

***"This will be our little secret"* – Lukemisen dynamiikka
Stephen Chboskyn kirjeromaanissa *The Perks of Being a
Wallflower***

Jenni Tenkula

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteen yksikkö

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

Pro gradu –tutkielma

Marraskuu 2016

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteen yksikkö

Kertomus- ja tekstiteorian maisteriopinnot

TENKULA, JENNI: ”*This will be our little secret*” – Lukemisen dynamiikka Stephen Chboskyn kirjeromaanissa *The Perks of Being a Wallflower*

Pro gradu -tutkielma 84 sivua + liitteet 1 sivu.

Marraskuu 2016

Tutkielmani käsittelee lukemisen dynamiikkaa ja tulkinnan rakentumisprosessia Stephen Chboskyn romaanissa *The Perks of Being a Wallflower* (1999). Tutkielmassa selvitän, miten lukijan tulkintaprosessi rakentuu teosta ensikertaa lukiessa. Lukija määrittyy retorisen kertomusteorian teoreetikkojen Peter J. Rabinowitzin ja James Phelanin tekijän tarkoittamaksi yleisöksi. Rakennan tekijän tarkoittaman yleisön tulkinnan lukemisen dynamiikan ja juonellisen progression kautta. Teoksen loppuratkaisu, päähenkilön kokema traumaattinen seksuaalinen hyväksikäyttö, tulee lopussa yllätyksenä. Lukunautinto perustuu erilaisiin hienovaraisiin vihjeisiin, joiden perusteella tekijän yleisö pyrkii arvailemaan ja ennakoimaan, mistä teoksessa todella on kyse.

Yllätyksellisyys perustuu lukuprosessiin, jossa esittämisjärjestys nousee keskeiselle sijalle. Tarkastelen sitä, mitä kerrotaan, mitä jätetään kertomatta ja minkä kertomista lykätään. Vihjeistä osa on harhaanjohtavia, ja esimerkiksi ensimmäisysefektivaikutus vaikuttaa henkilöhahmoista rakentuviin mielikuviin. Ensimmäisysefektivaikutus on myös keskeisessä roolissa lukijan harhaanjohtamisessa. Tähän dynamiikkaan liittyy myös teoksen ajallisuus, sillä se sisältää esimerkiksi paljon takaumia. Ajallisuutta tarkastelen Gérard Genetten teorioita soveltaen. Kirjeromaanimuoto tuo omat haasteensa Genetten ensimmäisen kertomuksen ajallisen tason määrittämiseen. Kertomus myös problematisoi ajallista alkamispistettä. Ajallisuuden hämärtäminen liittyy sekä traumakertomuksen estetiikkaan että lukijan tarkoitukselliseen harhaanjohtamiseen tulkinnan rakentumisprosessissa.

Lisäksi analysoin teoksen intertekstuaalisuutta Ziva Ben-Poratin ja Gregory Machacekin teorioita soveltaen. Keskeisiksi alluusioiden kohteiksi nostan Johann Wolfgang von Goethen *Nuoren Wertherin kärsimykset* (1774) ja J. D. Salingerin teoksen *The Catcher in the Rye* (1951), mutta käsittelen myös muita keskeisiä teoksia. Alluusion kohteet luovat lisäjännitettä loppuratkaisun suhteen ja ovat tulkinnallisia vihjeitä traumaan liittyen. Ne myös alleviivaavat teoksessa tiettyjä teemoja, kuten mielenterveysongelmia ja ulkopuolisuutta.

Tutkielmassa käsitellään myös uudelleen lukemisen dynamiikan kysymyksiä. Tämä liittyy teoksen syvempään tulkintaan. Tarkoituksena on hahmottaa niitä hienovaraisia kaunokirjallisia yksityiskohtia, joita ensimmäisellä lukukerralla on mahdoton huomata. Muodostan näin myös oman tulkintani teoksesta.

Asiasanat: lukemisen dynamiikka, tekijän yleisö, ajallisuus, kertomuksen progressio, kirjeromaani

Sisällysluettelo

1Johdanto.....	1
1.1Kohdeteos ja tutkimuskysymys.....	1
1.2Lukijan käsite.....	3
1.3Lukemisen dynamiikka ja aika.....	7
1.4Alluusion määritelmä.....	9
1.5Tutkielman rakenne.....	12
2Lukemisen dynamiikka: kirjeromaani kertomuksena.....	14
2.1The Perks of Being Wallflowerin lukija(t) ja kertoja.....	14
2.2Ajallisuuden ja järjestyksen merkitykset osana tulkintaprosessia.....	17
2.3Ensimmäisyys efekti ja ensivaikutelmat: henkilö hahmoista rakentuvat tulkinnat.....	19
2.4Aika ja alluusiot: tulkintaprosessin rakentuminen juonellisessa progressiossa.....	30
3Salaisuuksien verkko ja trauman paljastuminen.....	45
3.1Salaisuusmotiivi.....	45
3.1.1Salaisuudet paljastuvat.....	49
3.1.2Trauman paljastuminen.....	53
4Tulkinnan rakentumisprosessi.....	62
4.1Uudelleen lukemisen dynamiikka: traumatulkintaa rakentamassa.....	63
4.2Seinäruusu paperin vankina: alluusioista ja tulkinnasta.....	68
5Lopuksi.....	76
Lähteet.....	79

