mikä osa Christien novellista on totta. Joyce on rakentanut uuden identiteetin, uuden minän, uuteen elämäänsä, mutta sen rakenteiden huteruus käy ilmi, kun Joyce joutuu kohtaamaan menneisyytensä. (Ks. Neumann 2008, 337.) Toisaalta Joycen vaikeudet muistaa vaikuttavat hänen kykyynsä arvioida omien toimiensa eettisiä vaikutuksia, jolloin hänen käsitys itsestään ja menneisyydestään horjuu entisestään. Muistamista (ja unohtamista) voi pitää myös selektiivisenä toimintana (ks. Kearney 1999, 19–21). Joycen menneisyyden tapahtumat ovat olleet niin traumaattisia, että hän on sulkenut kaiken

mielestään, jotta on kyennyt rakentamaan itsensä uudestaan. Muistojen tulviessa mieleen Christien novellin myötä hän ei enää tiedä, mikä on totta.

Luettuaan tekstin Joyce haluaa mennä tervehtimään Christia kirjakauppaan, missä tietää tämän olevan signeeraamassa teostaan. Joyce tuntee yhteenkuuluvuutta Christien kanssa – kenties tuntee, että hänen entinen elämänsä saa jonkinlaisen merkityksen, kun hän oli ollut osa tämän lapsen elämää. Joyce ei näe, että hän kokee elämänsä merkityksellistyvän vasta lukiessaan sitä fiktiivisen novellin muodossa. Kaupassa Christie ei ainakaan näytä tuntevansa Joycea. Viimein Joyce saa koottua itsensä ja poistuu kaupasta.

Walking up Lonsdale Avenue, walking uphill, **she feels flattened**, but gradually regains her composure. **This might even turn into a funny story that she would tell someday. She wouldn't be surprised.** (F, 63.)

Jälleen tekstissä esiintyy sana "flattened": Joyce tuntee litistyneensä. Tämä on yhä kertojan kieltä, sillä tämä on kertojan keskeinen huomio Joycesta. Joyce on kyvyttömyydessään hahmottaa itseään litteä, kuin kertomansa anekdootit. Lopun kaksi viimeistä lausetta kuvastavat Joycen ajattelua. Hän on joutunut vastakkain entisen elämänsä kanssa ja tuntenut sillä olleen jotain merkitystä vain nähdäkseen, että Christielle se on ollut vain käypää ainesta fiktioon. Joyce jälleen kerronnallistaa omaa elämäänsä ("This might even turn into a funny story").³⁰ Joycen halu tai kyky kohdata itsensä tiivistyy lopun ajatukseen, jossa tapahtuneesta tulisi jälleen vain yksi anekdootti tuleville kutsuille, millä hän litistää itse itsensä.

Novelli näyttää sanovan, että Joycen elämä on vain ja kuin fiktiota, sillä kun ei tunne itseään ei voi oikeasti elääkään. Joycen tapa verrata itseään Mattiin kuvaa myös hänen suhdettaan itseensä:

She often remarks that she and Matt are seldom alone together except in bed.

"And he'll be reading **something important**."

While she is reading **something unimportant**. (F, 47.)

Joycen lukeminen ei ole tärkeää, sillä hän lukee kaunokirjallisuutta, fiktiota. Kuvatunkaltainen tilanne tapahtuu novellissa myöhemmin, kun Matt lukee sängyssä jotain tärkeää ja Joyce lukee Christien kirjoittamaa kirjaa. Tässä Joycen "aktuaalinen" elämä (eli kyseinen novelli "Fiction") ja hänen elämänsä Christien novellissa rinnastuvat *joksikin ei-tärkeäksi* hänen lukiessaan fiktiota miehensä vieressä. Matt kysyy, mitä Joyce lukee. Joyce vastaa: "Fiction", johon Matt toteaa: "Oh" (F, 53).

Hän myös toteaa Mattin tarmon vaikuttaneen hänestä joskus aiemmin turvalliselta – ja luultavasti se yhä tuntuisi siltä, jos hänellä olisi aikaa katsoa tilannetta ulkoapäin. "All this once seemed to her so comforting. And probably it still would, if she had the time to look at it from

³⁰ Tämän tematiikan käsittely jatkuu seuraavassa alaluvussa, jossa käsitellään novellia "Prue".

outside. She would probably envy her, from outside.” (F, 47.) Tämä vertautuu novellin alkuun, jossa mainitaan, että Joycelle erityisintä oli katsoa ikkunan läpi kotiinsa ja nähdä oikeita ihmisiä arkisissa puuhissa. Joyce on halunnut katsoa elämäänsä ikkunan läpi, koska se on tuntunut turvalliselta. Hän myös lopun toteamuksen kautta jää katsomaan elämäänsä ulkopuolelta, sillä hänen elämänsä jää lopullisesti yhdeksi hassuksi tarinaksi, jota kertoa eteenpäin. Joyce on kuin kirjallisuustieteellinen käsite – litteä hahmo, *flattened*. Joycen osoittautuminen hahmoksi, joka ei tunne itseään, tarkoittaa, että hän ei myöskään voi kertoa itsestään (ainakaan tällaisessa muodossa), mikä taas osoittaa kertojan äänen hallitsevuuden tässä tekstissä. Kertoja näyttää Joycen kohtalon traagisuuden rinnastamalla Joycen kieltä ja omaa kieltään erilaisissa vapaan epäsuoran esityksen variaatioissa. Kun esimerkiksi novellissa ”Dimensions” Doree lopulta löytäessä itsensä, oman tahtonsa, Joyce kadottaa loputkin itsestään ja jää oman fiktionsa vangiksi.

Havainnollisuuden vuoksi voisi jo käsiteltyä verrata Mäkelän väitöstyössään esittelemään Bovary-metodiin (Mäkelä 2011b, 159–160). Mäkelän tutkimat naishahmot kaunokirjallistavat omaa elämäänsä lukemiensa romaanien ja tavoittelemiensa suurten tunteiden ja kokemusten takia (esim. mt., 161) – kuten omalla tavallaan Grace novellissa ”Passion”. Joycekin lukee fiktioita, mutta kuitenkin pitää niitä – ja samalla itseään – vähäpätöisinä. Tarinan tasolla Joyce ei lue omaa mieltään kaunokirjallisena, kuten Emma *Madame Bovaryssa*, vaan omien toimiansa ja ajattelunsa johdosta päätyy asettamaan ikkunan itsensä ja oman elämänsä väliin. Joycen elämästä tulee litteää, kuin fiktiota, koska hän ei kykene havaitsemaan omia tunteitaan tai lukemaan muita. Kertoja mahdollistaa tämän toteutumisen ja välittymisen vapaan epäsuoran esityksen kautta.

Bovariaaninen ahdistus (kokemuksellisuuden tavoittelu kielen kautta; Mäkelä 2011b, 160) toteutuu lukukokemuksessa muuntuneena: lukija tavoittelee nimenomaan Joycen kokemusta, mutta joutuu novellin lopussa toteamaan, että on mahdotonta saavuttaa Joycea, joka lopulta pakenee täysin sekä lukijalta että hahmolta itseltään³¹. Sama ahdistus kohdataan novellin ”Dimensions” lopussa, sillä lukija on juuri tavoittamassa Doreen kokemuksen, mutta kerronta päättyy hetkeen, jossa Doree itsekin on vasta tavoittamassa sitä – Doreen kokemus on jotain, mikä mahdollistuu vasta tekstin ulkopuolella. Toisaalta Gracen tarina loppuu kesken: kerronta päättyy hetkeen hänen nuoruudessaan, vaikka tarina alkaa neljäkymmentä vuotta myöhemmin. Toisaalta novellin lopettava virke alkaa ”In those days”, joka sekoittaa kertovan äänen ja Gracen. Nousee hyvinkin relevantteja kysymyksiä: Kuka tarinaa kertoo? Mikä on Gracen kokemus? Onko se mahdollista saavuttaa?

³¹ Emma Bovary jää vaille tavoittelemaansa ”Kokemusta”, mutta voiko sanoa, että lukija ei koe Emman kokemusta kokemuksen tavoittamattomuudesta? Mäkelä lienee oikeassa todetessaan, että lukija ei todella koe Emman kokemusta, vaan yleismaailmallisen tuskan kokemuksen tavoittamattomuudesta. (Mäkelä 2011b, 175–179.)

Mäkelän (2011b, 218) esimerkin mukaan voisi todeta, että tekstin ulkopuolella odottava mahdollisuus³² – tarkoittaa se hahmon vapautumista tai kokemuksen tavoittamista – päätyy eimihinkään. Doreen ja Joycen kohtaloiden ilmeinen vastakkaisuus johdattaa tulkitsemaan Doreen silti tavoittavan kokemuksensa ja Joycen luisuvan lopulta tavoittamattomiin. Tekstit mahdollistavat kuitenkin myös tulkinnan, jossa hyvin erilaiset tilanteet ja kokemuksen ulottuvuudet johtavat vääjäämättä samaan kokemuksettomuuteen – tekstin päättymiseen.

3.2. Tunnoton Prue

James Phelan esittää, että tietyille teksteille ensisijaista on luoda (muoto)kuva hahmosta. Tällaisessa kertomustyypissä muut kerronnan keinot palvelevat muotokuvan luomisen tarkoitusta (ks. myös Pascal 1977, 4). Phelanin mukaan esimerkiksi Alice Munron novelli ”Prue” (teoksessa *The Moons of Jupiter*, 1982) kertoo siitä, mitä on olla Prue. (Phelan 2007b, 178.) Phelan (mt., 181–191) analysoi tarkkanäköisesti novellissa toteutuvaa muotokuvauksen ja kerronnallisuuden yhdistymistä ja, kuten Phelan toteaa, hahmon kuvaukseen keskittyvä kerronta pyrkii paljastamaan hahmon, jolloin tekstin fokus ei ole muutoksessa, vaan ennemminkin hahmossa ja tämän muuttumattomassa tilanteessa (mt., 179; 184).

”Prue” on lyhyt novelli (vain muutaman sivun mittainen) hahmosta nimeltä Prue. Prue on etäinen hahmo, niin omille lapsilleen, ystävilleen kuin lukijoilleen. Pruella on suhde mieheen nimeltä Gordon. Heistä paljastetaan, että Prue ja Gordon asuivat yhdessä, kun Gordon oli erossa vaimostaan, mutta myöhemmin tämä palasi vaimonsa luokse. Tämän jälkeen Gordon oli eronnut vaimostaan lopullisesti. Gordon ja Prue seurustelevat, mutta Gordonilla on myös muita suhteita. Gordon toteaa lopussa, että hän on rakastunut erääseen toiseen, mutta todennäköisesti haluaa mennä naimisiin Pruen kanssa myöhemmin, kenties muutaman vuoden päästä. Novelli päättyy paljastukseen, että Pruella on tapana varastaa pieniä merkityksettömiä esineitä Gordonilta.

Phelanin mukaan lukukokemuksessa tapahtuva tarinaan vihkiytyminen (*initiation*) ja tekijän ja lukijan välinen vuorovaikutus (*interaction*) ovat osa kertomuksen kehitystä (*progression*³³), joka puolestaan vaikuttaa lukijan eettisiin arviointeihin niin päähenkilöstä kuin implisiittisestä tekijästä (Phelan 2007b, 178). Kertomuksen ytimen tai kokemuksen saavuttaakseen ei näiden novellien kohdalla voi keskittyä juonelliseen kehitykseen – kuten jo aiemmin todettiin, hahmon muotokuvaan keskittyvä kerronta onkin fokukseltaan toisenlainen. Eettinen arviointi taas on problemaattisempi

³² Mäkelän esimerkissä Ednan viimeinen uinti Kate Chopinin teoksessa *The Awakening*.

³³ Tapahtumien eli juonellisen kehityksen lisäksi lukijan kokemus (*audience response*) kehittyy havainnoinnin ja arvioinnin kautta (Phelan 2005, 162).

kysymys. ”Dimensions” esimerkiksi kertoo Doreesta (ja tämän kehityksestä, jos näin halutaan) ja kerronta todella ohjaa myös näkemään Doreen heikkoudet ja suhtautumaan tähän kriittisesti, kuten Phelan toteaa olevan tähdellistä (mt., 2). Phelan näkee implisiittisen tekijän ohjaavan lukijan tekemään eettisiä arvioita ja lukijan näin hyväksyvän implisiittisen tekijän moraalisen vision (mt., 2, 12)³⁴. Näen, että tarinan merkityksellistyminen tapahtuu toisenlaista reittiä. Lukukokemuksessa ja tulkinnassa tapahtuu varmasti eettistä arvottamista, mutta lukijakohtaisesti eikä implisiittisen tekijän ehdoilla. Näissä novelleissa on paljonkin ainesta, jota arvioida eettisin perustein, mutta analyysi pelkästään tätä kautta saattaisi jäädä kovin ohueksi.

Phelan (2007b, 189) tulkitsee, että Prue on itse asiassa hyvinkin loukkaantunut sen johdosta, miten Gordon häntä kohtelee ja että Prue varastelee pikkuesineitä Gordonilta, koska haluaa purkaa pahan mielensä johonkin, mutta ei kuitenkaan ole valmis ottamaan yhteen Gordonin kanssa. Itse tulkitsisin Pruen hahmoa hyvin samantapaisesti kuin Doreeta ja Joycea: Prue ei todellakaan ole valmis kohtaamaan Gordonia ja tämän sitoutumiskammon syitä, mutta näkisin että tämä (ja muut tapahtumat Pruen elämässä) on johtanut siihen, että Pruen itsensä ympärille pystyttämä muuri on niin vahva, että hän ei enää kykene tunnistamaan omia tunteitaan. Lopussa kerronnan etääntyminen Pruesta kuvaa sitä, että Prue ei todella tiedä, miksi toimii niin kuin toimii. Erot tulkinnossa heijastavat analyysitapojen eroa.

”Prue” alkaa Munrolle melko tyypillisesti, jopa sadunomaisesti (vrt. ”Olipa kerran”): ”Prue used to live with Gordon” (Pr, 129). Aloituskäytännössä tiivistyy jotain olennaista kyseisen novellin kerronnasta. Kerronta ei varsinaisesti vielä vie Pruen fokalisaatioon, vaan Prue jää melko etäiseksi lukijalle. Kerronta jatkuu samaan tapaan.

She had many friends in Toronto by that time, most of them Gordon’s friends and his wife’s friends. They liked Prue and were ready to feel sorry for her, but she laughed them out of it. She is very likable. (Pr, 129.)

Edeltävä katkelma on hyvä esimerkki ”Pruen” kerronnasta, sillä kaikkienensa tämän novellin kerronta on Munrolle epätyypillistä. Prue jää kovin kaukaiseksi, sillä tässä novellissa vapaata epäsuoraa esitystä käytetään eri tavalla kuin Munron novelleissa yleensä. Kertoja on todella asemoitu diegeettisen tason yläpuolelle ja lukijasta tuntuu, ettei pääsyä Pruen kokemukseen ole. Toki Pruen kokemukseen osoittava ”by that time” voisi viitata Pruen fokalisaatioon, mutta kokonaisuutena novellin alku kerrotaan Pruen mielen ulkopuolelta. Novellin jatko kuitenkin

³⁴ Lisätään vielä, että Phelanin määritelmän mukaan kertomus tarkoittaa, että ”joku kertoo jollekin joskus jostain syystä, että jotain tapahtui”. Phelan lisää, että fiktiivinen kertomus on retorisesti kahdentunut: kertoja kertoo tarinaansa sisäislukijalleen (*to her narratee*) omista syistään samalla, kun tekijä viestii omalle yleisölleen omista syistään sekä tarinaa että kerrontaa. (Phelan 2007b, 3–4.) Kertoja kertoo tarinaa omista syistään, mutta tuntuu virheelliseltä ajatella, että tekijällä olisi visio, josta kertoja olisi tietämätön.

hämärtää hahmon ja kertojan välistä kuilua ja on entistä vaikeampi erottaa äänen lähdeä ja jopa sitä onko edes kyse vapaasta epäsuorasta esityksestä. Seuraava katkelma on suoraa jatkoa edelliseen.

She has what the eastern Canadians call an English accent, though she was born in Canada – in Duncan, on Vancouver Island. This accent helps her to say **the most cynical things in a winning and lighthearted way**. She presents her life in anecdotes, and though it is the point in her anecdotes that hopes are dashed, dreams ridiculed, things never turn out as expected, everything is altered in a bizarre way and there is no explanation ever, people always feel cheered up after listening to her. (Pr. 129.)

On suorastaan mahdoton sanoa, kenen suusta näiden katkelmien kuvailevat ja arvottavatkin ilmaisu ovat. Merkityksellisenä näyttäytyy, että Prue kertoo elämästään anekdootteina, hauskoina juttuina. Anekdootti-sanana eri merkitykset aktivoituvat ja valottavat lukijalle kuvaa Pruesta. Anekdootti on hauska juttu tai kasku, se voi valottaa jotain faktaa olematta tieteellinen tai muuten perusteltu argumentti ja niin edelleen. Prue pyrkii olemaan hauska, ehdottomasti ei-vakava, miellyttävä mutta etäinen. Tämä kaikki kertoo Pruesta, mutta ei vielä paljasta kertojan ja hahmon suhteesta tarpeeksi.

Pruen lapset toivovat, että Prue ei ole jäänyt Torontoon Gordonin takia – ”Everybody hopes that. She would laugh at the idea” (Pr, 130) tekstissä todetaan. Jälleen jää täysin epäselväksi, mitä Prue lopulta ajattelee. Muiden ajatukset tuodaan kyllä esiin. Tämä perustelee sitä tulkintaa, että kertoja on tekstissä äänessä – jopa hänelle Prue jää mysteeriksi. Edellinen esimerkki on kuitenkin mahdollista lukea myös Pruen etäännyttävänä naureskeluna aiheelle.