1 Johdanto

1.1 Kohdoteos ja tutkimuskysymys

Fiktiivisissä kertomuksissa kerronnan rakenne on sellainen, että se houkuttelee proosan lukijaa tai elokuvan katsojaa tekemään siitä tulkintoja jo lukemisen tai katsomisen aikana. Kaunokirjallisuudessa eri lajeilla on erilaiset tapansa kertoa ja ne poikkeavat rakenteellisesti toisistaan. Salapoliisiromaani rakentuu usein siten, että lukijalta pimitetään jotakin tietoa ja tämä epä tieto rakentaa romaanissa jännityksen: lukija haluaa tietää, kuka on murhaaja ja miten murha on toteutettu. Toisinaan jännitystä voidaan romaaneissa rakentaa myös siten, että kertoja ja lukija tietävät enemmän kuin henkilöhahmot. Jännitys voi tässä tapauksessa perustua esimerkiksi siihen, miten joku henkilö hahmo reagoi tiedon paljastuttua, miten tietämättömyys vaikuttaa henkilö hahmon toimintaan ja/tai milloin tieto paljastuu. Kummassakin esimerkissä lukijaa pidetään jännityksessä ja hän pyrkii tekemään erilaisia tulkintoja tarinan edetessä.

Voidaan väittää, että tulkintoja jostain tietyistä teoksesta on yhtä monta kuin lukijoita. Kuitenkin tietynlainen tekstuaalinen rakenne ja tarinan eri elementit houkuttelevat lukijaa tekemään tietynlaisia tulkintoja juonen etenemisen, loppuratkaisun ja henkilö hahmojen suhteen. Tulkintoihin epäilemättä voivat vaikuttaa monet tekijät: kulttuurinen tausta, historiallinen tilanne, sukupuoli, aikaisemmin lukemamme kirjallisuus ja niin edelleen. Fiktiivinen kertoja voi toisinaan päästä henkilö hahmojen pään sisään. Me emme kuitenkaan tosielämässä voi kurkistaa toistemme lukukokemukseen. Tulkinallisessa mielessä nostankin tutkielmassani keskiöön sen, että tekstin tietyt elementit houkuttelevat tekemään tietynlaisia tulkintoja – salapoliisiromanin lukija pyrkii tekstin antamien tietojen valossa arvailemaan, kuka on murhaaja. Tämä liittyy epäilemättä myös kysymykseen siitä, miksi ylipäänsä kertomuksia luetaan; monissa teksteissä lukunautinto syntyy juuri esimerkkinä kaltaisista lukemisen dynamiikkaan liittyvistä seikoista.

Lukija määrittyy tutkielmassani tekstistä lähtöisin olevaksi konstruktioksi. Pyrin osoittamaan erilaisia mahdollisia tulkintoja Stephen Chboskyn kirjeromaanista *The Perks of Being a Wallflower* (2012, tästä eteenpäin *PBW*). Tutkimuskysymykseni on: *miten lukijan tulkinta rakentuu ja mitkä tekstin elementit vaikuttavat sen rakentumiseen*. Erityisen tarkasteluni kohteena ovat juonen järjestykseen ja ajallisuuteen liittyvät kysymykset.

Chboskyn romaani on kiinnostava teos kysymyksenasetteluni kannalta. Se on kirjeromaani, jossa teoksen alussa 15-vuotias Charlie kirjoittaa kirjeitä anonymiksi jäävälle vastaanottajalle. Kirjeiden vastaanottaja ei vastaa kirjeisiin, sillä Charlie kirjoittaa kirjeitä

salanimellä. Romaani läheneekin päiväkirjamuotoista kertomusta. Teos on nuortenromaani, ja sille ominaisesti se käsittelee erilaisia 15-vuotiaan ensikokemuksiin liittyviä teemoja – ihastumista, päihdekokeiluja, seksuaalisuutta ja joukkoon sopeutumista. Päähenkilö kirjoittaa kirjeissä paljon omasta ahdistuksestaan, mutta mitä pidemmälle romaanissa edetään, sitä enemmän herää epäily, ettei ahdistus johdu ainoastaan murrosikään liittyvistä haasteista. Romaanin lopussa paljastuukin, että päähenkilö on joutunut lapsena Helen-tätinsä seksuaalisen hyväksikäytön uhriksi. Tämä tulee yllätyksenä, sillä lukijaa johdatellaan tekstissä tekemään tietynlaisia tulkintoja.

Teos on muotonsa puolesta tutkimuskysymyksen kannalta erityinen, sillä missään muussa kirjallisuuden genressä lukija ei nouse niin keskeiseen asemaan kuin kirjefiktiossa (Altman 1982, 88). Tarkastelen romaania ensisijaisesti kertomuksena ottaen kuitenkin huomioon myös genreen liittyvät erityispiirteet. Oma analyysini perustuu lukemisen dynamiikkaan, ja analysoin romaania lineaarisesti siten, missä järjestyksessä asiat tulevat lukuprosessissa esiin. Tällä tavalla otan huomioon ne kysymykset, joita lukijalle voi mahdollisesti herätä tekstin edetessä.