Gordon is a good cook. When Prue or his wife lived with him he couldn't cook at all, but as soon as he put his mind to it he became – **he says truthfully** – better than either of them. (Pr, 130.)

Kenen mielestä Gordon on oikeassa: kertojan, Gordonin vai Pruen? Lause edellä viittaa toisaalta Gordoniin itseensä, mutta Gordonin näkökulmaa ei muuten tekstissä esitellä. Toisaalta se, että kertoja kävisi jopa Gordonin fokalisaatiossa pystymättä kuitenkaan murtautumaan päähenkilönsä mieleen, vahvistaisi edelleen jo tehtyä tulkintaa Pruesta. Toisaalta ajatus voisi olla Pruekin, ehkä kyseisen kommentaarin onkin tarkoitus vahvistaa käsitystä Gordonista Prue silmissä kaikin puolin mainiona. Ehkä kertoja vain toteaa asian. Gordon kaikkienensa vaikuttaa lisäykseltä Munron kaameiden mieshenkilöiden kategoriaan. Gordon kohtelee naisia, ainakin Pruetta, todella huonosti ja tämän narsistisella äänellä esitetään kyseenalaisia huomioita.

Gordon kertoo Pruelle, että haluaisi mahdollisesti tulevaisuudessa naida tämän. Myöhemmin kertoja toteaa Prue tuntevan Gordonin tarpeeksi hyvin, jotta tietää avioliittoajatuksen todella olevan ongelma. Keskustelun väliin sijoittuva kuvaus tuntuu ongelmalliselta tulkita.

“The problem is that I think I would like to marry you,” said Gordon, with no noticeable lightening of his spirits. [–] His blue eyes are often bloodshot, and their expression indicates that there is a helpless, baffled soul squirming around inside this doughy fortress.

“What a problem,” said Prue lightly, though she knew Gordon well enough to know that it was. (Pr, 132).

Mahtaisiko Prue miettiä, että indikoiko Gordonin verestävät silmät miehen avuttomuutta ja hämmentynyttä sieluntilaa. Lisäksi ”this doughty fortress” on kertakaikkisen latautunut ilmaisu. Toisaalta tämä kielii Pruen todellisesta suhtautumisesta Gordoniin. Toisaalta virkkeen loppu ei tunnu olevan ollenkaan yhteydessä virkkeen alun kanssa. Ilmaisua vaikuttaakin kertojan tavalta ironisoida niin Gordonin itserakasta luonnetta kuin Pruen pakkomielteistä ihastusta Gordoniin.

”Pruessa”, samaan tapaan kuin ”Dimensions”-novellin lopussa, on esitetty dialogi niin, että Gordonin puhe on sitaateissa ja Pruen vastaukset vapaassa epäsuorassa esityksessä. Tämä korostaa päähenkilön mielen tematisointia sekä Munron päähenkilöille tyypillistä irrallisuuden tunnetta. Prue, kuten niin monet Munron päähenkilöistä, ei ole kytköksissä itseensä eikä elämäänsä. Lukijalla on kuin täysin ulkopuolinen katse Pruen henkilöön – lukija näkee vain Pruen toimet ilman pääsyä tämän ajatuksiin ja tunteisiin³⁵. Lopulta hyvin merkityksellisinä näyttäytyvät ne hetket ja yksityiskohdat, jotka kertoja välittää lukijalle. Kaikki yksityiskohdat viestivät kuvaa sulkeutuneesta ja varautuneesta naisesta, joka ei uskalla kohdata omia tunteitaan ja syvimpiä pelkojaan. Näennäisesti neutraali ja ulkoinen kerronta synnyttävät ja mahdollistavat luennan, jossa hahmon tuntemukset tai tunteettomuus välittyvät lukijalle hillityn implikoidusti (ks. Fludernik 1996, 173).

Novellin loppuosa alkaa Pruen yhtenä anekdoottina:

When Prue tells about this, she says, ”I think he was afraid I was going to laugh. He doesn’t know why people laugh or throw their overnight bags at him, but he’s noticed they do. He’s such a proper person, really. (Pr, 132.)

Kuinka kummallinen ajatus, että Prue kertoisi hassun tarinan siitä, kun Gordonin tyttöystävä paukahti paikalle kesken heidän illallisensa, heitti tätä laukullaan ja sitten Gordon kertoo, että tahtoo mahdollisesti mennä naimisiin hänen kanssaan. Pruen taipumus kertoa hassuja anekdootteja elämästään, jopa niistä kipeimmistä asioista, vertautuukin novellin ”Fiction” Joyceen ja kyseisen novellin loppuun. ”This might even turn into a funny story that she would tell someday. She wouldn’t be surprised” (F, 63) todetaan Joycesta. Tämä taipumus kerronnallistaa elämäänsä hassuina kaskuina tuntuukin jopa tarkoitukselliselta väärinmuistamiselta – kun ei kykene kohtaamaan muistojaan, vaan muuntaa ne anekdooteiksi, samalla murtaa omaa identiteettiään (ks. Neumann 2008, 337–338). Tämä kykenemättömyys kohdata kipeitä muistoja toistuukin Munron tuotannossa.

³⁵ Hahmon ulkopuolelta fokalisoinnista ks. Husson 1991, 294; Fludernik 1996, 172.

Kun Joyce jätetään kulkemaan pitkin Lonsdale Avenueta tämän huomion saattelemana, Pruesta kerrotaan vielä tämän taipumus varastella pikkuesineitä Gordonilta.

Now the tin has in it several things besides the cufflink – all small things, not of great value but not worthless, either. [--] **These are not sentimental keepsakes.** She never looks at them, and often forgets what she has there. She does not take something every time she goes to Gordon's house, or every time she stays over, or to mark what she might call memorable visits. She doesn't do it in a daze and she **doesn't seem to be** under a compulsion. She just takes something, every now and then, and puts it away in the dark of the old tobacco tin, and more or less forgets about it. (Pr, 133.)

Novellin lopussa kertoja hyvin jämptisti toteaa, että nämä Pruen näpistämät pikkuesineet eivät ole muistoesineitä, ”sentimental keepsakes”. Niihin ei liity voimakkaita tunteita tai muistoja eikä Prue palaa hypistelemään viemiään esineitä. Toisaalta Pruen voi ajatella tässä selittelevän itselleen, ettei tässä ole mitään kummallista, ettei hän ole pakkomielteinen eikä hän suhtaudu tähän mitenkään tunteikkaasti. Yhtä kaikki tämä korostaa kuvaa Pruesta hieman kylmänä ja tunteettomana, mutta toisaalta tapa tuntuu kummalta ja paljastaa Pruesta jotain. Kuin tämä tapa olisi purkautumisväylä kaikille niille tunteille, joita Prue ei tunne, niille tunteille, joihin niin lukijalla, kertojalla kuin Pruella itselläänkään ei ole pääsyä. Pruen tavassa varastaa esineitä Gordonilta on jotain pakonomaista ja kostonhimoista. Kuitenkin tekstissä todetaan: “She doesn't do it in a daze and she doesn't seem to be under a compulsion”. Tämä virke (vaikka voisi edelleen olla Pruen järkeilyä itselleen) tuntuu olevan selvästi kertojan ääntä ja avainasemassa on muotoilu ”doesn't seem to be” – tämän lähemmäksi hahmoaan kertojakaan ei pääse. Prue todella on tavoittamaton hahmo. Nyt James Phelanin ajatus tästä novellista Pruen muotokuvana on hyvin kiinnostava, sillä novelli tuntuu luovan vain Pruen ääriiviivat ja hahmo jää muuten tyhjäksi ja ulottumattomiin.

3.3. Matkalla ei mihinkään novellissa ”Jakarta”

Novellin ”Jakarta” (teoksessa *The Love of a Good Woman*, 1998) keskeiset tapahtumat pyörivät rakkauden, intohimon ja parisuhteen sekä perhe-elämän konventioiden teemojen ympärillä. Novellin alku kuvataan Kathin näkökulmasta ja Sonjen kanssa käymänsä keskustelut valottavat alustavasti kuvaa heidän parisuhteistaankin. Novellin lopussa he ovat jo elämänsä loppupuolella. Aikojen kuluessa he ovat ajautuneet erilleen toisistaan: Kent ja Kath ovat eronneet ja Cottar on ollut kuolleena jo 30 vuotta. Sonje on elänyt Cottarin äidin kanssa tämän kuolemaan asti.

Kathin ja Sonjen kerrotaan välttelevän rannalla muita perheellisiä naisia. Kathillakin on pieni lapsi, mutta he eivät halua kuulua tuohon äitien hössöttävään joukkoon.

These women aren't so much older than Kath and Sonje. But they've reached a stage in life that Kath and Sonje dread. [--] Kath feels their threat particularly, since she's a mother now herself. When she

nurses her baby she often reads a book, sometimes smokes a cigarette, **so as not to sink into a sludge of animal function.** (J, 80.)

Kath ja Sonje vertautuvatkin rouva Kemberin hahmoon heidän lukemassaan Katherine Mansfieldin novellissa "At the Bay". Rouva Kember on tietoisesti erilainen, yhteisönsä ulkopuolelle jättäytynyt, tupakoiva ja vapaamielinen nainen ("At the Bay" 14–17). Ennen kaikkea Kath ja Sonje halusivat olla yhtä vapaita kuin rouva Kember, mutta heidän vastarintansa tuntuu latistuvan vain haluttomuudeksi kuulua tiettyyn joukkoon. Rouva Kember tietoisesti asettuu halveksittuun asemaan ja käyttäytyy julkeasti. Lainauksen äitiyttä kuvaava loppu onkin ennen kaikkea osoitus Kathin ja Sonjen ilmaisujen nivoutumisesta – tässä kuvataan Kathin ajattelua, mutta pelko siitä, että äitiys typistäisi naiseuden vain eläimelliseksi toiminnaksi, on naisten yhteinen. Myöhemmin novellissa Kath pyristelee omassa äidin roolissaan ja tylsässä avioliitossaan ja kokee Sonjen vapauden innostavana, mikä käy ilmi (kertojan kielellistämässä) Kathin ajattelussa. Sonje on kuitenkin kaikkea muuta kuin vapaa, sillä hän on sitonut itsensä mieheensä Cottariin.

Tässäkin novellin "Fiction" tapaan kaunokirjallisuuden lukeminen nostetaan tapetille. Kummassakin novellissa annetaan ymmärtää, että fiktion lukeminen on lähinnä vain naisten tapa sekä fiktion olevan jotenkin vähempiarvoista luettavaa. Sonjella on luettavana Howard Fastin romaani, sillä hänen miehensä on todennut: "if she has to read fiction that's who she should be reading" (J, 80). Sonje ei kuitenkaan voi olla tarttumatta Kathin tuomiin Katherine Mansfieldin ja D.H. Lawrencen novelleihin. Hän kuitenkin rajoittaa omaa lukemistaan: "She limits herself to one story and then goes back to Howard Fast" (J, 81).

Kath ja Sonje keskustelevat lukemastaan novellista (Katherine Mansfieldin "At the Bay") ja Kath pohtii onko hänen miehensä kuin novellin hahmo Stanley. "Something bothers Kath. She can't mention it or think about it. Is Kent something like Stanley?" (J, 83.) Tämä katkelma on kerronnallisuudessaan kovin kutkuttava. Kerronta on ohjaamassa Kathin fokalisaatioon: jokin vaivaa Kathia. Oletusarvoisesti tätä pitäisi seurata Kathin ajatus, kenties suora sitaatti tai vapaa epäsuora esitys, mutta seuraavaksi kertoja toteaa, että Kath ei voi mainita asiasta tai edes ajatella sitä. Onko Kent kuin Stanley? Kolme erillistä virkettä, jotka kaikki kuitenkin ovat kietoutuneet yhdeksi kimpuksi Kathin mielessä. Tämä esimerkki on oikein kuvaava vapaan epäsuoran esityksen mahdollisuuksista esittää hahmon mieltä, silloinkin kun hahmo on ahdingossa tai jokin vaivaa tätä.

Kyseisessä kohtauksessa naiset pohtivat, miksi kukaan nainen ei voisi rakastaa novellin Stanleyn, vaan Stanleyn vaimon Lindan olisi pitänyt naida karismaattinen Jonathan. Itse novelli "At the Bay" antaa kuitenkin melko toisenlaisen kuvan Stanleysta Lindan näkökulmasta:

Well, she was married to him. And what was more she loved him. Not the Stanley whom everyone saw, not the everyday one; but a timid, sensitive, innocent Stanley who knelt down every night to say his

prayers, and who longed to be good. Stanley was simple. If he believed in people – as he believed in her, for instance – it was with his whole heart. He could not be disloyal; he could not tell a lie. And how terribly he suffered if he thought anyone – she – was not being dead straight, dead sincere with him! [--] But the trouble was – here Linda felt almost inclined to laugh, though Heaven knows it was no laughing matter – she saw *her* Stanley so seldom. There were glimpses, moments, breathing spaces of calm, but all the rest of the time it was like living in a house that couldn't be cured of the habit of catching on fire [--] And it was always Stanley who was in the thick of the danger. Her whole time was spent in rescuing him, and restoring him, and calming him down, and listening to his story. (“At the Bay”, 18–19.)

Munron kerronta ammentaa paljon niin kielellisesti kuin temaattisesti Mansfieldiltä, mikä on erityisen merkittävää tässä novellissa, joka nostaa Mansfieldin novellin tällä tavalla keskeiseksi tarinankin tasolla. Merkityksellisestä on, että Kath ei kuitenkaan pohdi, onko hän kuin Linda, joka on jumissa elämässään ja joka ei rakasta lapsiaan. Lindan hahmo, kuten rouva Kember, onkin merkittävä vertailukohta näille naisille.

And what was left of her time was spent in the dread of having children. [--] Yes, that was her real grudge against life; that was what she could not understand. [--] It was all very well to say it was the common lot of women to bear children. It wasn't true. She, for one, could prove that wrong. She was broken, made weak, her courage was gone, through child-bearing. And what made it doubly hard to bear was, she did not love her children. (“At the Bay”, 19.)

Naiset kiistelevät myöhemmin D.H. Lawrencen novellista ”The Fox”. Sonje tulkitsee tarinan loppua romanttisen rakkauden näkökulmasta ja Kath pragmaattisemmin. Sonjea kiehtoo ajatus naisen antautumisesta kokonaan miehelle, että nainen ei saisi pitää kiinni omasta mielestään: ”to hold herself [Nellie March novellissa ”The Fox”] separate from him, she is making them both obscurely miserable by her efforts to hang on to her woman's soul, her woman's mind” (J, 84). Kathin ilmaisussa taas kaikuu Lindan kaltainen vastustus – hän vastustaa naisen antautumista miehelle, sillä siitä seuraa vain lapsia ja lapset jäävät kokonaan naisen vastuulle. Kath pelästyy kiihtymistään itsekin, koska ei halua ajatella, että hänen elämänsä olisi lasten takia jotenkin köyhempää. ”The Fox”-novellin naiset Nellie March ja Jill Banford ovat naimattomia ja heidän voi tulkita suhtautuvan pelokkaasti naisellisuuteen ja hedelmällisyyteen. Näin sekä Nellie, Jill, rouva Kember ja Linda toimivat ikään kuin tulkinnallisina peileinä tai ääripisteinä niin Kathille ja Sonjelle itselleen kuin lukijan tulkinnoille hahmoista.

Kathia arvelluttaa Sonjen ja Cottarin suhde – Sonje on esimerkiksi luopunut meikkaamisesta, koska Cottar ei meikkaamista hyväksy. Sonjesta oli pitänyt tulla balettianssija, mutta hän oli kasvanut liian pitkäksi. Tämä oli aina harmittanut häntä, kunnes kuuli Cottarin mielipiteen: ”Oh, another little bourgeois girl hoping she'll turn into a dying swan.” (J, 83). Cottarin, joka ei ole samalla lailla tyrannimainen hahmo kuin ”Dimensions”-novellin Lloyd, mielipiteet vaikuttavat kuitenkin yhtä voimakkaasti Sonjeen. Sonje on itse sitonut oman ajattelunsa ja omakuvansa Cottariin. Kath taas ei halua parisuhteen määrittävän itseään ja onneaan. Häntä toisaalta kiehtoo ajatus moisesta intohimosta ja heittäytymisestä, mutta toisaalta ajatus järkyttää.

Sonje who has said, during another alarming conversation, "My happiness depends on Cottar."
My happiness depends on Cottar.

That statement shook Kath. She would never have said it about Kent. She didn't want it to be true of herself. (J, 85.)

Kathin järkytys osoitetaan Munrolle poikkeuksellisellakin vapaan epäsuoran esityksen variaatiolla: Sonjen ääneen lausuma "My happiness depends on Cottar" toistuu Kathin ajatuksissa sellaisenaan ja on kursivoitu painokkuuden takaamiseksi.

Sonjen ja Cottarin kerrotaan asuneen aiemmin kommuunissa, missä pariskunnat olivat vaihdelleet seksikumppaneita.

Kath found the idea of **those stipulated and obligatory copulations** exiting as well as disgusting. **To pass yourself around obediently and blamelessly, to whoever came up on the list – it was like temple prostitution. Lust served as your duty.** It gave her a deep obscene thrill, to think of that.

It hadn't thrilled Sonje. She had not experienced sexual release. [--] He [Cottar] was disappointed and she was disappointed for his sake. He explained to her that she was too exclusive and too much tied up in the idea of sexual property and she knew he was right.

"I know he thinks that if I loved him enough I'd be better at it," she said. "But I do love him, agonizingly."

For all the tempting thoughts that came into her mind, Kath believed that **she could only, ever, sleep with Kent. Sex was like something they had invented between them. Trying it with somebody else would mean a change of circuits – all of her life would blow up in her face.** Yet she could not say she loved Kent agonizingly. (J, 96–97.)

They [Kath ja Kent] had not seduced each other but more or less stumbled into intimacy, or what they believed to be intimacy, and stayed there (J, 104).