Lukemisen dynamiikassa erilaiset tekstuaaliset keinot ohjaavat tulkintaprosessia ja pyrin tässä pro gradussani osoittamaan niitä teoksesta. Yksi tällainen keino on esimerkiksi esittämisjärjestys. Tarkastelen kertomuksen elementtejä, joita lukija seuraa tulkintaa rakentaessaan. Osa näistä elementeistä johdattaa tulkinnallisille harhapoluille ja saa esimerkiksi pohtimaan erilaisia mahdollisia loppuratkaisuja teokselle. Avaan käyttämiäni käsitteitä ja teoriakehyksiä tarkemmin seuraavissa alaluvuissa.

Teos on myös runsaan intertekstuaalinen, ja pyrin hahmottamaan keskeiset intertekstuaaliset merkitykset. Hypoteesini mukaan toiset ovat harhaanjohtavia vihjeitä, kun taas toiset päinvastoin vihjeitä kertojan epäluotettavuudesta. Harhaanjohtavat elementit ja toisaalta vihjeet kertojan epäluotettavuudesta antavat lukijalle mahdollisuuksia rakentaa tietynlaisia tulkintoja tekstistä. Lisäksi teoksessa käsitellään paljon niin sanottuja vaikeita aiheita, kuten kuolemaa, väkivaltaa ja seksuaalisuutta. Nämä kaikki kietoutuvat yhteen tietynlaiseksi salaisuusmotiiviksi, ja erilaisia salaisuuksien alueita on runsaasti. Salaisuusmotiivi on keskeinen koko teoksen tulkinnan kannalta ja se liittyy myös lukemisen dynamiikan kysymyksiin.

Lukemisen dynamiikan kannalta keskeistä on se, että lukija pyrkii arvailemaan, mistä päähenkilön ahdistuksen syyt voisivat johtua ja mistä romaanissa todella on kyse. Mitä mahdollisia kysymyksiä lukijalle herää tekstiä luettaessa? Miten lukijaa johdetaan harhaan? Mitkä kaikki tekstin elementit vaikuttavat siihen, että lukija päättelee asioita esimerkiksi loppuratkaisun suhteen? Kysymyksiin ei välttämättä ole yksiselitteisiä vastauksia, vaan teksti voi tarjota useita mahdollisia vaihtoehtoja sille, mitä juonessa mahdollisesti tapahtuu seuraavaksi.

1.2 Lukijan käsite

Tässä vaiheessa on syytä määritellä tutkielmani keskeisin käsite, lukija. Lukijaa on kirjallisuustieteellisessä tutkimuksessa pyritty hahmottamaan monesta eri näkökulmasta. Shlomith Rimmon-Kenan (1999) on myös koonnut yhteen näitä lukijakäsityksiä:

Mutta mistä lukijasta oikeastaan on puhe? Onko kyse 'aktuaalisesta lukijasta' (Van Dijk, Jauss), 'superlukijasta' (Riffaterre), 'valistuneesta lukijasta' (Fish), 'ihannelukijasta' (Culler), 'mallilukijasta' (Eco), 'implisiittisestä lukijasta' (eli sisäislukijasta) (Booth, Iser, Chatman, Perry) vai 'tekstiin koodatusta lukijasta' (Brooke-Rose)? (Rimmon-Kenan 1999, 151. Suomennos Auli Viikari.)

Rimmon-Kenan toteaa, että käsiteluettelo sisältää vivahde-eroja, mutta myös kaksi vastakkaista käsitystä, joissa toisessa lukija hahmotetaan todellisena (tiettyyn aikakauteen liittyvänä tai todellisena yksilönä) tai ”tekstiin koodattuna teoreettisena konstruktiona” (ibid.). Lukemisen dynamiikkaan liittyviin teorioihin¹ nojaten tarkastelen lukijaa tässä pro gradussani tekstistä lähtöisin olevana konstruktiona.

Susan R. Suleiman (1980, 6) on jaotellut vastaanottoon keskittyvät tutkimussuuntaukset kuuteen kategoriaan: (1) retoriseen, (2) semioottiseen ja strukturalistiseen, (3) fenomenologiseen, (4) subjektiiviseen ja psykoanalyttiseen, (5) sosiologiseen ja historialliseen sekä (6) hermeneuttiseen. Suleiman (mt., 7) huomauttaa, ettei hänen esittelemänsä jaottelu ota sinänsä huomioon sitä, että esimerkiksi retorisia käsityksiä lukijasta on useita. Käsitteet eivät myöskään välttämättä ole toisensa poissulkevia. (ibid.) Tarkoitukseni ei tässä ole käydä systemaattisesti läpi lukijakäsitysten monimuotoista teoriakenttää, mutta katson tarpeelliseksi lyhyesti esitellä myös muut, omasta lukutavastani merkittävästi eroavat tai toisaalta vaihtoehtoiset teorit tarkastella tekstin vastaanottajaa. Käyn ensin lyhyesti läpi näitä muita teorioita, jonka jälkeen siirryn käsittelemään retorisen kertomusteorian (Rabinowitz 1987; Phelan 2007) mallia, joka sopii yhteen lukemisen dynamiikan kanssa.

Suleimanin esittelemistä teoriaperinteistä fenomenologisen tutkimuksen kiinnostuksen kohteena on, kuinka yksilöt ymmärtävät tekstin (Suleiman 1980, 22). Lukeminen määrittyy lukijan pyrkimyksiksi ymmärtää teksti ja se perustuu erilaisille keinoille, kuten järjestelemiseen, ennakointiin ja retrospektioon (mt., 22–23). Wolfgang Iser on yksi fenomenologisen tutkimussuuntauksen edustaja. Iser (1980, 106–107) korostaa lukijan ja tekstin välistä vuorovaikutusta. Lukuprosessi vaihtelee lukijasta toiseen ja se voi olla myös erilainen samalla lukijalla eri aikoina (Iser, 1974, xii; Suleiman 1980, 23). Iser (1978, 34; ks. myös Iser

1 Ks. luku 1.3.

1974) puhuu implisiittisestä lukijasta erotuksena todelliselle lukijalle. Jokaisessa tekstissä on implisiittinen oletus siitä, millaista lukijaa teksti edellyttää. Näin ollen teksti tarjoaa lukijalle tiettyä implisiittisen lukijan roolia. (mt., 1978, 34–35.) Iser (1978, 36) puhuu lukemisesta prosessina ja lukijakäsitys on hyvin tekstilähtöinen.

Yksilökeskeisiin lukijateorioihin Suleiman laskee myös psykoanalyttiset kirjallisuusteorit, joista Suleiman keskittyy kommentoimaan erityisesti Norman Hollandin teorioita. Niissä yksilöiden tekemät tulkinnat selitetään kumpuavan tiedostamattomista fantasioista, ja tulkinnat varioivat yksilöllisten fantasioiden mukaan (Holland 1989, 187).

Sosiologis-historiallisissa lukijakäsityksissä lukija on nähty osana lukevaa yleisöä. Tämä yleisö vaihtelee ajankohdan, paikan ja olosuhteiden mukaan ja se voi liittyä myös johonkin tiettyyn genreen tai traditioon. (Suleiman 1980, 32.)² Tämän saman kategorian alle Suleiman laskee reseptioestetiikan (*Rezeptionsästhetik*) (mt., 35). Hans Robert Jaussin (1989, 198–199) mukaan reseptioestetiikka ottaa huomioon teoksen esteettiset ja historialliset vaikutukset. Tämä tarkoittaa sitä, että teoksen ensimmäisessä vastaanotossa lukija vertailee kokemuksiaan aikaisemmin lukemaansa kirjallisuuteen ja testaa tällä tavoin esteettisiä arvoja. Reseptioesteettisen näkemyksen mukaan kirjallisuus on ”tapahtumasarja.” Vastaanotto vaikuttaa kirjailijaan, joka alkaa luoda uutta ja uusi teos vastaa aikaisemman teoksen esittämiin formaalisiin ja moraalisiin ongelmiin ja nostaa samalla esiin uusia kysymyksiä. (mt., 213–214.)

Viimeinen Suleimanin esittelemä kategoria on hermeneutiikka, joka keskittyy tulkintaan itsessään sekä lukemisen luonteeseen ja mahdollisuuksiin (Suleiman 1980, 38). Se siis liittyy aina jollain tasolla kaikkeen lukijan tulkinnan käsityksiä tutkiviin tutkimuksiin (ibid). Hermeneutiikka on filosofinen suuntaus, ja Suleiman keskittyykin erityisesti ns. ”negatiivisen” ja ”positiivisen” hermeneutiikan vastakkainasetteluja (mt., 38–45). Hermeneutiikka liittyy väistämättä kaikkeen kirjallisuuden tutkimukseen, jossa pyritään tekemään tulkintoja kaunokirjallisista teoksista.

Oma käsitykseni lukijasta liittyy jo mainitsemaani lukija-konstruktioon, jonka voi hahmottaa tekstistä itsestään. Suleimanin (mt., 7) mukaan retoriselle kertomusteorialle ja semioottis-strukturalistiselle teorialle on yhteistä se, että niissä teksti nähdään lähettäjän ja vastaanottajan välisenä kommunikaationa. Esimerkiksi Pekka Tammi (1992) on kommentoinut näitä erilaisia lukijateorioita kannattaen itse ajatusta tekstin sisältämästä lukijakonstruktiosta (mt., 117). Hänen mukaansa teksti sisältää konstruoidun lukijahahmon, jolla on tietynlaista kompetenssia lukea tekstiä (ibid). Hän tarkentaa, että lukija olettaa tekijän (joka on myös konstruktio) lähettävän vastaanottajalle viestin. Tämä kommunikaatio on fiktiivinen rakennelma, eikä siis todellinen

2 Ks. myös Watt (1987).

viestintätilanne tekijän ja lukijan välillä. (mt., 117–119.)