Sonje on suorastaan riippuvainen Cottarista. Tuntuu ilmeiseltä, että Cottar ei ole yhtä kiihkeän rakastunut Sonjeen, mikä entisestään saa Sonjen tarrautumaan Cottariin. Kath puolestaan tuntee kyllä olonsa turvalliseksi Kentin kanssa, mutta heidän välillään ei ole kovin säkenöivää intohimoa. Kath pitää parinvaihtoa innostavana ajatuksena tämän takia, mutta silti hän ajattelee, ettei voisi koskaan harrastaa seksiä kenenkään muun kuin Kentin kanssa. Kathin ajattelu on urautunut ja hän saa turvaa tutuista kuvioistaan – hänen maailmansa suorastaan pirstaloituisi, jos hän muuttaisi asioita liikaa. Novellin nykyhetkessä (yli kolmekymmentä vuotta myöhemmin) Kath ja Kent ovat eronneet ja he ovat löytäneet uudet kumppanit. Kathin näkökulmaan ei kuitenkaan palata, joten lukija ei voi tietää, mistä heidän eronsa on johtunut ja kuinka se on vaikuttanut Kathiin. Korostetuissa katkelmissa näkyy Kathin ajatteluun vielä vaikuttavat nuoruuden järkähtämättömyys, pelot ja tietämättömyys.

Seuraava osio kuvataan Kentin näkökulmasta. Kent ajaa tapaamaan Sonjea tämän entiselle tanssistudiolle, missä Sonje on asunut Cottarin äidin kanssa. Kent pysähtyy muistelemaan novellin alun aikaisia illalliskutsuja Cottarin ja Sonjen luona. Kent paheksui Cottaria ja tämän ystäviä vasemmistointellektuelleina ja Kentiä puolestaan pidettiin oikeistolaisena snobina. Naiset eivät halunneet ottaa osaa ideologiseen keskusteluun tai varsinkaan mihinkään kiistoihin. Novellin

kertoja tuntuukin osoittavan tämän yhtäältä kritikoidakseen naisten asemaa tuona aikana ja toisaalta piikkiä Kathin ja Sonjen luonteenlaatua kohtaan.

Sonje muistelee Kentille heidän tuon aikaisia talojaan (Kathin ja Kentin mökkiä kutsuttiin nimellä *The Glorified Shack*). Sonjen muisto Kentin ja Kathin tavasta käydä katselemassa uusia taloja vertautuu novelliin ”The Shining Houses” (jota käsitellään alaluvussa 4.1.).

”On your day off you’d walk around some subdivision or other with Noelle in the baby carriage. You’d look at all the new houses. You know what those subdivisions were back then. There were never any sidewalks [--] and they’d taken down all the trees and the houses were just stuck together staring at each other through the picture windows.” [--] “you’d say, ‘Which one do you like?’ and Kath would never answer. So finally you [--] said, well, what sort of house did she like, anywhere, and she said, ‘The Glorified Shack.’”

Kent could not remember that happening. But he supposed it had. **Anyway it was what Kath had told Sonje.**

Sonje on lopulta niin Cottarin pauloissa, että jakaa tämän maailmankuvankin, ainakin puheissaan. Hän on katsellut nenänvarttaan pitkin Kentin ja Kathin pikkuporvarillista elämäntyylä (vrt. ”The Shining Houses”) ja ei voi olla kiittaamatta Kentille, että oikeastaan Kath oli pitänyt heidän köyhästä majastaan rannalla. Lopun lauseen ”Anyway it was what Kath had told Sonje” alkuperä jää hämäräksi – ajatteleeko Kent, että kaipa näin oli tapahtunut, jos Kath oli Sonjelle näin kertonut. Vai huomauttaako kertoja, että Kath oli kyllä näin sanonut Sonjelle – ehkä miellyttääkseen Sonjea – mutta todellisuus saattoi olla toinen. Kath vaikuttaa itseensävetäytyvältä ja hän tuntuu kadehtivan Sonjen voimakkaita mielipiteitä ja uskomuksia (vaikka ne olisivatkin olleet Cottarin). Ainakin hän arastelee paljastaa Sonjelle tämän ajatuksista eriäviä mielipiteitä. Seuraava katkelma vahvistaa tätä kuvaa Kathista. Katkelmassa ollaan Kathin fokalisaatiossa ja kerronta on vapaata epäsuoraa esitystä. Sonje jääkin lopulta etäiseksi hahmoksi, joka esitetään yleensä jonkun muun näkökulman kautta.

Everybody in the room was so certain of everything. When they paused for breath it was just to draw on an everlasting stream of pure virtue, pure certainty.

Except perhaps for Sonje. Sonje didn’t say anything, But Sonje drew on Cottar; he was her certainty. (J, 95.)

Kolmas osio kertoo Cottarin ja Sonjen läksiäisistä. Cottar on lähdössä Indonesiaan työmatkalle ja Sonje on muuttamassa siksi aikaa Cottarin äidin luokse. Kaikki rannalla asuvat oli tavan mukaan kutsuttu, samoin ihmisiä kommuunista, jossa Cottar ja Sonje olivat aiemmin asuneet. Juhlat tuovat pintaan Kathin muutoksenkaipuun. Hän kohtaa juhliissa Aryn, johon Kath tuntee tarvetta tutustua: ”She was a person Kath suddenly wanted to know, to be friends with, just as she had once longed to be friends with Sonje” (J, 99). Kath myös kaipa muiden kosketusta ja merkityksetöntä intohimoa. ”She wanted right then to have a man like this kiss her. A man she hardly knew, and cared nothing about.” (J, 100.) Kath antaa Aryn meikata hänet ja he tanssivat keskenään ja miesten kanssa

laturilla. Kathia pyörryttää, vaikkei ole humalassa. Hän leikkii viettelystä tuntemattoman miehen kanssa. He kiusoittelevat toisiaan, mutta Kathille se on vain peliä: ”Yet it was all a joke” (J, 105). Kun Kath kuulee lapsenvahdin huutelevan häntä, hän havahtuu kuin napsahtaisi pois transsista. Kath arvaa Kentin nähneen hänet tanssimassa ja näkee tämän olevan loukkaantunut. Kath pesee meikkinsä ja hän on saanut tarpeekseen illan leikeistä. Kath ottaa liittonsa vakavasti, mutta tämä ilta käy selityksestä, miksi Kath ja Kent myöhemmin eroavat.

Novellin viimeisessä osassa Sonje kertoo Kentille, että hän ei usko Cottarin kuolleen. Sonje esittää monenkirjavia teorioita, kuinka Cottar saattaisi olla hengissä ja omaksunut toisen identiteetin. ”She was going to find Cottar, or find the truth” (J, 109). Sonjen persoonallisuus on kietoutunut niin paljolti Cottarin ympärille, ettei hän tiedä, kuka on ilman tätä. Cottarin äidin kuoltua Cottarin löytämisestä muodostuu merkitys Sonjen elämälle. Tuntuu kuitenkin ilmeiseltä, että Sonje ei ole valmis kohtaamaan mainittua totuutta Cottarista ja heidän menneestä suhteestaan. Kertoja osoittaakin hyvin vähäeleisesti tässä novellissa hahmojensa ajattelun ja olemuksen kipupisteet. Erityisen merkityksellistä ja jopa poikkeuksellista tämän novellin tulkinnan kannalta on näiden neljän hahmon ryhmän dynamiikka. Hahmot rakentuvat ja tarina hahmottuu aina uudelleen, kun näkökulma vaihtuu. Tässä novellissa keskushahmoja on useita, joten se, kenen mielestä käsin tapahtumat esitetään, on keskeistä. Ryhmän dynamiikka on novellin lopullisen merkityksellisen kannalta tärkeä ja sen esittäminen on sidottu kerronnan muotoon.

Kentkin kokee tyhjyyden tunteen. Kerronnasta annetaan ymmärtää, että Kent on vakavasti sairas, vaikkakaan se ei näy juuri päällepäin. Tällä (kuin viimeisellä) matkalla hän on lähtenyt tapaamaan vanhoja tuttuja, mutta matka ei antanutkaan hänelle sitä jotain, mitä hän oli lähtenyt tavoittelemaan.

With every visit he had made on this trip, there had come a moment of severe disappointment. The moment when he had realized that the person he was talking to, the person he had made a point of seeking out, was not going to give him whatever it was he had come for. [--] The surprise was that these lives, the lives his sons and daughter were living, seemed closed in now, somewhat predictable. Even the changes in them that he could foresee or was told were coming [--] were not very interesting. [--] And now Sonje. Sonje whom he hadn't particularly liked, whom he'd been wary in some way, but whom he'd respected, as a bit of mystery – **Sonje had turned into a talkative old woman with a secret screw loose.** (J, 110.)

Everything was in a hurry. Except when everything was desperately slow. When they drove, he waited and waited, just for Deborah to get to the next town. **And then what. Nothing.** [--] **Just when you wanted summing up, you got speedy, goofy view, as from a fun-ride. So you picked up the wrong idea, surely the wrong idea. That somebody might be alive and live in Jakarta.**

But when you knew somebody was alive, when you could drive to the very door, you let the opportunity pass.

What wouldn't be worth it? To see her a stranger that he couldn't believe he'd ever been married to, or to see that she could never be a stranger yet was unaccountably removed?

“They got away,” he said. “Both of them.” (J, 115.)

Kerronta on Kentin näkökulmassa ja Kentin ääni kuuluu vapaassa epäsuorassa esityksessä. Kerronta esittää kuin selvennettynä lukijalle sairaan miehen mielen liikkeitä. Kent yrittää saada otetta siitä, mistä elämässä on ollut kyse, mikä on merkityksellistä. Mutta hänen yrityksensä ymmärtää ovat epäonnistuneet tai olleet pettymyksiä. Toinen lainattu kappale kuvastaa Kentin mielen sekavuutta ennen kuin tämän nappaama lääke alkaa taas vaikuttaa. Kertojan rooli kerronnan rakenteen järjestäjänä onkin tässä näkyvämminkin läsnä. On mahdollista tulkita, että tämä olisi kuin suora lainaus Kentin mielestä. En kuitenkaan pidä tätä hahmon pyrkimyksenä kerronnan tasolle, sillä Kent, sairas mies, istuu tuolissa ja odottaa, että tämä sekavuuden tila menisi ohitse. Näin ollen tulkitsenkin, että katkelma on kertojan kielellistämä. Kuitenkin katkelma antaa vaikutelman kuin Kentin mieli saisi poukkoilla melko lailla vapaana. Ennen kaikkea se kuvastaa Kentin mielen sekavuutta, oli se sitten suora mentaalinen lainaus tai kertojan kuvaamia hahmon mahdollisia mielenliikkeitä. Yhtä kaikki kertoja vetäytyy tässä taka-alalle ja antaa hahmon äänen kuulua poikkeuksellisen paljon.

Novellissa aukikirjoitettuna on munromainen elämän läpi ajelehtimisen teema. Kent on elämänsä loppupuolella ja pohtii, mikä on ollut merkityksellistä. Sonjen elämän merkitys on ollut Cottarissa, mikä näyttäytyy kovin surullisena seikkana, oli Cottar yhä hengissä tai ei. Kathin hahmossa (jonka näkökulmaan ei enää palata novellin tapahtumien nykyhetkessä) tiivistyy naisena olemisen ongelma – naisen ennaltamäärätty elämä.

Kath wondered if one change might be a baby. **It seemed** to her that life went on, after you finished school, as a series of further examinations to be passed. The first one was getting married. [--] Then you thought about having the first baby. [--] Then down the road somewhere was the second baby. **After that the progression got dimmer and it was hard to be sure just when you had arrived at wherever it was you were going.** (J, 82–83.)

Myös Mansfieldin novellissa esitetään Lindan näkökulmasta samankaltainen pohdinta.

If only one had time to look at these flowers long enough, time to get over the sense of novelty and strangeness, time to know them! But as soon as one paused to part the petals, to discover the under-side of the leaf, along came Life and one was swept away. And lying in her cane chair, Linda felt so light; she felt like a leaf. Along came Life like a wind and she was seized and shaken; she had to go. Oh dear, would it always be so? Was there no escape? (“At the Bay”, 18.)

Linda on epätoivoisempi ja hänen kaipuunsa pois tilanteestaan on selkeämmin artikuloitu. Kath puolestaan ikään kuin sattumalta ajautuu pohtimaan aihetta, joka Lindalle on paitsi kipeä myös pinnalla tämän ajatuksissa. Kummassakin novellissa tämä elämän läpi kulkeutumisen ajatus kytkeytyy naisena elämiseen ja naisen rooliin liittyvien virstanpylväiden pakolliseen suorittamiseen. Mansfieldin novellissa Lindan ja rouva Kemberin muodossa aiheeseen kohdistetaan jyrkempää kritiikkiä, kun taas Munron novellissa Kath ja Sonje tuntuvat vain lipuvan läpi elämän

”Jakarta” päättyy, kun Kent lopulta toteaa, että heillä ei lopulta ole enää väliä.

”Your wife’s been gone a long time,” she [Sonje] said. “It’s absurd, but young people seem unimportant to me. As if they could vanish off the earth and it wouldn’t really matter.”

“Just the opposite,” Kent said. “That’s us you’re talking about. That’s us.”

Because of the pill his thoughts stretch out long and gauzy and lit up like vapor trails. He travels a thought that has to do with staying here, with listening to Sonje talk about Jakarta while the wind blows sand off the dunes.

A thought that has to do with not having to go on, to go home. (J, 115–116.)

Novelli pohtii yhtäältä naisen roolia ja mahdollisuuksia, mutta lopulta myös novellin miehet Cottar ja Kent näyttävät hahmoina, jotka kokevat elämänsä liian rajoittavina. Cottarin näkökulmassa ei lopulta käy, hänen annetaan puhua suorissa sitaateissa, mutta hän jää niin lukijalle kuin muille hahmoillekin mysteeriksi. Jää auki, mitä Cottarille lopulta tapahtuu Jakartassa, mutta tarinan kannalta merkityksellistä on, että hän halusi lähteä eikä hän tuntenut tarvetta jäädä perheensä luokse. Novellissa Cottar edustaa toisaalta tiettyä ideologiaa ja tarvetta toteuttaa sitä, mutta ennen kaikkea Cottar edustaa sitä levottomuutta, joka on kaikissa näissä hahmoissa, mutta jota Cottar ainoana pääsee toteuttamaan. Hän lähtee ja pakenee elämän ja tämän kertomuksen rajoitteita. Sonje puolestaan Cottarin täytenä vastakohtana pakottaa itse itsensä elämään elämänsä oman riippuvaisen rakkautensa rajoittamana. Sonjen käsitysten harhaisuutta kuvastaa, että hän sanoo Kathin olleen poissa jo pitkään (“Your wife’s **been gone** a long time”), kuin tämä olisi kuollut, vaikka Kathin kerrotaan olevan elossa. Kuitenkin Cottarin kuolema on se, mitä Sonje ei voi kohdata. Kath ja Kent eroavat, minkä jälkeen Kathin näkökulmaan ei enää palata eikä hänestä edes kerrota kuin Kentin näkökulmasta käsin heidän tyttärensä Noellen kautta. Kath siis tavallaan onnistuu pakenemaan niitä rajoitteita, joita vastaan hän novellissa taistelee.

Lopulta Kent edustaa kaikkia neljää tarinan viimeisenä näkökulmana – hän ei halua kohdata elämänsä vääjäämätöntä loppua. Hän haluaa jäädä kuuntelemaan Sonjen järjetöntä jutustelua, hän haluaa jäädä sinne, missä Kath, Cottar ja Sonje ja heidän eletty elämänsä on vielä läsnä. Siihen hetkeen, jossa elämässä oli vielä mysteeriä. Hän on elänyt elämänsä, ollut kahdesti naimisissa, hänellä on lapsia ja hänellä on ollut ystäviä, mutta kokee, ettei millään ole ollut merkitystä. Novelli siis lopulta kertoo siitä nuoruuden onnesta, kun elämä on vielä avoin ja mieli ja rakkaus ovat ehdottomia ja kiihkeitä. Kun elämällä on vielä tarjottavaa.

Tässä luvussa tarkastelluissa novelleissa korostuu mielen esittämisen tapojen tematisoituminen Munron tuotannossa. Lisäksi näissä novelleissa, erityisesti viimeksi käsitellyssä, painottuu Munron novelleille tyypillinen elämän läpi ajautumisen tema. Vapaan epäsuoran esityksen tulkinta riippuu pitkälti kontekstista ja mahdollisia tulkintoja on monesti useita. Vaikuttaa siltä, että Munron naishahmot erityisesti ovat lähes äänettämiä – heidän äänensä kuuluvat vain kertojan sallimissa rajoissa ja hetkissä. Seuraavassa luvussa pohditaan Munron novellistiikkaa ensin laajemmin kokonaisuutena ja myös feminismiin näkökulmasta.

4. NAISISTA JA MIEHISTÄ VAI VAIN MIEHISTÄ

Seuraavissa alaluvuissa pohdin Munron tuotannon sukupuoliasetelmaa. Novelli ”Jakarta” oli tähän osuva johdatus, sillä se pakottaa lukijan pohtimaan naisen asemaa yhteiskunnassa sekä naisen roolia parisuhteessa ja perheessä. Seuraavissa analyseissä tutkin, miten naispäähenkilön ääntä ja ajattelua esitetään Munron tuotannon alkupään novellissa ”The Shining Houses”, joka ottaa kantaa varsin suoraviivaisesti naisen mahdollisuuksiin vaikuttaa yhteisössä. Tämän jälkeen otan tarkasteluun yhden Munron harvoista miespäähenkilöistä (novellissa ”Train”) ja tutkin, eroaako miespäähenkilön mielenkuvaus jotenkin Munron naishahmojen vastaavasta. Onko Munron kerronnan tajunnankuvaus sukupuolittunutta ja kuinka merkittävä kysymys lopulta on koko Munron tuotannon mittakaavassa?