Tammi (mt. 118) puhuu sisäislukijasta ja yleisöstä. Teksti ikään kuin sisältää ohjeet, joita lukijat pyrkivät noudattamaan (mt. 132) ja ”[--] lukija on tekstin metonymia.” (Tammi 1992, 134; Perry 1979, 43.) Metonyymisyys viittaa siihen, että tekstistä voidaan hahmottaa sen maksimaalinen merkitys. Samalla voidaan ottaa huomioon tekijän tarkoitukset sekä aikakaudelle ominaiset normit. (Perry 1979, 43.) Kompetentti lukija pystyy päättämään, millaisen lukutavan teksti sisältää ja miten teosta tulisi lukea.

Omat tulkinnalliset kysymykseni liittyvät retoriseen kertomusteoriaan perustuvaan käsitykseen lukijasta ja tulkintaprosessista. Voimme hahmottaa tekstiin koodatun lukijan tutkimalla tekstin rakennetta. Vaikka lukija nähdään tekstin konstruktiona voimme kuitenkin todeta, että teksti ei välttämättä kutsu tekemään vain yhtä kokonaistulkintaa, vaan se voi sisältää useita eri tulkinnan mahdollisuuksia. Tutkimuskysymyksen ”*miten lukijan tulkinta rakentuu ja mitkä tekstin elementit vaikuttavat sen rakentumiseen*” voi näin ollen myös muotoilla toisin: mihin lukustrategioihin *The Perks of Being a Wallflower* kutsuu lukijansa ja mitä mahdollisia tulkintoja teoksesta voidaan tehdä? Omassa analyysissäni pyrin tietenkin tekemään tulkinnan teoksesta, mutta jätän kuitenkin tilaa monitulkintaisuudelle.

Oman tutkimusongelmani kannalta hyödyllinen malli tulee tämän koulukunnan teoreetikoilta Peter J. Rabinowitzilta ja James Phelanilta. Retorisen kertomusteorian pääoletus on se, että ”[k]ertomuksessa joku kertoo jollekulle toiselle jossain tilanteessa ja jotain tarkoitusta varten jonkin tapahtuneen jollekin tai joillekuille³” (esim. Phelan & Rabinowitz 2012, 3; myös Phelan 2007, 3). Tekijä on tehnyt kertomuksen vaikuttaakseen lukijaan, ja lukija onkin keskiössä (Phelan & Rabinowitz 2012, 5). Tässä kohtaa täytyy ottaa huomioon jo edellä esiin tullut Tammen huomauttama seikka: myös tekijä on konstruktio, emmekä voi varsinaisesti tietää, mitkä tekijän aiheet ovat todellisuudessa olleet. Näin ollen voimme koodata nämä tekijän ”aiheet” tai ”tarkoitukset” tekstistä.

Peter J. Rabinowitz (1987, 20–21) erottaa toisistaan todellisen yleisön (*actual audience*) ja tekijän yleisön (*authorial audience*) (ks. myös Phelan 2007). Todellinen yleisöön kuuluu oikeat lukijat, ja heihin teoksen kirjoittaja ei varmasti voi vaikuttaa (Rabinowitz 1987, 20). Sen sijaan tekijän yleisö on ”hypoteettinen yleisö,” jolle tekijä osoittaa teoksensa (mt., 21). Kyse ei kuitenkaan ole tekijän intentiosta siinä mielessä, että voisimme tietää kirjaailijan päänsisäisistä liikkeistä jotakin. Pikemminkin on kyse sosiaalisista käytännöistä (mt., 23).

Lukijamalleista Phelan (2007) nojaa Peter Rabinowitzin käsitykseen, jota hän on kehittänyt itse lisää. Lukijoita on mallissa neljä: todellinen lukija (*flesh-and-blood or actual reader*),

3 Käännös oma, tästä lähtien käännökset omiani ellei toisin mainita.

tekijän tarkoittama yleisö (*authorial audience*; myös ”auktoriaalinen yleisö”, ks. esim. Mikkonen 2011, 39), kerronnallinen yleisö (*narrative audience*) ja kertojan osoittama yleisö (*narratee*). Näistä tekijän tarkoittama yleisö vastaa jotakuinkin edellä käsittelemääni lukijakonstruktiota. Se on ideaaliyleisö, jolle tekijä on kirjoittanut teoksensa (Phelan 2007, 4).

Kai Mikkosen (2011, 39) mukaan lukijan täytyy teosta ymmärtääkseen jakaa riittävä määrä tietoja, joita tekijä on olettanut lukijansa omaavan. Mikkonen kutsuu tätä tietynlaiseksi lukutavaksi, jossa lukija yrittää saada selville, minkälaisen lukijahahmon tekijä on olettanut yleisön ominaisuuksiksi. Ominaisuuksiin voi esimerkiksi kuulua yleensäkin tuntemus kirjallisuudesta tai jostain kulttuurisesta symbolista, kuten mustasta väristä surun merkinä. (mt., 40.) Kerronnallinen yleisö taas on lukijan ottama asema kertomuksen maailman havainnoijana (Phelan 2007, 4). Se on siis näkökulma, jonka kautta lukija voi havainnoida teosta. Lukija voi esimerkiksi suhtautua johonkin hahmoon tai näkökulmaan empaattisesti (Mikkonen 2011, 41–42). Mikkonen summaakin Rabinowitzin alkuperäistä mallia:

Kerronnallisen yleisön jäsenenä lukija uskoo lukemaansa fiktiivisen maailman tasolla, arvioiden fiktion totuuksia niiden omilla ehdoilla, mutta tekijän tarkoittaman yleisön jäsenenä hän samanaikaisesti tietää esityksen olevan fiktiota (tai kirjallisuutta). (Mikkonen 2011, 42.)