4.1. Alusta loppuun – Novellista ”The Shining Houses” ...

”The Shining Houses” on Munron ensimmäisestä novellikokoelmasta (*Dance of the Happy Shades*, 1968). Novellin päähenkilö Mary on nuori vaimo ja pienen pojan äiti, joka on perheineen muuttanut uudelle asuinalueelle, jota kutsutaan Garden Placeksi. Kerronta on alkuun kertojan kieltä, jonka ääni erottuu selvästi päähenkilön kielestä.

The new, white and shining houses set side by side in long rows in the wound of the earth. [--] People who would live in them came out and tramped around in the mud on Sundays. They were for people like Mary and her husband and their child, with not much money but expectations of more [--]. (S, 23.)

Novelli alkaa, kun Mary on juttelemassa rouva Fullertonin kanssa, jonka talo sijaitsee uuden asuinalueen laidalla. Rouva Fullerton on asunut samassa talossa jo viisikymmentä vuotta, eikä hän tai hänen talonsa pihoineen ja lemmikkeineen ole suostunut muuttumaan ajan mukana.

”The Shining Houses” esittää sukupuolet erillisinä ja kummallekin sukupuolelle kuin yhtenäisen mielen. Munro on toki kirjoittanut tämän ensimmäisen kokoelmansa aikana, jolloin sukupuolten välinen kuilu oli olemassa ja ”naisten työt” ja ”miesten työt” eivät olleet vain käsitteitä naistenlehdissä vaan todellisuutta. Munron novelli etualaistaa naisten ja miesten roolit kuvatuunlaisessa yhteisössä. Tämä nuorten perheiden asuinalue näyttäytyy yhteisönä, joka on valmis raivaamaan kaiken vanhan ja kuluneen tieltään ja julistamaan sen käyttökelvottomaksi. Tämä keskustelunaihe on miehille ja naisille yhteinen: ”The subject just introduced was one of the few on which male and female interest came together” (S, 25).

Ennen kaikkea novelli esittää Garden Placen paikkana, jonka asukkailla on yhtenäinen tahto. Se on paikka, jossa tiivistyy tietyn ryhmän toiveet, pyrkimykset ja haasteet. Mary ei koe kuuluvansa tähän ryhmään, joten hänen äänensä kuuluu erillään muista. Vielä irrallisempana kuvataan rouva Fullerton, joka on paitsi eri sukupolven edustaja ja kuin kapinallinen verrattuna Garden Placen asukkaisiin. Hän ei suostu muuttumaan sulautuakseen joukkoon. Mary tuntee empatiaa vanhaa rouvaa kohtaan ja kokee, että tämän kokemuksista voisi oppia jotain. Kun alueen nuoret isät ja äidit ovat kokoontuneet yhden lapsen syntymäpäiväjuhliissa keskustelemaan rouva Fullertonin talosta, Mary haluaa puolustaa rouva Fullertonia.

Mary set her coffee down before she spoke and hoped her voice **would sound all right, not emotional and scared**. “But remember she’s been here a long time,” she said. “She was here before most of us were born,” She was trying desperately to think of other words, **words more sound and reasonable than these**; she could not expose to this positive tide any notion that they might think flimsy or romantic, or she would destroy her argument. But she had no argument. She could try all night and never find any words **to stand up to their words, which came at her now invincibly from all sides: shack, eyesore, filthy, property, value**. (S, 27.)

Kerronta asettaa Maryn muita vastaan: hänen sanansa heidän sanojansa vastaan. He nuoruuden tunnossaan olettavat olevansa oikeutettuja tiettyyn asemaan ja tiettyihin etuihin. Maryn epävarmuutta korostetaan vapaassa epäsuorassa esityksessä – kuin heidän sanansa hyökkäisivät varsin kirjaimellisesti häntä päin. Seuraava katkelma korostaa paitsi jakoa Maryyn ja muihin, mutta myös tämän yhteisön yhtenäistä tahtotilaa, jota kertoja kuvaa jälleen omasta perspektiivistään.

And these were joined by other voices; it did not matter much what they said as long as they were full of self-assertion and anger. That was their strength, proof of their adulthood, of themselves and their seriousness. The spirit of anger rose among them, bearing up their young voices, sweeping them together as on a flood of intoxication, and they admired each other in this new behavior as property-owners as people admire each other for being drunk. (S, 27–28.)

Tämän voi nähdä myös Maryn näkemyksenä yhteisönsä ihmisistä, mutta kielen kerronnallisuus ja jopa poeettisuus paljastaa sen vähintään kertojan muotoilemaksi. Esimerkiksi ryhmän näkökulmasta ja kielenkäytöstä nostin jo aiemmin ”The Love of a Good Woman” -novellin poikajoukon. Toinen esimerkki löytyy seuraavaksi käsiteltävästä novellista ”Train”.

Once outside they lit up their cigarettes.

There was a conflict of opinion about this later, in Ileana’s father’s congregation. Some said Ileana had not actually smoked hers, just pretended, to pacify the boys, while others said she certainly had. **Smoked. Their minister’s daughter. Smoked.** (T, 209–210.)

Tämän on tarkoitus esittää joko aktuaalisesti tapahtunutta puhe-esitystä tai esittää ryhmän ääntä ja tyyliä, tapaa, jolla jostain asiasta tai ihmisestä on puhuttu (ks. Karttunen 2010, 220)³⁶. Kun ryhmän

³⁶ Kertoja saattaa myös esittää vain jotain, mitä hahmo saattaisi ajatella (hypoteettisesta puheesta ks. Karttunen 2010; hypoteettisesta fokalisaatiosta ks. Herman 2002, 309). Fludernik kuvaa psykokerrontaa Henry Jamesin romaanissa *What Maisie Knew*, jossa Maisien mahdolliset ajatukset erinäisissä tilanteissa on kuin koottu yhdeksi ajatelmaksi tai, kuten Fludernik muotoilee, ”the ’gist’ of Maisie’s musing” (Fludernik 1996, 215). Munron kertoja tuntuu olevan luonteeltaan samankaltainen. Kertoja suhtautuu samalla tavalla hahmoihinsa kuin Maisien ajatuksia ja pohdintoja kuvaava kertoja.

esitetään puhuvan kuin yhdellä äänellä on sen tarkoitus kuvastaa yksimielisyyttä mutta sekä novellissa ”Train” että novellissa ”The Shining Houses” myös ryhmän ylivoimaa yhden ääntä ja asemaa vastaan. Tässä on havaittavissa muutos Munron tuotannon sisällä kertojakeskeisemmästä kerronnasta kohti kerrontaa, joka on lähes kauttaaltaan vapaata epäsuoraa esitystä.

Jo tämä novelli tematisoi tiettyä mielen esittämisen tapaa, joka on tullut tutuksi Munron lukijoille monen vuosikymmenen kuluessa. Munron päähenkilöt ovat usein irrallaan elämästään, eivät koe kuuluvuutta ja tuntevat kuin elämä vain kuljettaisi läpi sarjan tiettyjä rajapyykkejä (kuten Kath kokee novellissa ”Jakarta”). Kertojan ja Maryn mieli yhdistyvät loppua kohden. Kerronta ja vapaa epäsuora esitys erottavat Maryn yhteisönsä muista jäsenistä ja yhdistävät Maryn kertojan kanssa. Tämä ei kuitenkaan takaa kertojan tai lukijan sympatioita Maryn puolelle, kuten ei Munron tuotannossa muutenkaan. Tässäkään novellissa ei esitetä syitä, miksi lukijan erityisesti tulisi pitää Marysta. Novelli kertoo ihmisistä ja heidän elinympäristöstään, maalaa kuvan tietyistä ajasta ja paikasta, tietyistä hetkistä. Munron kuvaamat tilanteet ovat usein draamattisten käännteiden keskeltä, mutta Munron kertoja on etäinen.

Novellin ja syntymäpäiväjuhlien lopussa ryhmä päättää allekirjoittaa adressin, jotta tiehanke rouva Fullerin talon ja tontin läpi toteutettaisiin. Itse asiassa ihmiset allekirjoittavat vetoimuksen mekaanisesti, sen kummemmin ajattelematta. Mary ei tähän kuitenkaan suostu.

When she could not think of anything else to do she walked past the dining-room table on her way to the door. Carl held out the pen.
“I can’t sign that,” she said. Her face flushed up, at once, her voice was trembling. Steve touched her shoulder.
“What’s the matter, honey?”
“I don’t think we have the right. We haven’t the right.”
“Mary, don’t you care how things look? You live here too.”
“No I – I don’t care.” **Oh, wasn’t it strange, how in your imagination, when you stood up for something, your voice rang, people started, abashed; but in real life they all smiled in rather a special way and you saw that what you had really done was serve yourself up as a conversational delight for the next coffee party.** (S, 28.)

Aivan novellin loppu tiivistää novellin merkityksen. Novelli tematisoi paitsi yhteisön mieltä – joukossa olevaa voimaa ja potentiaalia niin hyvässä kuin pahassa – mutta myös läpi Munron tuotannon ilmi käyvää yksilön kulkeutumista elämän läpi voimattomana. Munron tapa kertoa näyttää yksilön usein muista erillään, hukassa, ja tämän mielen avoinna vain lukijalle.

The voices in the living room have blown away, Mary thought. If they would blow away and their plans be forgotten, if one thing could be left alone. But these are people who win, and they are good people; they want homes for their children, they help each other when there is trouble, they plan a community – saying that word as if they found a modern and well-proportioned magic in it, and no possibility anywhere of a mistake.

There is nothing you can do at present but put your hands in your pockets and keep a disaffected heart. (S, 29.)

Tämä novelli ei kerro kovin dramaattisista käänteistä, joita Munron novelleissa on kyllä riittämiin, mutta sen loppu on itsessään vaikuttava. ”There is nothing you can do at present but put your hands in your pockets and keep a disaffected heart” – mitään ei ole tehtävissä juuri nyt, pistä kädet taskuun ja pidä pääsi. Tämän novellin Mary onkin Munron tuotannossa poikkeuksellisen kapinallinen. Hän ei toki novellin mitassa saa vielä suuria muutoksia aikaiseksi ja arastelee ilmaista itseään, mutta kuitenkin hän tuo mielipiteensä julki. Lopun viimeinen kokonainen kappale on Maryn pohdintaa yhteisönsä ihmisistä ja luonteesta, mutta viimeinen erillinen virke on vapaassa epäsuorassa esityksessä – kuin oppikirjamaisesti kertoja ja hahmo antavat samalle ilmaisulle vastakkaiset merkitykset, jotka muokkaantuvat tulkinnaksi (ks. Mäkelä 2011b, 163–164). Mary näyttää ajattelevan, että mitään ei ole tehtävissä, hänen toiveensa auttaa rouva Fullertonia ei liikuta ketään. Kuitenkin kertojan ääni on toiveikkaampi. Kertojan loppukaneetti painottaa, että kenties mitään ei ole tehtävissä nyt, mutta jatkossa on, kunhan pitää päänsä ja jatkaa sinnikkäästi.

Tämä novelli on tapahtumiltaan arkisia askareita kuvaava, mutta Munro onnistuu luomaan vaikuttavia jännitteitä hahmojensa välille ja osoittamaan, kuinka merkittävää tavallinen arkikin on. Kuten tässä novellissa Munro on myöhemmissäkin kokoelmissa ottanut kantaa vanhenemiseen ja vanhusten asemaan (ks. esim. ”Free Radicals” teoksessa *Too Much Happiness* sekä ”In Sight of the Lake” ja ”Dolly” kokoelmassa *Dear Life*).

Kuten on käynyt ilmi, Munron päähenkilöt ovat usein naisia. Munron novellien miehet näyttävät sivurooleja, kuten tässä novellissa, ja ovat usein tyrannimaisia, kuten Lloyd ja ”Runaway”-novellin Clark, tai niin sanotusti vain täyterooleissa, kuten novellissa ”Fiction”. Novellissa ”The Love of a Good Woman” jää lukijan tehtäväksi avata, minkälaisia miehiä optikko Willens ja Rupert Quinn lopulta ovat. Seuraavaksi käsiteltävä novelli ”Train” on Munron tuotannossa poikkeava, sillä tämän pitkän novellin päähenkilö on mies ja sivuhenkilöt ovat naisia. Jacksonin henkilö avautuu lukijalle hitaasti novellin edetessä. Tärkeimmät sivuhenkilöt ovat Belle, jonka tilalle Jackson saapuu novellin alussa, ja Ileana, Jacksonin nuoruudenrakastettu. Seuraavaksi käsittelen novellin miehiä ja naisia ja pohdin eroavatko ne merkittävästi hahmoista Munron muissa novelleissa sekä ennen kaikkea poikkeako Munrolle ominainen vapaa epäsuora esitys jotenkin muusta tuotannosta, kun päähenkilö on mies.

4.2. ... novelliin ”Train”

Novelli ”Train” (toistaiseksi viimeisimmästä kokoelmasta *Dear Life*, 2012) alkaa päähenkilön Jacksonin ollessa matkalla kotiin toisesta maailmansodasta. Jackson kuitenkin hyppää junasta sen

hidastaessa vauhtiaan ja päätyy sattumalta eräälle tilalle. Tilalla asuu yksinään Belle lehmänsä ja hevosensa kanssa. Belle tarjoaa Jacksonille ruokaa ja yösijan. Jacksonilla on koko ajan aikomus jatkaa matkaa, mutta hän asumaan Bellen luokse vuoteen 1962 asti. Belle sairastuu ja vietyään Bellen Torontoon sairaalaan Jackson päätyy talonmieheksi erääseen kerrostaloon. Myöhemmin hän kuulee Bellen menehtyneen. Muutama vuosi myöhemmin Jacksonin nuoruuden heila Ileana saapuu kyseiseen taloon etsimään kotoa karannutta tytärtään. Jackson kuulee Ileanan äänen, mutta ei näyttäydä tälle. Jackson pelkää, että saattaisi törmätä tytärtään etsivään naiseen kadulla, joten hän häipyä jälleen. Hän nousee junaan ja lähtee etsimään töitä muualta.

Tässä tarinassa erityisen korostetussa roolissa on jo moneen kertaan toistettu Munrolle tyypillinen läpi elämän ajelehtiminen ja tietty omassa elämässään hukassa oleminen. Kaikki novellin hahmot kärsivät tästä omalla tavallaan. Belle asuu tilalla yksin, koska tämän äiti ensin sairastettuaan pitkään vakavasti on kuollut ja tämän isä puolestaan on astunut junan alle katseltuaan tytärtään epäsovasti. Belle on jäänyt osin mieleltään lapseksi, näin ainakin Jackson ajattelee. Belle kokee leikkauksen jälkeen vielä lääkkeiden vaikutuksen alaisena jonkinlaisen kirkkauden hetken ja hyväksyy isänsä itsemurhan ja tunnustaa itselleen, mistä sen on täytyntä johtua. Belle ei onnettomuuden jälkeen palannut kouluun, koska tämän oli huolehdittava äidistään. Belle, kenties tapauksesta traumatisoitunut, ei osoita olevansa mitenkään kiinnostunut luonaan asuvasta Jacksonista.

Novellin herättämä kysymys onkin, miksi Jackson toimii, kuten toimii. Hän ei palaakaan sodasta kihlattunsa luokse, vaan hyppää junasta: ”Then it came to him quite easily, that a person could just not be there” (T, 214). Hän on asunut lähes kaksikymmentä vuotta Bellen luona, mutta hylkää tämänkin tilaisuuden tullen. ”Jackson heard himself say, Yes, all right with him” (T, 202.) Kerrostalon isäntänä hän työskentelee tunnollisesti, mutta lähtee sieltäkin karkuun, koska ei halua ottaa sitä riskiä, että törmäisi Ileanaan. Jacksonista kerrotaan, että hänellä ja Ileanalla on yksi katastrofaalinen seksuaalinen kohtaaminen ennen kuin Jackson lähtee sotaan. Jackson ihmettelee, kuinka surkeasti se oikeastaan menikään ja kokeilee vielä kerran ollessaan sodan aikana Englannissa. ”He got drunk and tried once more, in Shouthampton. But the woman said, ”That’s enough, sonny boy, you’re down and out.” (Mt.) Jacksonista kerrotaan myös, ettei hän välitä siitä, että naiset laittautuvat. Lisäksi Jacksonin kuunnellessa salaa Ileanaa hän muistaa tämän hoikan vartalon ja pienet rinnat: ”her body tall and slim and with very little bosom to it” (T, 207).

Viittaukset Jacksonin seksuaaliseen suuntautumiseen tai ylipäättään haluihin ovat vähäisiä ja hyvin hienovaraisia eivätkä mitenkään yksiselitteisiä, mutta lienee selvää, että lukijaa johdatellaan pohtimaan, onko Jackson aseksuaali vai kenties homoseksuaali. Bellen ja Jacksonin välinen jännite

– tai sen puute – nostetaan esiin vain kerran. Jackson tyytyväisenä toteaa, että naapurin mennoniitat eivät ole lainkaan huolissaan hänen läsnäolostaan, vaikka yhteisön nuoret tytöt kikattelevatkin tämän läsnä ollessa.

They could see that nothing was stirring with him. All safe.

And of course with Belle not a thing had to be spoken of. She was – he had found this out – sixteen years older than he was. To mention it, even to joke about it, would spoil everything. She was a certain kind of woman, he a certain kind of man. (T, 187–188.)

Aihetta ei lopulta käsitellä lainkaan tämän selvemmin. Selväksi ei käy, kuinka perillä Jackson itse aiheesta on. Katkelman viimeinen virke kieltämättä antaa ymmärtää, että Jackson olisi tietoinen, ettei Belle ole hänestä kiinnostunut. Jackson itsekin on ”certain kind of man”, vähintään jotain muuta kuin voisi olettaa, kun nainen ja mies asuvat saman katon alla. Novelli ei myöskään suoraan ehdota, että tällaiset syyt olisivat hänen jatkuvan pakenemisensa taustalla, mutta naiset hänen elämässään kieltämättä toimivat laukaisijoina hänen pakomatkoilleen. Yhtä lailla Jackson kuitenkin tuntuu tekevän nämä päätökset hetkessä ja juuri pohtimatta liiemmin, kuten yllä olevat esimerkit osoittavat. Seuraavaksi käyn läpi esimerkkejä monista eri kerronnan ja vapaan epäsuoran esityksen muodoista ja toimintatavoista tässä novellissa.

Novelli alkaa tuttuun tapaan päähenkilön pään sisältä vapaassa epäsuorassa esityksessä.

This is a slow train anyway, and it has slowed more for the curve. Jackson is the only passenger left, the next stop, Clover, being about twenty miles ahead. [--] He is in luck and it’s not to be wasted. [--] He heaves his bag, and sees it land **just nicely**, in between the rails. **No choice now – the train’s not going to get any slower.**

He takes his chance. **A young man in good shape** [--] **Nerves.** (T, 175.)

Ilmaisut kielivät Jacksonin läsnäolosta tekstissä. Novelli alkaa *in medias res*, keskeltä toimintaa ja keskeistä käännettä, mitä preesenskerronta vielä voimakkaasti korostaa. Jacksonin hahmon kehityksen kannalta ratkaiseva käänne on päätös hypätä junasta ja olla menemättä kotiin. Alusta voi lukea Jacksonin aktiivisesta päätöksenteosta, mutta kuten loppupuolella selviää, teko ei ole suunniteltu, vaan yhtäkkiä päätetty. Novelli myöskin päättyy Jacksonin hypätessä junaan lähteäkseen kauemmas Ileanasta. Novellin nimeen ”Train” ja juniin liittyy ilmeinen matkalla olemisen ja lähtemisen motiivi. Jackson myös toimii kuin karkuri tai muuten junassa liputta kulkevat laitapuolen kulkijat tai rikolliset (joita esiintyy amerikkalaisessa elokuva- ja televisiovihteessä paljonkin), vaikka ei ole koskaan mihinkään laittomuuksiin sortunut. Pakenemisen tunne on yhtä kaikki hyvin voimakas.

Jackson ei tunnu olevan täysin palautunut sodan koettelemuksista, vaan tarkkailee ympäristöönsä ylilatautuneena ja varmana, että häntä vastavuoroisesti tarkkaillaan.

Jumping off the train was supposed to be a cancellation. [--] And instead, what did you get? An immediate flock of new surroundings, asking for your attention in a way they never did when you were

sitting on the train and just looking out the window. What are you doing here? Where are you going? A sense of being watched by things you didn't know about. Of being a disturbance. Life around coming to some conclusions about you from vantage points you couldn't see. (T, 176–177.)

Toisaalta tämä on ennen kaikkea kuvaus Jacksonin mielenlaadusta. Hän kaipaa ympärilleen rauhaa ja rutiineja, ympäristön, jonka osaksi hän voisi sulautua. Tätä kaikkea Bellan tila hänelle tarjoaa, mikä onkin varmasti syy, miksi hän jää sinne niin pitkäksi aikaa, vaikka on koko ajan lähdössä

Tämän jälkeen kerronta siirtyy Bellan näkökulmaan.

The little Jersey, whose name was Margaret Rose, **could usually be counted on to** show up at the stable door for milking twice a day, morning and evening. Belle didn't often have to call her. But this morning she was too interested in [--]. (T, 177.)

Korostettu kohta ”could usually be counted on to” vie Bellen fokalisaatioon, sillä on selvää, että Belle on ainoa, joka tietää, että Margaret Rose yleensä aina saapuu paikalle lypsettäväksi. Tänä aamuna lehmä on löytänyt pusista jotain kiinnostavampaa – Jackson on kulkenut raiteilta Bellan tilalle.

Something moved in the trees. A man's voice called out that it was all right

Well of course it was all right. Did he think she was afraid of him? Better for him to be afraid of the cow [--]. (T, 178.)

Tässä kohtaa Bellenkin ääni kuuluu vapaassa epäsuorassa esityksessä. Tämä novelli onkin hyvin moniääninen ja kertoja vaihtelee nopeasti kesken kohtauksenkin näkökulmasta toiseen. Usein Munron kerronta keskittyy rajatummin päähenkilön mielenliikkeisiin ja korkeintaan korostaakseen esimerkiksi hahmon tietämättömyyttä antaa vapaassa epäsuorassa esityksessä tilaa muiden hahmojen äänille. Kuten jo todettua ymmärrän äänen Munron novellien kontekstissa usein ennen kaikkea tyylikeinona.

Tämän novellin erityinen ominaispiirre on kerronnan rakenne, jossa Belle on äänessä suorissa sitaateissa ja Jacksonin ajatukset ilmaistaan vapaassa epäsuorassa esityksessä Bellen yksinpuhelun lomassa.

[Belle:] ”That's a stupid name when you have to holler at her. Margaret Rose.”

She was a short sturdy woman with straight hair, gray mixed in with what was fair, and childish bangs.

“I'm the responsible for it,” she said [--] We used to keep hens but the foxes kept getting them and we just got fed up.”

We. We used to keep hens. That meant she had a man around somewhere. (T, 179.)

Tämä ilmiö toistuu monessa kohtaa, mikä toki ilmeisellä tavalla korostaa kummankin luonteenpiirteitä.

[Belle:] “[--] You know about my father, what I've told you about my father --“

The thing he noticed was that she said father instead of Daddy.

“My father and my mother --“

She seemed to have to search around and get started again.

“The house was in better shape [--] With the shelves in it, you know, that had been a pantry?”

How could she not remember that he was the one who had taken out the shelves and put in the bathroom?

“Oh well, what does it matter?” she said, as if she followed his thoughts. “So I had heated the water [--]” (T, 195.)

Kertojan rooli onkin merkittävä kerronnan rakentumisen kannalta. Kertoja korostaa näkyvämminkin omaa rooliaan myös useassa kohtaa. Bellen nimi esimerkiksi on paljastettu lukijalle jo monta sivua aikaisemmin, mutta Jacksonin näkökulmasta se tuodaan esille vasta seuraavasti: ”Another reason that he didn’t pay full attention to what Belle – her name was Belle – kept telling him [--]” (T, 183). Kertomus etenee Jacksonin näkökulmassa ja Jackson on äänessä vapaassa epäsuorassa esityksessä, mutta kerronnan rakenteesta käy ilmi, että tarinan kertoo kertoja eikä Jackson.

Jackson onkin itse asiassa hyvin samantapainen hahmo kuin Munron monet muut päähenkilöt. Hän on tietämätön omista tunteistaan ja motiiveistaan. Tämä piirre onkin nykypäivänä yhdistetty tavanomaisemmin juuri miesten käytökseen, ainakin naistenlehdissä ja ”keittiöpsykologiassa”. Munron novellissa se tuodaan todella korostetusti esille – Jackson on mies, joka ei puhu vaan toimii. Jackson ei ole kytköksissä tunteisiinsa ja itse asiassa hänestä on vaivaannuttavaa puhua niistä tai edes pohtia niitä. Silloinkin, kun Jackson puhuu novellissa, se ilmaistaan kerronnassa usein vapaassa epäsuorassa esityksessä eikä varsinaisessa dialogissa.

The man who had come out of the building walked over and asked if he was in a hurry.

No. Not specially. (T, 201.)

Jackson heard himself say, **Yes, all right with him** (T, 202).

Kun Ileana saapuu etsimään tytärtään, Jackson piiloutuu. Takauma, jossa palataan Jacksonin ja Ileanen suhteen alkuun, kerrotaan kuin etäännytetysti, välillä kuin Ileanen näkökulmasta, välillä heidän suhdettaan ulkoapäin tarkastelleen yhteisön näkökulmasta. Jackson ja tämän kaveri Billy olivat tulleet kouluun humalassa liittyttyään armeijaan: ”Careless warriors, whooping invaders. Drunk up to their eyeballs.” (T, 209.) Vietyään Billyn kotiin Jackson ja Ileana käyvät seuraavan keskustelun, joka kuvastaa paitsi Jacksonin humalaista tilaa myös sitä, että näkökulma on siirtynyt Jacksonista Ileaneen: “Jackson did not want to go home. **Why not?** Because his stepmother was there, he said. He hated his stepmother. **Why?** No reason.” (T, 210.) Jacksonin ja Ileanen suhdetta kuvataan yhteisön näkökulmasta, koska Jackson ei osaa ilmaista, mitä heidän välillään todella tapahtui. He lähentyivät, Ileana ihastui ja he olivat menossa naimisiin, kunhan Jackson palaisi sodasta.

This was unfortunate in some opinions. Not that her mother would have made a fuss, but she would have wanted to know the ins and outs, and who was this boy? At the very least she would have made Ileana go to school as usual.

A soldier and a girl, suddenly so close. Where there had been nothing all this time but logarithms and declensions. (T, 210.)

Jackson and Ileana didn't go to the movies. They didn't go to the dance hall. They went for walks, in any weather and often after dark. Sometimes they went into the restaurant and drank coffee, but did not try to be friendly to anybody. **What was the matter with them, were they falling in love?** (T, 211.)

Yhteisön kummastus kuuluu yllä olevissa esimerkeissä. Nämä nuoret eivät käyneet elokuvissa tai tansseissa, kuten oli tapana. Tytön äitikään ei ollut paikalla katsomassa perään. Viimeinen kysymys, *were they falling in love*, on kuitenkin yhtä paljon Jacksonin kuin heitä tarkkailevan yhteisönkin hämmennyneisyyttä. Nämä tunteet ja tapahtumat ovat hänelle uusia. Edellinen lainaus jatkuu seuraavasti.

When they were walking they might brush hands, and he made himself get used to that. Then when she changed the accidental to deliberate, he found he could get used to that also, overcoming a slight dismay. (Mt.)

Jackson joutuu tekemään töitä, että tottuu Ileanen kosketukseen, mutta tekee sen varsin tietoisesti. Hän tietää, että tämä on jotain, mihin pitäisi tottua. Jackson on siis vähintäänkin kömpelö ja vaivaantunut tyttöjen seurassa, kuten teini-ikäiset pojat usein ovat. Jacksonin kohdalla läheisyys ja seksuaalisuus ovat jotain, mihin hänen pitää pakottaa itsensä. Kuten todettua, epäselväksi jää, onko Jackson aseksuaali vai homoseksuaali. Novelli ottaa kuitenkin kantaa heteronormatiiviin. Poikkeamalla heteronormatiivista – oli se sitten mitä tahansa – Jackson tuntee itsensä ulkopuoliseksi ja tuntee pakottavaa tarvetta paeta tilanteesta. Jackson on selvästi kiintynyt Ileaneen, mutta ei koe kuuluvansa siihen osaan, johon häntä ollaan laittamassa. Bellen kanssa Jackson tuntee olonsa mukavaksi ja turvalliseksi, mutta tiedostaa, ettei heidän suhteensa ole konventionaalinen. Kun Belle joutuu sairaalaan ja Jackson on joutumassa huolenpitäjän rooliin, hän joutuu jälleen pois mukavuusalueeltaan, joten hän ottaa sattumalta vastaan tulleen työn vastaan. Kun Ileana sattuu hänen elämäänsä uudestaan, hän pakenee jälleen.

Näyttää siis siltä, että Jackson on kenties tietoinen enemmästäkin, kuin olen olettanut. Hän vain varsin tietoisesti laittaa osan tunteistaan sivuun. Hän kulkee elämässään eteenpäin sen enempää pohtimatta. ”But instead he **found himself heading south** again” (T, 199). Hän vain kulkee ja huomaa päätyneensä johonkin. Jackson siis kieltämättä on erilainen kuin Munron naispäähenkilöt, jotka kerta kaikkisesti eivät ole selvillä omista tunteistaan ja ovat hukassa elämässään. Jackson on tietoinen pakenemisestaan ja jollain tasolla varmasti myös pakenemisensa syistä, mutta on päättänyt olla ajattelematta niitä. Työ näyttäytyykin Jacksonia tyydyttävimpänä seikkana: hän kunnostaa Bellen taloa ja tilaa ja auttelee naapurin mennoniittojenkin luona. Hän pitää työstään kerrostalon isännöitsijänä ja novellin viimeisistä virkkeistä käy ilmi, että tulevaisuuden näkymätkin miellyttävät

häntä. ”In the morning he got off [the train] in Kapuskasing. He could smell the mills, and was encouraged by the cooler air. **Work there, sure to be work in a lumbering town.**” (T, 216.)

Jackson kuvataan ystävälliseksi ja työteliääksi, omissa oloissaan viihtyväksi, sympaattiseksi hahmoksi. Silmiinpistävää onkin siis, että missään kohtaa Jacksonin ei kuvata katuvaan tekojaan. Hän kuitenkin jättää kihlattunsa ilmoittamatta. Oli ilmoittanut Ileanelle millä junalla tulee, mutta hyppääkin junasta pois kesken matkan. Samoin hän jättää Bellen – toverinsa lähes kahdenkymmenen vuoden ajalta – sairaalaan tämän sairastuttua. Tämä on mielestäni osoitus, että Jackson lopulta toimii vaistonsa varassa ja on päättänyt olla ajattelematta. Hän on kuitenkin kiintynyt Belleen ja Ileaneen, tuntee vähintäänkin ystävyyttä. ”Train” onkin lopulta jälleen surullinen kuvaus yksinäisyydestä. Jackson ei kykene syystä tai toisesta syviin ihmissuhteisiin, ainakaan sellaisiin, mitkä tyydyttäisivät häntä, joten hän vain lähtee.

Seuraavaksi käsittelen, miten Munron naiset ja miehet asettuvat suhteessa feministiseen tarkasteluun. Luen tarkastelemiani hahmoja ja Munron kerrontaa Kathy Mezein feministisnarratologisen artikkelin ”Who Is Speaking Here?” (1996) valossa ja kysyn, näyttäytyvätkö Munron kerronnassa mielen esittämisen tavat sukupuolittuneina ja toisaalta kuinka merkittävä sukupuolikysymys lopulta on Munron tuotannossa.

4.3. Antifeministinen Munro?

Feministinen kirjallisuudentutkimus on pääsääntöisesti sitoutunut emansipatoriseen tiedonintressiin; kuitenkin hermeneuttinen tiedonintressi – ”kaunokirjallisuudesta ammennetun tiedon avulla pystymme paremmin ymmärtämään ihmistä, itseämme, toisiamme sekä maailmaa, jossa elämme” – istuu myös feministiseen lähestymistapaan (Rojola 2004, 27–28). Lea Rojola tuo esiin Gayatri Spivakin suosittaman ”väärinlukemisen” tavan, joka olisi antoisampi feministisen emansipaation näkökulmasta; ”miksi lukea ”hyvin” (= uskollisesti), jos se tuottaa alistusta ja esteettistä apatiaa?” Spivak ja Rojola kysyvät (mt, 39). Tämä kysymys onkin kuin suoraan kohdistettu omalle luennalleni. Isompi kysymys onkin, ovatko Munron tekstit ja kertoja antifeministisiä? Kathy Mezei puolestaan määrittelee feministisen narratologian lähtökohdaksi sen, miten tarinat on kerrottu, kuka ne on kertonut ja kenelle (Mezei 1996a, 1). Ei kuitenkaan nähdäkseni ole kirjallisuudentutkimuksen tehtävä tuottaa emansipatorista tutkimusta emansipatorisuuden vuoksi – kirjallisuudentutkimuksen ehdot määrittävät kirjallisuuden kautta.

Kathy Mezein mukaan vapaa epäsuora esitys on naishahmon emansipaation paikka: naishahmo ottaa aktiivisesti tilaa omalle äänelleen (Mezei 1996b, 73). Kuitenkin hän toteaa myös sanan ”vapaa” merkitsevän sitä, että kertoja on jakanut valtaansa hahmolle ja tarkoituksella piilottanut valtaansa näkyviä merkkejä (mt., 68). Mezeille vapaa epäsuora esitys onkin ennen kaikkea kamppailu, *a struggle*. Kyse on kertojan ja hahmon taistelusta sanoista, tekstistä ja lukijan sympatiasta (mt., 66). Munron teksteissä vapaan epäsuoran esityksen funktio on mielestäni varsin toisenlainen. Ei ole kysymys hahmon pyrkimyksestä kerronnan tasolle, vaan kertojan pyrkimyksestä paljastaa jotain hahmosta. Kertoja käyttää hahmolle tyypillisiä ilmaisuja kuvastaakseen tätä; luodakseen lukijalle kuvan hahmosta. Kuten tässä työssä on jo käynyt ilmi, ei asia ole aina aivan näin suoraviivainen. Esimerkiksi rouva Quinn novellissa ”The Love of a Good Woman” suorastaan hyökkää teoksen sivuilta ja voisi väittää, ettei kertojakaan kykene tätä hillitsemään. Toisaalta itse tulkitse kyseisen luvun ennen kaikkea kertojan keinona luoda epäilyksiä siitä, mitä tarinan tasolla todella on tapahtunut, ja siirtää tulkinnan vastuu lukijalle.

Feministinen narratologia tarttuu usein teoksiin, joissa on persoonaton kertoja ja Mezei viittaakin tekstissään kertomuksiin, jotka hänen mukaansa alistavat naishahmon äänen miehisen kertojanäänän alle ja objektivoidvat naisen miehen katseen alle (Mezei 1996b, 66). Munron novellit kieltämättä ainakin tässä työssä esitettyjen luentojen valossa alistavat (nais)hahmot hallitsevan (kuitenkin sukupuolettoman) kertojaäänän alle – kertojalla on valta päättää, mitä hahmoista kerrotaan ja miten näille tyypillistä kieltä käytetään. Kuten edellä todetaan, Jackson kuitenkin poikkeuksena pakenee kertojan otteesta eikä paljasta kaikkea itsestään. Munron naispäähenkilöillä ei pääsääntöisesti ole tällaista valtaa omaan tarinaansa. Toisaalta, kuten totean analyysissäni novellista ”Jakarta”, Kath pakenee kertojan määrittelyvaltaa katoamalla kerronnasta. Lisäksi esimerkiksi ”Jakarta”-novellin Kent näyttää saavan äänensä kuuluviin vapaassa epäsuorassa esityksessä – kertoja kuin avaa tämän poukkoilevan mielen lukijalle.