Malli on hyvin sovellettavissa omaan tutkimusongelmaani, sillä siinä otetaan hyvin huomioon eri lukijaerottelut. Lisäksi se sisältää ajatuksen lukijan manipuloinnista ja ohjaamisesta. Lukija siis olettaa, että tekijä on olettanut hänen ottavan tiettyjä rooleja lukiessaan. Tutkimuskohteenani oleva teos on rakenteeltaan sellainen, että se on tarkoitus lukea alusta loppuun ja matkan varrella tulee esiin erilaisia hienovaraisiakin elementtejä, jotka hypoteesini mukaan ohjaavat tekijän tarkoittaman yleisön tulkintaa tiettyyn suuntaan. Keskityn erityisesti tekijän tarkoittaman yleisön tulkintaprosessiin, mutta tarpeen vaatiessa käytän analyysissäni myös kerronnallisen yleisön käsitettä.

Benjamin Hrushovsky (1983, 127–128) puhuu lukijasta osana tekstin sisäistä viitekenttää. Hrushovsky huomauttaa (mt., 118), että kukaan todellinen, harjaantunutkaan, lukija ei pysty havaitsemaan kaikkia tekstin merkityksiä ensimmäisellä lukukerralla. Voimme määritellä tekstistä ”maksimaalisen” tulkinnan, jossa hahmotamme tekstin ennakoimat lukustrategiat, joita lukijat pyrkivät käyttämään tekstiä lukiessaan ja tulkitessaan. Maksimaalinen tulkintaan sisältyy myös niin sanotut ”väärät” tulkinnat ja osittaiset tulkinnat, sillä ne kaikki perustuvat samanlaisiin lukustrategioihin. (Hrushovsky 1983, 118–119; Tammi 1992, 136.) Pysin ottamaan huomioon myös maksimaalisen tulkinnan kysymykset tekijän tarkoittaman yleisön tulkintaa tekstistä konstruoidessani.

1.3 Lukemisen dynamiikka ja aika

Tutkimusmetodinani on tekstianalyysi, sillä vain tekstiä analysoimalla päästään parhaiten käsiksi lukijan tulkinnan rakentumiseen liittyviin kysymyksiin – analysoihan lukija kertomusta omassa lukuprosessissaan. Tutkimuksessani hyödynnän narratologista teoriaperinnettä ja avaan tässä lyhyesti käyttämäni pääteoriat ja niiden käsitteet.

Menakhem Perryn (1979, 40) ajatus lukemisen prosessimaisuudesta ja lukijaorientoituneesta motivaatiosta ovat hyödyllisiä työkaluja analysoidessani teosta; tietyt asiat on kerrottu romaanissa tietyssä järjestyksessä ja tämä järjestys on motivoitu. Perry (mt., 36–43) hahmottaakin kaksi lukemisen motivaatiotyyppiä. Lukeminen voi perustua malliorientoituneisiin motivaatioihin (*”Model” -oriented motivations*), jossa teksti sisältää tietynlaisia kehyksiä (esim. kronologisia, lingvistisiä jne.). Mallien avulla lukija pystyy ymmärtämään tekstiä. Teoksen genre on myös kirjallinen malli ja sen avulla voidaan ymmärtää teoksessa esiintyviä asioita, jotka eivät välttämättä ole perusteltuja todelliseen maailmaan liittyvien mallien kautta (esim. lentävä ihminen fantasiakirjassa) (Rimmon-Kenan 1999, 159).

Kaunokirjallisesta teoksesta voidaan hahmottaa myös retorisia tai lukijaorientoituneita motivaatioita (*rhetorical or reader-oriented motivations*), joissa teoksen asioiden esittämisjärjestys on motivoitu lukijan kautta (Perry 1979, 40). Molemmat motivaatiotyypit ovat vaihtoehtoisia tapoja tarkastella samaa materiaalia (mt., 42). Vaikka tarkastelenkin kohdeteosta lukijaorientoituneen motivaation kautta, on syytä huomata, että kirjeromaani toimii teoksen ”taustamallina,” jota vasten lukija tulkitsee tekstiään. Genren merkitys on tärkeä, mutta väitän, että lukijaorientoitunut motivaatio on joka tapauksessa *PBW:n* tapauksessa vielä tärkeämpi.