Mielenkuvaus temaattisena ulottuvuutena näyttäytyy siis sukupuolittuneena. Tietysti on huomioitava myös tässä työssä käsiteltävän aineiston rajallisuus tehtäessä tällaisia yleistyksiä. Lisäksi valtaosassa Munron novelleja päähenkilö tai keskushenkilöt ovat naisia – vertailukelpoista aineistoa ei siis juuri ole. Kuitenkin esimerkiksi ”Jakarta”-novellin Kent ja Cottar ovat tulkinnan kannalta keskeisiä ja ”Leaving Maverley”-novellin päähenkilön Rayn sekä Kentin mielen esittäminen on verrattavissa tietyn piirtein Jacksoniin ja tämän mielen kuvaukseen. Voisi tulkita, että jopa novellin ”Dimensions” tyrannimainen Lloyd saa äänensä paremmin kuuluviin kuin Doree. Lloydia kuvataan Doreen kautta, mutta hänen äänensä kuuluu dialogissa – se annetaan lukijalle ikään kuin puhtaana kertojan kielestä. Ennen kaikkea Lloyd saa puheenvuoron kirjoittamansa

kirjeen muodossa. Hän saa purkaa tuntonsa Doreelle ja lukijoille kenenkään siihen puuttumatta. On hyvin osuvaa, että itsetunnoltaan heiveröinen Doree kuvastuu lukijalle ennen kaikkea vapaassa epäsuorassa esityksessä. Kuin tällä ei olisi voimia tai kykyä itse sanallistaa kokemuksiaan ja itseään – Doree ei olisi kykenevä itse kuvaamaan itseään, joten kertojan täytyy tehdä se tämän puolesta. Usein kertoja kuvaa Doreen ajatuksia kirjaimellisesti Lloydin sanoin, sillä alistunut Doree on omaksunut Lloydin käyttämän kielen.

Feministinen narratologia on Mezein (Robyn Warholilta adoptoiman käsityksen) mukaan kerronnan rakenteiden analyysia sukupuolen kulttuurisen rakentumisen kontekstissa. Tällöin olisi mahdollista tunnistaa (ja tunnustaa) kontekstuaalisuuden merkitys ja samalla säilyttää narratologinen formalismi. (Mezei 1996a, 6–7; ks. myös Lanser 1992, 3–8.) Mezei osoittaa vapaan epäsuoran esityksen kenties tärkeimmän piirteen: vapaan epäsuoran esityksen rakenteen luonteenomaisen ratkeamattomuuden johdosta se on kertojan, hahmon ja lukijan välinen merkitysten välittymisen paikka (Mezei 1996b, 67; 86). Mezei tiivistää sen kysymykseen: ”Who is speaking here?” Mezein mukaan osa kirjailijoista paljastaa ja osa haluaa verhota vastauksen tähän kysymykseen. Mezeille vapaa epäsuora esitys on ihanteellinen tiivistelmä, jonka puitteissa tutkia valtaa ja puhetta, asettaa perinteiset sukupuoliroolit kyseenalaisiksi ja tutkia sukupuoleen liittyvää häilyvyyttä. (Mt., 86.) Kuten tässä työssä on osoitettu, vapaan epäsuoran esityksen puitteissa voi tutkia paljon muutakin, mutta eittämättä nämäkin piirteet todella tiivistyvät vapaassa epäsuorassa esityksessä. Näistä lähtökohdista Munron naiset todella näyttäytyvät lähes mykkinä – heidän äänensä kuuluu vapaassa epäsuorassa esityksessä, mutta vain kertojan kautta ja sallimissa rajoissa. Kertoja maalaa kuvaa hahmosta lukijalle eikä todella anna näille mahdollisuutta saada ääntään kuuluviin (ks. mm. Dawson 2013, 166).

Susan Lanser esittää, että jo pyrkimys kirjoittaa ja julkaista on itsessään pyrkimys diskursiiviseen valtaan – pyrkimys tulla kuulluksi ja kunnioitetuksi. Se on toive, että voisi vaikuttaa. Hän olettaa, että jokainen kirjailija ”wants to be authoritative for her readers”. (Lanser 1992, 7.) Munron voi siis olettaa halunneen välittää tiettyä sanomaa lukijoilleen, joka edellä läpi käydyn valossa näyttää jopa antifeministiseltä. Munro on saavuttanut suuren lukijakunnan ja niin kriitikoiden kuin Nobel-akatemian arvostuksen. Hän on siis päässyt osaksi miehistä kaanonia kirjoittamalla naisista ja lapsista, mutta vienyt kuitenkin näiden äänen – hänen kertojansa on siis kuin Mezein (1996b, 66) kuvaamat (miehiset) kertojääänet, jotka alistavat naishahmot alleen. Toisaalta Munron kertoja ei ehdottomastikaan objektivoi naista miehisen katseen alle (vrt. mt.). Lienee kuitenkin kohtuullista sanoa, että Munron kerronta ei osoita erityistä naisten välistä solidaarisuutta.

Kuten todettua Mezein mukaan termissä nimetty *vapaus* tarkoittaa, että kertoja on delegoinut osan auktoriteetistaan hahmolle ja tarkoituksella tukahduttanut oman kontrollinsa näkyviä merkkejä (Mezei 1996b, 68). Jos tätä sovellettaisiin Munron novellien analyysiin, jätettäisiin huomioimatta kertojan kielellisen hallinnan merkkejä (vrt. Mäkelä 2011, 195) ja tulkinnasta lisäksi hahmojen kykenemättömyys havainnoida itseään. Mezei on kuitenkin myös sitä mieltä, että kertoja on vain näennäisesti poissaoleva kerronnasta (Mezei 1996b, 70) ja korostaa lisäksi fokalisoinnin psykologisia vaikutuksia ja kontrolloivan kertojan valtaa manipuloida fokalisaatiota (mt., 81). Vaikka Mezei näin painottaa sekä vapaan epäsuoran esityksen monitulkintaisuutta että moniäänisyyttä, hän toisaalta samalla väittää, että se on hahmon oman äänen ja sanonnan paikka (mt., 73)³⁷. Mezein formaali analyysi on kuitenkin tarkkaa ja korostaa kertojaa, mikä näyttää perustelevan edelleen omaa luentaani Munron novelleista. Tuntuukin, että Munron novelleja on vaikea asettaa feministisen kritiikin alle kadottamatta tekemääni ”yleisinhimillistä” tulkintaa.

Mezei pohtii, onko naishahmon mahdollista vapaassa epäsuorassa esityksessä saavuttaa aktiivisen toimijan asema ja tulla aidosti puhuviksi subjekteiksi (Mezei 1996b, 71). Tämä on kieltämättä kiehtova ajatus ja antaisi lohdullisemman luennan esimerkiksi ”Runaway”-novellin Carlasta – Carlalla olisi mahdollisuus puhua omalla äänellään, vaikka Clarkin painostava läsnäolo hiljalleen tuntuu tukahduttavan Carlan oman tahdon. Kuitenkin kerronnan hierarkia asettaa Mezein ajatuksen kyseenalaiseksi. Ekstra- ja heterodiegeettinen kertoja on ylemmällä kerronnan tasolla kuin tarinan tasolla asuva hahmo. Toisaalta ajatus hahmon pyrkimyksestä pois tarinan tasolta korostaa monen Munron novellin ennestään lohdutonta tilannetta. Kuitenkin hahmo on olemassa vain kertojan luomassa kielessä, kerronnassa ja sen rakenteissa. Kieltämättä kuitenkin on tärkeää huomioida sukupuoleen liittyvät jännitteet ja kysymykset niin varsinaisessa tarinassa kuin kielen tasollakin (ks. mt.). Yhtä kaikki, vaikka kyse ei olisikaan hahmon mahdollisuudesta kivuta diegeettiseltä tasolta toiselle, kertojan tarkoitus päästäessään hahmon (ikään kuin) ääneen vapaassa epäsuorassa esityksessä lienee ainakin Carlan tapauksessa herättää myötätuntoa tätä kohtaan. Toisaalta esimerkiksi Doreen kohdalla kertoja pyrkii osoittamaan Lloydin vaikutukset vaimonsa ajatteluun ja taas Joycen kohdalla kertoja osoittaa tämän tietämättömyyden omista tunteistaan. Kaikin puolin poikkeuksellisissa novelleissa ”Prue” esimerkit vapaasta epäsuorasta esityksestä osoittavat, ettei päähenkilö Pruen mieleen todella ole pääsyä. Prue näyttäytyykin siis hahmona, joka tavallaan elää omaa elämäänsä kertojankin ulkopuolella.

³⁷ Lisäksi Mezei väittää (Mieke Balia mukailleen), että kertoja ei ole persoona vaan kielellinen funktio ja viittaa täten kertojaan it-pronominilla (mt., 72), ja myöhemmin esittää, että E.M. Forsterin kertoja on selvästi mies (mt., 77).

Edelleen voi pohtia, onko sillä jotain eettisiä vaikutuksia, että yhden hahmon mieltä kuvataan vapaassa epäsuorassa esityksessä ja toisen ei (Brax 2006, 195). Esimerkiksi novellissa ”Train” Jackson ja Belle ovat sikäli tasa-arvoisessa asemassa, että tarinassa edetään vuoroin kummankin näkökulmasta ja mielestä käsin. Kuten jo todettua yhteen hahmoon keskittyminen tulee usein perusteltua hahmon muotokuvaamisella. Novellissa ”The Love of a Good Woman” usean henkilöhahmon äänet tuntuvat vain luovan kaaosta lukijan yrittäessä ottaa selvää tarinan tapahtumista ja novellissa ”Jakarta” neljän eri hahmon äänet asetetaan vastakkain ja toisaalta Cottarin näkökulman puuttuminen on yhtä lailla merkityksellinen tulkinnan kannalta.

Mezei tulkitsee, että tutkimassaan Austenin *Emmassa* kertoja on teoksen loppupuolella kääntänyt³⁸ kerrontansa kulkemaan Emman diskurssin kautta, mikä sallii äänen vastarinnalle. Kerronta mahdollistaa siis osaltaan asettumisen vastustamaan siihen aikaan perinteistä avioliittojuonta, rajoittavia sosiaalisia normeja ja tapoja sekä naisten rajoittuneita mahdollisuuksia. (Mezei 1996b, 75.) Novellissa ”Jakarta” Kath pohtii asemaansa naisena novellin ”At the Bay” resonoidessa taustalla. ”Jakartassa” Kathin kerrotaan eronneen Kentistä, toisaalta asuneen pitkään jonkun toisen miehen kanssa. Kathin voi siis tulkita vapautuneen näistä naisena elämisen rajoitteista vasta kadotessaan kerronnasta. Mahdollisuus vastarintaan ei siis ole niinkään vapaassa epäsuorassa esityksessä (joka on kiinni niin kerronnan kielen kuin kerronnan hierarkian rajoitteissa), vaan vapautumisessa kerronnan rajoista. Novellissa ”Passion” Gracekin nousee vastustamaan, paljon konkreettisemmin toki, hänelle kirjoitettua tulevaisuutta Mauryn kanssa. Grace kuitenkin jää, paljolti Kentin tapaan, pohtimaan sitä, mikä elämässä on ollut merkityksellistä.

Jotain sielunsukulaisuutta kieltämättä on Munron arkisilla aiheilla sekä Mezein kuvaaman Virginia Woolfin pyrkimyksen kanssa kirjoittaa ”not the master narrative but ”the other story”” (mt., 81). Woolf halusi esittää miehen, perheen pään, naisen ja lasten näkökulmasta ja näin ikään kuin suistaa tämän jalustaltaan. Munro ei välttämättä ole kirjoittanut naisten näkökulmasta tai ylipäättään naisista ja lapsista, koska ei ole halunnut kirjoittaa miehistä, mitään näin antipatriarkaalista en tässä näe, vaan Munron ”the other story” on arjen traumaattiset kokemukset ja muutoin pimettiin jäävät tarinat ja mielet. Ydin esimerkiksi novellin ”Passion” Gracen tarinassa ei ole Gracen pyrkimys välttää ajautumasta oman elämänsä avioliittojuonen sankarittareksi, vaan se trauma, jota tämä sen jälkeen kantaa mukanaan. Tämän tarinan ydin esitetään Gracen näkökulmasta: ”she had come on this rock-bottom truth. This lack of hope – genuine, reasonable, and everlasting.” (Pa, 192.) Gracen mielen nihkeydessä ja luonteen kylmyydessä on jotain epäkerrottavaa. Siinä tiivistyy kuitenkin tyypillinen Munron hahmo, Munrolle tyypillinen vapaa

³⁸ Käyttää Bahtinin termiä *refract* (= taittaa, muuttaa suuntaa).

epäsuora esitys, Munron mielenmaiseman synkkyys ja tämän yhden novellin ydin. Kuitenkin taas novellissa ”The Shining Houses” kertoja antaa äänen Marylle ja tämän varovaiselle vastarinnalle niin naisten rajoitteisia mahdollisuuksia kuin yhteisönsä painostustakin vastaan.

Luentani novellista ”Dimensions” (luvussa 2.2) on varsin mezeiläinen – tulkitseen, että Doree on novellin lopussa viimein löytämässä oman äänensä ja kertoja kohtelee Doreeta kuin Doree maassa makaavaa loukkaantunutta poikaa, hellästi ja varoen. Toisaalta kuitenkin Doreen kielenkäyttö siihen asti on tämän miehen Lloydin ilmaisun läpitunkemaa. Doree ei juuri kykene itsenäiseen ajatteluun ja kertoja osoittaa tämän. Vaikka Doreelle tarjotaan mahdollisuus vastarintaan vapaassa epäsuorassa esityksessä, ei tämä siihen pysty. Doree, kuten niin monet muutkin Munron hahmot, ovat lopulta äänettämiä jopa vapaassa epäsuorassa esityksessä (ks. esim. Mäkelä 2011b, 58). Toisin kuin monilla muilla Munron hahmoilla, Doreen mahdollisuudet ovat kuitenkin vielä tarinan ja kerronnan päättymisen ulkopuolella.

4.4. Mutta mitä tapahtui vuohelle? Munron synkkä maailma

Edellä pohdin Munron antifeminististäkin maailmaa, jossa naiset eivät pääse oman tarinansa herraksi, mikäli sanonta sallitaan. Lopulta kuitenkin on pohdittava, onko Munron maailmassa kyse naisten hiljentämisestä vai jostain aivan muusta. Munron maailma on ennen kaikkea synkkä paikka ja Munron tarinat kertovat usein sellaisista arkipäiväisistä tapahtumista ja ihmisistä, jotka eivät muuten tulisi kuvatuksi. Munron tarinat ovatkin usein kovin murheellisia: kuolleita lapsia (ks. novellin ”Dimensions” lisäksi esim. ”The Time of Death” teoksessa *Dance of the Happy Shades*, ”Accident” teoksessa *The Moons of Jupiter* ja ”Child’s Play” teoksessa *Too Much Happiness*) ja särkyneitä sydämiä ja mieliä (tässä työssä jo käsiteltyjen lisäksi ks. esim. kokoelmiensa niminovellit ”Something I’ve Been Meaning to Tell You” ja ”Runaway” sekä ”Corrie” teoksessa *Dear Life*).

Munro kertoo usein lohduttomia kertomuksia naisista, joiden tarinoita ei muuten kerrotaisi. Doree typistyisi uutisten naiseksi, jonka mies tappoi yhteiset lapset. Joyce jäisi oman fiktionsa vangiksi, Prue muuttuisi anekdootiksi. Rouva Quinn veisi salaisuutensa hautaansa ja Enidin kohtaloa kukaan ei tietäisi. Seuraavaksi käsitelen lyhyesti novelleja ”Runaway” (teoksessa *Runaway*, 2004) ja ”Corrie” (teoksessa *Dear Life*, 2012), joiden päähenkilöt Carla ja Corrie ovat kovin surullisia hahmoja. Munron novellit kaikessa lohduttomuudessaankin antavat elämän näille kertomuksille ja näille hahmoille.

Novellinsa nimihahmo Corrie Carlton kuvataan alkuun sivuhenkilö Howard Ritchien näkökulmasta. Corrie kuvataan urheilulliseksi ja laihaaksi. Corrie on ilkkurinen ja itsepäinen eikä häntä kiinnosta, vaikka tämän isä onkin huolissaan, ettei hän ole naimisissa vielääkään.

The man [Mr. Carlton] at the head of the table never stopped talking. **You'd think the girl would be exhausted by it, but she seemed mostly to be on the verge of laughing.** Before she was done with her dessert, she lit a cigarette. She offered Howard one, saying, quite audibly. "Don't mind Daddy." He accepted, but didn't think the better of her.

Spoiled rich miss. Unmannerly. (C, 155–156.)

Esimerkit synnyttävät kummallisen jännitteen lukukokemukseen, sillä lukija ei tunne Howardia vielä lainkaan, mutta silti päähenkilö Corrie kuvataan tämän kautta. Tämä toisaalta toki luo kuvaa Corriesta, mutta ennen kaikkea Howardin mielenliikkeiden kuvaus näyttää Howardin kummallisessa valossa, sillä lukijan sympatiat ovat vilkkaan ja elämän kaltoinkohteleman Corrien puolella. Corrie on lapsena sairastetun polion takia rampa toisesta jalastaan, mikä saa Howardin suhtautumaan tähän myötätuntoisemmin, vaikkei tämä sääliä kaipaakaan. Tästä kuitenkin alkaa näiden kahden erikoinen ystävyys, joka syvenee suhteeksi, kun Corrien isä ensin sairastuu ja myöhemmin kuolee. Corrie perii isänsä valtavan omaisuuden.

Howard on naimisissa, mutta muut eivät tiedä heidän suhteestaan Corrien kotiapulaisen Lillianin lisäksi, joka lähtee kaupunkiin kotiapulaiseksi, missä hän näkee Howardin tämän vaimon kanssa eräissä juhlissa. Howard ilmoittaa Corrielle, että Lillian kiristää heiltä rahaa. Novellin lopussa lukijalle ja Corrielle selviää, että Lillian ei koskaan ottanutkaan yhteyttä Howardin, ei uhkaillut kertoa tämän vaimolle tai kiristänyt heiltä rahaa. Howard oli keksinyt juonen itse huijatakseensa Corrielta rahaa. Hänellä on iso perhe ja paljon kuluja, hän vie perhettään lomille Eurooppaan ja mökille. Corrien hän vie yhteisillä matkoilla motelleihin ja syömään vaatimattomiin ravintoloihin.

Novellin kerronta tuntuu paljastavan Howardinkin kieltä ja ajattelua, mutta suurimmaksi osaksi on kyse siitä, että Corrie tulkitsee Howardin eleistä ja sanoista, mitä tämä mahtaa ajatella. Kerronta osoittaa, kuinka Corrie haluaa uskoa Howardia ja kuinka tämä tulee huijatuksi.

She made herself speak lightly, but she had gone deathly cold. For what if he said no? No, I can't let you. No, it's a sign. It's a sign that we have to stop. **She was sure that there'd been something like that in his voice, and in his face.** All that old sin stuff. Evil.

"It's nothing to me," she said. "And even if you could get hold of it easily, you couldn't do it. You'd feel you were taking it away from your family – how could you?"

Family. She should never have said that. Never have said that word.

But his face actually cleared. **He said, No, no, but there was doubt in his voice. And then she knew it would be all right.** (C, 161–162.)

He still did not touch Corrie, except for a grateful, almost formal good-bye. This subject must be altogether separate from what is between us, **was what he seemed to be saying, We'll start fresh. We will be able again to feel that we're not hurting anybody. Not doing any wrong. That was how he would put it in his unspoken language.** (C, 162.)

The past spring he had taken her [the wife] to Spain, as a birthday surprise. Corrie hadn't heard from him for some time then. **It would have been lacking in taste for him to write to her from the birthday-present holiday. He would never do a thing like that,** and she would not have liked him to do it, either. (C, 165–166.)

Viimein Corrie ymmärtää, mistä on kyse, kun Lillian yllättäen kuolee. Corrie on musertunut. Hän ei välitä rahoista, se todetaan moneen kertaan. Corrie, joka ei ole erityisesti kaivannut kenenkään huomiota, on antanut elämänsä ja rakkautensa ihmiselle, joka on vain huijannut häneltä rahaa. ”Sometimes Corrie would fill up with tears, hiding her face against him. ”It's just that we're so lucky,” she said. She never asked him whether he was happy, but **he indicated in a roundabout way that he was.**” (C, 167.)

Corrien kannalta lohduttomimmalta näyttää, että heidän ensimmäisellä tapaamisellaan hänestä Howardin silmin esitetty luonnehdinta näyttääkin uudestaan tarkasteltuna ennemmin kertojan ennustukselta, kuinka Corrielle vielä tulisi käymään.

Some creepy fortune hunter was bound to snap her up [--] She seemed both bold and childish. At first, a man might be intrigued by her, but then her forwardness, her self-satisfaction, if that was what it was, would become tiresome. Of course, there was money, and to some men that never became tiresome. (C, 157.)

Tässäkään novellissa Munron kertojan ei ole tarkoitus hiljentää Corriea tai vapauttaa tämä puhumaan omalla äänellään. Itse asiassa toisin kuin monissa muissa Munron novelleissa Corrien ääni kuuluu vapaassa epäsuorassa esityksessä. Se on valjastettu paljastamaan, kuinka Corrie tulkitsee Howardia ja luo pienistäkin eleistä ja sanoista tämän potentiaaliset ajatukset.³⁹

Novellissa ”Runaway” päähenkilö Carla on nuorena lähtenyt kiltisti sanottuna voimakastahtoisien Clarkin matkaan. He asuvat yhdessä asuntoautossa ja pitävät tilaa sekä järjestävät ratsastustunteja ja -vaelluksia. Clark kuvataan äkkipikaiseksi ja narsistiseksi. Carla läpi novellin perustelee (itselleen), että on itse valinnut tämän elämän: ”When Carla moved in here, when she chose this life with Clark” (R, 8). Carla muistelee sitä aamua, kun hän on karannut kotoa Clarkin matkaan.

Clark's preoccupation on that morning with the traffic [--], his curt answers, his narrowed eyes, even **his slight irritation at her giddy delight** – all of that thrilled her. As did the disorder of his past life, his avowed loneliness, the tender way he could have with a horse, and with her. **She saw him as the architect of the life ahead of them, herself as captive, her submission both proper and exquisite.** (R, 32.)

Carla kapinoi vielä vanhempiaan vastaan ja rentunoloinen Clark vetää puoleensa. Carla alistuu varsin vapaaehtoisesti rooliinsa, mutta hänen käytöksensä tuolloin on vielä lapsenomaista ja hän tarvitsee Clarkia pitämään itsestään huolta.

³⁹ Ks. Mäkelän (2006, 244–248) analyysi Bernheimin romaanista *Sa femme*, jossa päähenkilön Clairen pakkomieltainen suhtautuminen erääseen mieheen ja tämän perheeseen saa naisen kuvittelemaan, mitä nämä tekevät ja ajattelevat ja kuinka nämä harhakuvitelmat esitetään vapaassa epäsuorassa esityksessä.

Carla on samankaltaisessa alistavassa suhteessa Clarkin kanssa kuin Doree Lloydin kanssa novellissa ”Dimensions”. ”It was almost a relief, though, to feel the single pain of missing Flora perhaps forever, compared to [--] her seesaw misery with Clark. At least Flora’s leaving was not on account of anything that she – Carla – had done wrong.” (R, 16). Kuten Doreellekin, Carlalle on kerrottu niin monta kertaa tämän tekevän asioita väärin, että tämä lopulta uskoo siihen. Carla kuitenkin hyvin tiedostaa, että asiat eivät ole kunnossa, (*her seesaw misery with Clark*).

Heidän naapurissaan asuu Sylvia Jamieson, jonka luona Carla käy auttelemassa. Sylvia neuvoo ja Carlaa jättämään Clarkin. Hän auttaa tämän matkaan ja järjestää Carlalle yöpymispaikan erään ystävänsä luona Torontossa. Matkalla Carla alkaa katua, hyppää bussista ja soittaa Clarkin hakemaan.

The strange and terrible thing coming clear to her about that world of the future, as she now pictured it, was that she would not exist there. [--] With nobody glowering over her, nobody’s mood infecting her with misery.

But what would she care about? How would she know that she was alive?

While she was running away from him – now – Clark still kept his place in her life. But when she was finished running away, when she just went on, what would she put on his place? What else – who else – could ever be so vivid a challenge? [--]

Soon enough they would reach the major highway, they would be tearing along towards Toronto.

And she would be lost. [--]

She was sinking to the ground like a stricken horse who will never get up. (R, 34–35.)

Vapaassa epäsuorassa esityksessä osoitetaan, että Carlan identiteetti on, ”Jakarta”-novellin Sonjen tapaan, kehittynyt niin paljolti Clarkin yhteyteen, että hän ei voi edes kuvitella, mitä elämä olisi ilman tätä. Että hänen elämästään puuttuisi merkitys, kun kukaan ei vahtisi hänen jokaista liikettään tai kun ei tarvitsisi hiiviskellä toisen huonoa tuulta pakoon.

Novellin alussa Carla on huolissaan heidän vuohesta, Florasta, joka yleensä pitää hevosille seuraa, mutta jota ei ole näkynyt moneen päivään. Clark, joka ei ennestäänkään pitänyt Sylviasta, menee Carlan karkumatkan jälkeen tekemään selväksi Sylvialle, ettei tämän apua kaivata ja että Carla palasi kotiin. Uhkaava tilanne keskeytyy, kun ilmestyksenlailla paikalle saapuu Flora. Sylvia ja Clark hämmästyvät niin, että tilanne muistuttaa jo enemmän miellyttävää juttutuokiota. Lopulta kumpikin palaa kotiinsa. Elämä palaa uomiinsa ja kaikki vaikuttaa paremmalta. Myöhemmin Sylvia kirjoittaa Carlalle kirjeen, jossa pahoittelee tapahtunutta, toivottaa onnea jatkossa ja kertoo hämmästyksensä Floran tultua takaisin kotiin. Carlalla ei kuitenkaan ollut mitään tietoa Floran paluusta.

Carla kieltäytyy ensin ajattelmasta asiaa ja mitä tämä tieto implikoi.

It was as if she had a murderous needle somewhere in her lungs, and by breathing carefully, she could avoid feeling it. But every once in a while she had to take a deep breath, and it was still there. (R, 46.)

Carla tietää, että Clark on tehnyt Floralle jotain, kenties hätistänyt sen pois tai päästänyt vapaaksi jossain kauempana. Hän kuitenkin epäilee, että Clark on surmannut sen. Clara tietää, mistä etsiä, mutta päättää olla menemättä.

She had to only to raise her eyes [--] to know where she might go. [--] And then the little dirty bones in the grass. The skull with perhaps some shreds of bloodied skin clinging to it. A skull that she could hold like a teacup in one hand. Knowledge in one hand.

Or perhaps not. Nothing there. [--]

The days passed and Carla didn't go near that place. She held out against the temptation. (R, 47.)

Carla valitsee elämän Clarkin kanssa. Hän tietää, että kaikki olisi ohi, jos hän löytäisi Floran ruumiin, eikä voi ottaa sitä riskiä. Hän ei voisi enää elää Clarkin kanssa eikä hän eläisi ilman Clarkia.

”Runawayn” tarina on kertakaikkisen luotaantyöntävä. Carla on selkärangaton, henkiseen väkivaltaan alistuva hahmo. Clark rankaisee Carlaa hankkitumalla eroon yhteisestä, rakkaasta lemmikistä ja Carla vain sulkee silmänsä. Carla sulkee silmänsä kaikelta muultakin inhottavalta. Hän myös eristää itsensä ainoasta ystävästään, joka oli valmis auttamaan. Clark toki on kuin oppikirjaesimerkki valtaansa käyttävästä narsistista, joka alistaa kumppaniaan ja eristää tämän ihmisistä, joiden vaikutuksille kumppani mahdollisesti olisi turhan altis. Carlan oma ääni, joka kuuluu esimerkeissä, paljastaa sen, missä määrin Carla ymmärtää tekevänsä tietoisia päätöksiä. Novellissa vapaa epäsuora esitys kattaakin melko lailla koko kerronnan ja on Carlan ilmaisun läpikäymä. Kerronnasta käy kuitenkin ilmi, että Carla ei kenties täysin ymmärrä, kuinka riippuvainen on Clarkista, kuinka hänen identiteettinsä on rakentunut Clarkin varaan. Carla kuitenkin ymmärtää, että on tehnyt itse valinnan jäädä Clarkin luokse ja että se elämä on osaltaan piinallista. Novellin viimeinen virke ”She held out against the temptation” osoittaa kuitenkin, että Carla haluaisi lähteä – häntä houkuttaa ajatus mennä ja löytää Flora surmattuna, jotta hänellä olisi syy lähteä. Flora ja Carla, karkulaisia molemmat, vertautuvatkin surullisella tavalla toisiinsa. Molemmat palaavat kotiin ja siitä seurannut kohtalo on onneton.

Eivät Munron kaikki novellit ole sittenkään yhtä synkkiä, varsinkin uusimmassa kokoelmassa on paljonkin toivoa, esimerkiksi novelleissa ”Reaching Japan” ja ”Dolly”. Munron kerrontaan sekoittuu lämpöä ja myötätuntoa hahmoja kohtaan, vaikka aiheet ovat synkkiä ja päähenkilöt toisinaan luotaantyöntäviä. Hahmot ainakin tuntuvat toisinaan vastustelevan näiden pään sisään asettumista, kuten Grace, Prue ja Jackson. Myötätunto tuntuu pesivän jo siinä, että nämä tarinat on

päätetty kertoa. Toisaalta kerronta ja tarina kietoutuvat usein tavalla, joka lopulta aivan huokuu tunnetta – oli se sitten sanomatonta surua, lohduttomuutta tai empatiaa. Tässä on kyse kerrontaan ujututtuneesta asenteesta. Toisaalta Munron kertoja on varsin kylmä ja jopa nihilistinen eikä novellit, kuten jo todettua, osoita varsin lämmintä suhtautumista hahmoja eikä varsinkaan solidaarisuutta naisia kohtaan.

Aarne Kinnunen sanoo, että huumorin havaitsemisen ja osoittamisen vaikeus piilee juuri siinä, että koominen ei varsinaisesti ”ole näkyvässä” (Kinnunen 1994, 18). Kinnunen toteaaakin, että humoristisen teoksen ymmärtäminen on sen seikan tajuamista, että mitään muuta yhdistävää tekijää teoksen osatekijöillä ei ole – huumori on teoksen ydin. Huumorin lukuohje ilmenee tekijän [kertojan] valinnoista läpi teoksen. (Mt., 137–139.) Munron novellien ymmärtämisessä on kyse jostain samantapaisesta. Munro välittää jotain sanomatonta lukijalle, novellin ytimen ymmärtääkseen on luettava kertojan valintoja lukuohjeena. Munron kertoja näyttäytyy novelleja yhdistävänä tekijänä.

Siteeraan lopuksi novellin ”Leaving Maverley” (teoksesta *Dear Life*) pohjattoman surullisia viimeisiä virkkeitä. Novellin Ray on törmännyt naiseen, jonka on tuntenut tämän ollessa vielä teini-ikäinen, ja tämän jälkeen kuullut pitkään sairastaneen vaimonsa kuolleen.

And before long he [Ray] found himself outside, pretending that he had as ordinary and good reason as anybody else to put one foot ahead of the other.

What he carried with him, all he carried with him, was a lack, something like a lack of air, of proper behavior in his lungs, a difficulty that he supposed would go on forever.

The girl he'd been talking to, whom he'd once known – she had spoken of her children. The loss of her children. Getting used to that. A problem at suppertime.

An expert at losing, she might be called – himself a novice by comparison. And now he could not remember her name. Had lost her name thought he'd known it well. Losing, lost. A joke on him, if you wanted one.

He was going up his own steps when it came to him.

Leah.

A relief out of all proportion, to remember her. (LM, 90.)

Novellin päätös ei anna vastausta, miksi Raylle on niin suuri helpotus muistaa Leah. Ehkä siksi, että pitkin matkaa heidän polkunsa ovat kohdanneet ja muistamalla Leah'n hän muistaa myös vaimonsa, sellaisena kuin tämä oli ollut. Ehkä on kyse siitä, että niin yksinkertainen asia, kuin nimen kaivaminen muistoista, pitää kiinni todellisuudessa, auttaa pysymään järjissään surun keskellä. Tässä on jotain Munron kerronnalle kovin tyypillistä – kerrontaan tiivistyy luotaantyöntäviä hahmoja (tässä tapauksessa Leah), suurta surua ja lohduttomuutta ja kuitenkin myötätuntoa hahmoja kohtaan.

Vapaan epäsuoran esityksen merkitys tekstile, tietylle kohtaokselle tai virkkeelle selviää tarkastelemalla tekstiä osana siihen liittyvää kokonaisuutta (Pascal 1977, 151; Cohn 1978, 116; Mäkelä 2011b, 167). Esiin nostetut esimerkit ovat sekä merkityksen tiivistymisen että kerronnan muodon rakoilun paikkoja. Vapaan epäsuoran esityksen, fokalisaation siirtymien ja/tai hämärtymien merkitys on juuri kertojan ja päähenkilön äänen sekä toisaalta kerronnan ja metakerronnallisen aineksen kietoutumisessa. Munron lukijoille Munron kertoja on tuttu ja juuri kertojan valintojen, lukuohjeen, kautta välittyy kunkin novellin merkitys.

5. LOPUKSI

Inhimillinen kokemus on rajoittunut – ihminen voi ymmärtää, miltä tuntuu olla X, vain omasta, todella suppeasta kokemuksestaan olla ihminen, *a human being* (Nagel 1974, 438). Ihminen ei siis todella voi ymmärtää, miltä tuntuu olla lepakko, minkälainen on lepakon kokemus olla lepakko (mt., 440). Toisaalta ihminen A ei oikeastaan voi ymmärtää, miltä tuntuu olla ihminen B. Ihminen kun todella on aina vain *a human being* ja tällä on pääsy vain tämän yhden kokemukseen. Tätä kokemusta, miltä tuntuu olla X, kaunokirjallisuus on yrittänyt kuvata ja sitä Alice Munron kertoja yrittää kuvata. Kuka on ja miltä tuntuu olla Doree, Grace, Enid, Joyce, Prue, Kath, Mary, Jackson, Corrie tai Carla. Ymmärtääkseen, miltä tuntuu olla X, täytyy omaksua X:n näkökulma (mt., 442). Munron novelleissa kertoja omaksuu hahmojensa mielen ja kielen. Kerronnan ja mielen esittämisen keinojen rakenteellisuus ja kielellisyys mahdollistavat todenkaltaisen pääsyn hahmon mieleen.