Phelanin (2007) teoria kertomuksen progressiosta sopii myös hyvin tutkielmani aiheeseen. Se nojaa osittain vanhaan teoriaan (vrt. esim. Perry edellä), mutta siinä on myös joitain uusia avauksia. Phelanin (2007, 7) mukaan kerronnassa tapahtuu kahdenlaisia muutoksia: niitä, joita henkilöhahmot kokevat ja niitä, joita yleisö kokee reaktionä henkilöhahmojen kokemalle muutokselle. Tässä Phelanin näkemyksessä kertomuksesta tulisi ottaa tapahtumien progression lisäksi huomioon myös yleisön progressio, joka perustuu havainnointiin ja arviointeihin näistä tapahtumista. Phelan puhuukin lukijan dynamiikasta (*readerly dynamics*), jolla hän tarkoittaa yleisön toimintaa ja jonka hän hahmottaa keskeiseksi osaksi kertomuksen progressiossa (mt., 3). Lukijat tekevät Phelanin mukaan kolmenlaisia arviointeja (*judgments*) kertomuksesta. Ensimmäiset ovat tapahtumien luonteeseen tai muihin kerronnan elementteihin liittyviä tulkinnallisia arviointeja. Toiset ovat eettisiä ja liittyvät hahmojen ja tapahtumien moraalisiin merkityksiin. Kolmannet ovat

esteettisiä arvioita kerronnan taiteellisesta laadusta ja sen osista. (mt., 9.)

Lukemisen dynamiikka onkin avainsana tutkielmassani. Kiinnitän huomiota erityisesti tapahtumien esittämisjärjestykseen, tekstin takaumiin ja aukkoihin sekä siihen, mitä kerrotaan ja mitä ei ja minkä kertomista lykätään. Keskeiseksi näiden hahmottamiseen nousee ajallisuus, sillä aika muokkaa kieltä ja tarinan tapahtumia muodostuen tarinan ja tekstin kronologiasuhteeksi (Rimmon-Kenan 1999, 57). *PBW* sisältää paljon esimerkiksi aukkoja ja takaumia, jotka on sijoitettu tekstiin tiettyyn järjestykseen. Miksi ystävän itsemurha kerrotaan heti romaanin alussa, vaikka se on tapahtunut kirjeen kirjoittajan ”nykyhetken” mukaan useita kuukausia aikaisemmin?

Strukturalistista narratologiaa edustavan Gérard Genetteltä (1980) löytyy oman tutkimukseni kannalta hyödyllinen teoria tarinan ja tekstin ajan eroista. Genette (1980; 2002) hahmottaa kolme kategoriala, joiden avulla voidaan tarkastella ajallisuutta kertomuksessa. Ensimmäinen kategoria on *järjestys*, jolla viitataan siihen, missä vaiheessa tekstiä tarinan tapahtumat kerrotaan (mt., 1980, 33–85; 2002, 25–28). Toinen kategoria on *kesto*: miten kauan tarinassa kuvataan jotakin ajanjaksoa. Kerrontaa voidaan hidastaa tai nopeuttaa; tarinan ajassa kymmenen vuoden ajanjakso voidaan kuvata muutamalla lauseella tekstissä ja päinvastoin tarinan ajassa vain hetken kestävä tapahtuma voidaan kuvata useita sivuja. (mt., 1980, 86–112; 2002, 28–31.) Kolmatta kategoriaa Genette nimittää *frekvenssiksi* ja sillä hän viittaa siihen, kuinka usein jokin asia on kerrottu tarinassa (mt., 1980, 113–160; 2002, 31–33). Lukijan tulkinnan rakentumisen kannalta (siinä mielessä kun sitä itse tässä tarkastelen) keskeisin näkökulma on järjestys ja keskitynkin tämän pro gradun puitteissa lähinnä siihen.

Kohdeteoksessani aika toimii motiivina päähenkilön lapsuuden traumasta ja sovellankin Genetten luoma käsitteistöä kohdeteokseni eri ajallisten aspektien hahmottamiseen. Yhdistettynä muuhun jo esittelemääni narratologiseen teoriaan Genetten käsitteet ovat käyttökelpoisia. Teoriaan on tehty myös täydennyksiä. David Herman (2004) käyttää sumean ajallisuuden käsitettä (*fuzzy temporality*), joka perustuu sumean logiikan teoriaan (mt., 212). Sumean teoriassa, samoin kuin Hermanin sumeassa ajallisuudessa, ei ole vain tosi-epätosi -bivalenssia, vaan se mahdollistaa myös epämääräisyyden tai häilyvyyden (ibid). Hermanin käsite polykronia kattaa tällaisen kaunokirjallisuudessa esiintyvän epätarkan ajallisuuden (mt., 213). Herman kirjoittaakin, että aikaisemmin akronistiseksi tai ”ajattomiksi” tulkitut kerronnan rakenteita tulisi tarkastella polykronistisina, joka voi olla ajallisesti monilukuisempi (mt., 219). Polykronia voi kuitenkin ilmetä monella tavalla ja Hermanin teoria on sovellettavissa sellaisten *PBW:n* kohtien analysoimiseen, jossa lukija ei voi paikantaa päähenkilön kertomia tapauksia ajallisesti, vaan ne jäävät hämäräksi.