Mistä siis puhun, kun puhun Alice Munron kertojasta ja kertomisesta vapaan epäsuoran esityksen keinoin? Ennen kaikkea se itsessään tematisoi mielen esittämistä. Se asettaa mielen esittämisen luupin alle – lukijan on pakko pohtia, kenen äänellä tekstissä puhutaan sekä miten ihmismieltä kulloinkin kuvataan. Munron novelleissa on usein kyse hahmon muotokuvaamisesta kerronnan keinoin. Kertojan pääsy hahmon mielen sisään on luonnonvastainen keino – kuitenkin se on juuri se keino, jolla tuotetaan kokemuksellisuutta tekstiin ja jonka kautta lukija pystyy konstruoimaan hahmon ja tarinan merkityksen itselleen. Kirjallinen mieli ja kokemuksellisuus on aina tuotettu, mutta sen kautta lukija kokee fiktiivisen maailman (ks. esim. Mäkelä 2009, 134: vrt. Kokko 2012, 20). Fiktiolle on ominaista ”keskittyä [--] siihen mahdottomuuteen, tai niihin paradokseihin ja ongelmiin, joita sisältyy yrityksiimme järjestää inhimillistä kokemusta” (Tammi 2009, 151). Munron novellit keskittyvät todella juuri siihen.

Mäkelä kysyy ”miten kertomusta kokemuksesta voi lukea lukematta väärin, tai miten siitä voi kertoa kadottamatta sitä?” (Mäkelä 2011b, 190). Tämä on kieltämättä ahdistava ja aiheellinen kysymys. On vaikea kuvitella, että kertomusta kokemuksesta luettaisiin ikinä kahta kertaa samalla tavalla. Ainoa tapa, jonka voisi nähdä palvelevan tätä tarkoitusta mahdollisimman uskollisesti, on tehdä tutkimusta kohdetekstin ehdoilla, jolloin myös vapaata epäsuoraa esitystä on sovellettava kohdetekstin ehdoilla. Munron kerronta on rakennettu lukijan tulkittavaksi – jotta lukija ymmärtäisi hahmoja. Kuten Hanna Oksanen toteaa John Steinbeckin novelleista, ”[U]sein lukija ymmärtää

henkilöhahmojen motiiveja ja toimia silloin, kun henkilöhahmo itse on hukassa” (Oksanen 2011, 34).

Totean yllä, että ymmärtääkseen Munron novelleja on ymmärrettävä kunkin novellin ydin ja Munron kertoja on yksi kaikkia näitä yhdistävä tekijä. Munron kertoja on kuin aiemmin esillä ollut Pascal-sitaatti: ”[W]e shall often find that FIS passages suggest not so much an actual speech but the gist”. Munro kertoo jotain, jonka tarkoituksena on ennen kaikkea kertoa *the gist*, asian ydin. Mikä siihen paremmin sopisikaan keinoksi kuin vapaa epäsuora esitys. Kertojan hallitsevuus onkin Munron kerronnassa olennainen tulkinnallinen elementti, mikä toistuu kokoelmasta toiseen, vaikka mielen esittämisen tavat aikojen saatossa ovat muuttuneet.

Munron tuotannossa keskeisinä ja toistuvina piirteinä näyttäytyvätkin mielen esittämisen tematisoituminen sekä tarinantasolla henkilöhahmojen ajatuminen elämän läpi voimattomina vaikuttaa omaan kohtaloonsa. Toisaalta kertojan kylmyys hahmojaan kohtaan vaikuttaa kritiikiltä hahmojen omaan kohtaloonsa alistumista kohtaan (esimerkiksi novelleissa ”Dimensions” ja ”Runaway”). Merkittävää on myös mielenkuvauksen näyttäytyminen sukupuolittuneena – Munron naisia kohtaan ei osoiteta turhaan lämpöä ja toisaalta naiset eivät myöskään usein pääse pakenemaan tilannettaan tai kertojaansa. Toisaalta esimerkiksi Prue taistelee estääkseen kertojan pääsyn mieleensä ja Kath lopulta pakenee kertomuksesta.

Munron kertojan hallitsevuus luo narratiivia, joka välittää tiettyä kuvaa hahmoista. Hahmot ovat usein kykenemättömiä sanallistamaan kokemustaan, jolloin kertoja omaksumalla hahmon puhe- tai ilmaisutavan tuo esille nekin piirteet, joista hahmo itse ei ole tietoinen. Vapaa epäsuora esitys luo monitulkintaisuutta, jolloin kertoja näyttäytyy merkityksiä vakauttavana tekijänä. Munron kertoja ja teemat tulevat lukijalle tutuksi, jolloin aiemmat lukukokemukset eivät voi olla vaikuttamatta tulkintaan; lukija ennakoi ja jälleen uudelleenmuokkaa kuvaa Munron kertojasta. Novellit kuitenkin merkitsevät myös itsenäisinä novelleina, jolloin novelleissa on jo sisäänrakennettuna useampi mahdollinen tulkintareitti. Munron maailman nihilistisyys välittyy ja kertautuu koko Munron tuotannon mittakaavassa tämän kertojassa ja vapaassa epäsuorassa esityksessä.

LÄHTEET

Kohdetekstit

- [C =] MUNRO, ALICE 2012/2013. ”Corrie”, teoksessa *Dear Life*. Vintage Books. London. 154–174.
- [D =] MUNRO, ALICE 2009. ”Dimensions”, teoksessa *Too Much Happiness*. Vintage Books. New York. 3–33.
- [F =] MUNRO, ALICE 2009. ”Fiction”, teoksessa *Too Much Happiness*. Vintage Books. New York. 34–63.
- [J =] MUNRO, ALICE 1998/2000. ”Jakarta”, teoksessa *The Love of a Good Woman*. Vintage Books. London. 79–116.
- [L =] MUNRO, ALICE 1998/2000. ”The Love of a Good Woman”, teoksessa *The Love of a Good Woman*. Vintage Books. London. 3–78.
- [LM =] MUNRO, ALICE 2012/2013. ”Leaving Maverley”, teoksessa *Dear Life*. Vintage Books. London. 67–90.
- [Pa =] MUNRO, ALICE 2004/2005. ”Passion”, teoksessa *Runaway*. Chatto & Windus. London. 159–196.
- [Pr =] MUNRO, ALICE 1982/2007. ”Prue”, teoksessa *The Moons of Jupiter*. Vintage Books. London. 129–133.
- [R =] MUNRO, ALICE 2004/2005. ”Runaway”, teoksessa *Runaway*. Chatto & Windus. London. 3–47.
- [S =] MUNRO, ALICE 1968. ”The Shining Houses”, teoksessa *Dance of the Happy Shades*. McGraw-Hill Ryerson Limited. Toronto. 19–29.
- [T =] MUNRO, ALICE 2012/2013. ”Train”, teoksessa *Dear Life*. Vintage Books. London. 175–216.

Tutkimus- ja muu kirjallisuus

- ACZEL, RICHARD 1998. Hearing Voices in Narrative Texts. *New Literary History* 29:3, 467–500.
- BANFIELD, ANN 1982. *Unspeakable Sentences. Narration and Representation in the Language of Fiction*. Routledge & Kegan, Paul. Boston.

- BRAX, KLAUS 2006. The Narrator as Collector? The Rhetorical-Ethical Implications of the Use or Non-Use of Free Indirect Discourse in John Fowles's *The French Lieutenant's Woman*, teoksessa *FREE Language. INDIRECT Translation. DISCOURSE Narratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters* (Pekka Tammi & Hannu Tommola, toim.). Tampere UP. Tampere. 193–206.
- COHN, DORRIT 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton UP. Princeton.
- COHN, DORRIT 1999/2006. *Fiktio mieli* (alkuteos *The Distinction of Fiction*; Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki, suom.). Gaudeamus. Helsinki.
- COPLAND, SARAH 2014. To Be Continued. The Story of Short Story Theory and Other Narrative Theory. *Narrative* 22:1, 132–149.
- CULLER, JONATHAN 2004. Omniscience. *Narrative* 12:1, 22–34.
- DAWSON, PAUL 2009. The Return of Omniscience in Contemporary Fiction. *Narrative* 17:2, 143–161.
- DAWSON, PAUL 2013. *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. Ohio State UP. Columbus.
- FLUDERNIK, MONIKA 1993. *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Routledge. London.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge. London.
- FLUDERNIK, MONIKA 2001. New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing. *New Literary History* 32:3, 619–638.
- GENETTE, GÉRARD 1972/1980. *Narrative Discourse. An Essay in Method* (alkuteos *Discours du récit*, teoksessa *Figures III*; Jane E. Lewin, käänt.). Cornell UP. Ithaca.
- GENETTE, GÉRARD 1983/1988. *Narrative Discourse Revisited* (alkuteos *Nouveau discours du récit*, Jane E. Lewin, käänt.). Cornell UP. Ithaca.
- GUNN, DANIEL P. 2004. Free Indirect Discourse and Narrative Authority in *Emma*. *Narrative* 12:1, 35–54.
- HATAVARA, MARI 2010. Mahdollinen ja mahdoton kerronta historiallisessa romaanissa, teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari

- Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.; Laura Karttunen, suom.). Gaudeamus. Helsinki. 158–186.
- HERMAN DAVID 2002. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. University of Nebraska Press. Lincoln & London.
- HUSSON, DIDIER 1991. Logique des possible narratifs. Etude des compatibilités entre les variables du récit. *Poétique* 22 (no 87). 289–313.
- HUTTO, DANIEL D. 2011. Understanding Fictional Minds without Theory of Mind! *Style* 45:2, 276–282.
- JAHN, MANFRED 1996. Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept. *Style* 30:2, 241–267.
- KARTTUNEN, LAURA 2010. Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio, teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset: jälkiklassisen narratologian suuntia* (Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi, toim.; Laura Karttunen, suom.). Gaudeamus. Helsinki. 220–252.
- KEARNEY, RICHARD 1999. Narrative and the Ethics of Remembrance, teoksessa *Questioning Ethics: Contemporary Debates in Continental Philosophy* (Mark Dooley & Richard Kearney, toim.). Routledge. London. 18–32.
- KINNUNEN AARNE 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. WSOY. Helsinki.
- KOKKO, MIRJA 2012. *Sureva mieli sanoin ja kuvin. Läheisensä menettäneen lapsen kokemus Riitta Jalosen ja Kristiina Louhen kuvakirjoissa*. Acta Universitatis Tamperensis 1704. Tampere UP. Tampere.
- LANSER, SUSAN S. 1992. *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Cornell UP. Ithaca.
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2006. Infractions of Voice and Vision. FID, non-FID, and Focalization in Hemingway's Short Stories, teoksessa *FREE Language. INDIRECT Translation. DISCOURSE Narratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters* (Pekka Tammi & Hannu Tommola, toim.). Tampere UP. Tampere. 207–230.
- LEHTIMÄKI, MARKKU & TAMMI, PEKKA 2011. Discourse, teoksessa *Wiley-Blackwell Encyclopedia of the Novel* (Peter Logan et al., toim.). Wiley-Blackwell. Oxford. 256–261.

- LOHAFER, SUSAN 2012. The Stories of “Passion”: An Empirical Study. *Narrative* 20:2, 226–238.
- MANSFIELD, KATHERINE 1922/1997. “At the Bay”, teoksessa *The Garden Party and Other Stories*. Penguin Books. London. 5–37.
- MARGOLIN, URI 2003. Cognitive Science, The Thinking Mind, and Literary Narrative, teoksessa *Narrative Theory and Cognitive Sciences* (David Herman, toim.). CSLI Publications. Stanford. 271–294.
- MAY, CHARLES E. 2012. The Short Story’s Way of Meaning: Alice Munro’s “Passion”. *Narrative* 20:2, 172–182.
- McHALE, BRIAN 1978. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *PTL* 3:2, 249–287.
- McHALE, BRIAN 2012. Transparent Minds Revisited. *Narrative* 20:1, 115–124.
- MEZEI, KATHY 1996a. Introduction. Contextualizing Feminist Narratology, teoksessa *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers* (Kathy Mezei, toim.). University of North Carolina Press. Chapel Hill. 1–20.
- MEZEI, KATHY 1996b. Who Is Speaking Here? Free Indirect Discourse, Gender, and Authority in *Emma*, *Howards End*, and *Mrs. Dalloway*, teoksessa *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers* (Kathy Mezei, toim.). University of North Carolina Press. Chapel Hill. 66–92.
- MORRIS, PAM 1993. *Literature and Feminism. An Introduction*. Wiley-Blackwell. Oxford.
- MÄKELÄ, MARIA 2006. Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction, teoksessa *FREE Language. INDIRECT Translation. DISCOURSE Narratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters* (Pekka Tammi & Hannu Tommola, toim.). Tampere UP. Tampere. 231–260.
- MÄKELÄ, MARIA 2009. Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita, teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* (Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby, toim.). SKS. Helsinki. 111–139.
- MÄKELÄ, MARIA 2011a. Masters of Interiority. Figural Voices as Discursive Appropriators and as Loopholes in Narrative Communication, teoksessa *Strange Voices in Narrative Fiction* (Per Krogh Hansen et al. (toim.)). De Gruyter. Berlin. 203–231.

- MÄKELÄ, MARIA 2011b. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere UP. Tampere.
- NAGEL, THOMAS 1974. What Is It Like to Be a Bat? *The Philosophical Review* 83:4, 435–450.
- NEUMANN, BRIGIT 2008. The Literary Representation of Memory, teoksessa *A Companion to Cultural Memory Studies* (Astrid Erll & Ansgar Nünning, toim.). De Gruyter. Berlin. 333–343.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2004. The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction. *Narrative* 12:2, 133–150.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2013. Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies. Focalization Revisited, teoksessa *A Poetics of Unnatural Narrative* (Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson, toim.). The Ohio State UP. Columbus. 67–93.
- PALMER, ALAN 2011. Social Minds in Fiction and Criticism. *Style* 45:2, 196–240.
- PASCAL, ROY 1977. *The Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester UP. Manchester.
- PHELAN, JAMES 1996. *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State UP. Columbus.
- PHELAN, JAMES 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell UP. Ithaca.
- PHELAN, JAMES 2007a. Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. *Narrative* 15:2, 222–238.
- PHELAN, JAMES 2007b. *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Cornell UP. Ithaca.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983/1991. *Kertomuksen poetiikka (alkuteos Narrative Fiction: Contemporary Poetics, Auli Viikari, suom.)*. SKS. Helsinki.
- ROJOLA, LEA 2004. Sukupuolieron lukeminen. Feministinen kirjallisuudentutkimus, teoksessa *Feministinen tietäminen. Keskustelua metodologiasta* (Marianne Liljeström, toim.). Vastapaino. Tampere. 25–43.
- STANZEL, F. K. 1979/1984. *A Theory of Narrative (alkuteos Theorie des Erzählens, Charlotte Goedsche, käänt.)*. Cambridge UP. Cambridge.
- TAMMI, PEKKA 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus. Helsinki.

TAMMI, PEKKA 2006. Exploring *terra incognita*, teoksessa *FREE Language. INDIRECT Translation. DISCOURSE Narratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters* (Pekka Tammi & Hannu Tommola, toim.). Tampere UP. Tampere. 159–173.

TAMMI, PEKKA 2009. Kertomusta vastaan (”Ikävä tarina”), teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen* (Samuli Hägg, Markku Lehtimäki & Liisa Steinby, toim.). SKS. Helsinki. 140–166.

TOOLAN, MICHAEL 2006. The ‘irresponsibility’ of FID, teoksessa *FREE Language. INDIRECT Translation. DISCOURSE Narratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters* (Pekka Tammi & Hannu Tommola, toim.). Tampere UP. Tampere. 261–280.

TOOLAN, MICHAEL 2009. *Narrative Progression in the Short Story: A Corpus Stylistic Approach*. John Benjamins Publishing Company. Amsterdam.

TOOLAN, MICHAEL 2012. Dialogues. Michael Toolan Replies. *Narrative* 20:2, 248–250.

WALSH, RICHARD 2007. *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. The Ohio State UP. Columbus.

WALSH, RICHARD 2010. Person, Level, Voice. A Rhetorical Reconsideration, teoksessa *Postclassical Narratology. Approach and Analyses* (Jan Alber & Monika Fludernik, toim.). The Ohio State UP. Columbus. 35–57.

WINTHER, PER 2012a. Munro’s Handling of Description, Focalization, and Voice in “Passion”. *Narrative* 20:2, 198–209.

WINTHER, PER 2012b. Dialogues. Per Winther Replies. *Narrative* 20:2, 244–246.

ZUNSHINE, LISA 2006. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. The Ohio State UP. Columbus.

ZUNSHINE, LISA 2011. Style Brings in Mental States. *Style* 45:2, 349–356.

Sähköiset lähteet

LAWRENCE, D. H. 1922. ”The Fox”. (Ilmestynyt alk. lehdessä *The Dial*, 1922.) <https://ebooks.adelaide.edu.au/l/lawrence/dh/l41f/> (tarkistettu 28.3.2015).

McGRATH, CHARLES 2012. The Sense of an Ending. *The New York Times Book Review*, 18.11.2012.

<http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CA308913769&v=2.1&u=tampere&it=r&p=LitRC&sw=w&asid=7c344235a27261a455ab1241e446d8c4> (tarkistettu 18.4.2015).

O'CONNOR, FLANNERY 1953. "A Good Man is Hard to Find" (teoksessa *A Good Man is Hard to Find and Other Stories*; ilm. alk. antologiassa *Modern Writing I.*)
<http://m.learning.hccs.edu/faculty/desmond.lewis/inrw-0420/a-good-man-is-hard-to-find/A%20Good%20Man%20Is%20Hard%20To%20Find.pdf> (tarkistettu 28.3.2015).

Painamattomat lähteet

OKSANEN, HANNA 2011. "You make me kind of—hungry". Eläin, sukupuoli ja kerronnan etiikka John Steinbeckin varhaisnovelleissa. Pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö, yleinen kirjallisuustiede.