Mikään teoria ei kuitenkaan ole kaiken kattava ja kaunokirjallinen moninaisuus haastaa teorian soveltamista. Markku Lehtimäki (2009, 28) toteaa osuvasti, että narratologista tutkimusta voidaan pitää jonkinlaisena kokeilun kenttänä, jossa yleinen malli ja yksittäiset sovellukset (eli analyysi kaunokirjallisista teoksista) ovat vuorovaikutuksessa keskenään. Narratologia onkin usein ”omaa historiaansa ja käsitteistöään pohtivaa metateoriaa” (mt., 29). Pyrinkin Lehtimäen kuvaamaan vuorovaikutukselliseen malliin. Samalla pidän kuitenkin mielessä sen, että tarkastelen kohdteostani ensisijaisesti tekstistä käsin, en teoria edellä.

1.4 Alluusion määritelmä

Intertekstuaalisuus on romaanin tulkinnan kannalta ohittamaton seikka. Haasteena on kuitenkin se, että intertekstuaalisia viittauksia on paljon ja teoksessa viitataan kaunokirjallisuuteen, musikaaliin, populaarimusiikkikappaleisiin, elokuvaan ja tv-sarjoihin. Viittaukset ovat useimmiten ilmeisiä, sillä romaaneja ja musiikkikappaleita on nimetty suoraan tekstissä. Intertekstuaalisen runsauden lisäksi haasteeksi muodostuu se, että monet viittauksista tuntuvat merkityksettömiltä: niitä ei juurikaan kommentoida eikä niiden tematiikkaa sidota mitenkään ilmeisesti muuhun tarinaan.

Kuten kaikkea intertekstuaalisuutta tutkittaessa, tarkka raja on tarpeen. Rajaankin tarkasteluni kohteeksi *alluusiot*, eli merkitykselliset viittaukset (Machacek 2007; Ben-Porat 1976). Gregory Machacek tekee artikkelissaan katsausta vanhempaan alluusioteoriaan yhdistäen strukturalistisen alluusioanalyysin kulttuuristeoreettiseen lähestymistapaan. Machacek (2007, 523) huomauttaa, että useissa aiemmissä tutkimuksissa alluusio on nähty synonyyminä intertekstuaalisuudelle. Toisaalta joissain tutkimuksissa käsitteet on nähty toisilleen jopa vastakkaisina ilmiöinä, joten Machacek katsoo tarpeelliseksi määritellä käsitteet uudelleen (ibid).

Machacek jakaa karkeasti aikaisemman alluusiotutkimuksen diakroniseen ja synkroniseen. Hänen mukaansa intertekstuaalisuuden ja alluusion käsitteellinen sekaannus on voinut johtua siitä, että diakroninen tutkimus on tarvinnut käsitettä, joka kuvaa koko tekstin alueelle levinnyttä viittaussuhdetta, kun taas alluusio on ennemminkin paikallinen, suppea ilmiö. Toisaalta käsitettä on käytetty myös siten, että alkuperäistekstiä on tarkasteltu suhteessa lainaavaan tekstiin ja lainaava teksti on nähty vähempiarvoisena ”kaikuna” tai ”ei-omaperäisenä.” (mt., 524–525.) Machacek ehdottaakin, että intertekstuaalisuuden käsitettä käytettäisiin viittamaan laajasti kaikkiin mahdollisiin tekstienvälisiin suhteisiin (sekä diakronisiin että synkronisiin) ja tarpeen mukaan voidaan tämentää, minkälaisesta intertekstuaalisuuden tyypistä on kyse (mt., 525). Tämä on mielestäni kannatettavaa. Puhuessani *PBW:n* intertekstuaalisuudesta, viittaan siihen nimenomaan

laajassa mielessä ja puhuessani yksittäisistä teksteistä käytän käsitettä alluusio. Alluusiossa on Machacekin mukaan kyse diakronisesta suhteesta (mt., 525).

PBW sisältää kahdenlaisia alluusioita. Ensimmäinen tyyppi on suora alluusio, jolla viitataan sellaiseen merkitykselliseen viittaukseen, jossa esimerkiksi jokin kaunokirjallinen teos on mainittu nimeltä tekstissä. Tällainen alluusion kohde on muun muassa J. D. Salingerin teos *The Catcher in the Rye* (1958), jota päähenkilö Charlie lukee joululomallaan. Alluusio voi kuitenkin ilmetä myös epäsuorasti (esim. Machacek 2007, 526). *PBW:ssa* tällaiseksi alluusion kohteeksi tulkitsen Johann Wolfgang von Goethen teoksen *Nuoren Wertherin kärsimykset* (1992; *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774). Näiden lisäksi viitataan myös tarpeen mukaan muihin teoksiin, jotka nousevat esiin teosta tulkittaessa ja joilla on jotain tulkinnallista relevanssia.

Alluusioiden ovat lukemisen dynamiikan kannalta keskeisiä, sillä ne ohjaavat tulkintaprosessia tiettyyn suuntaan. Alluusioiden liittyvät esittämisjärjestykseen siten, että tietyssä kohdassa esitetty alluusion kohde luo tiettyjä merkityksiä. Tämä koskee suoria alluusioita. Esimerkiksi kohdeteoksessani *The Catcher in the Rye* esiintyy sellaisessa kohdassa, kun päähenkilö on erittäin ahdistunut. Analysoinkin, mikä merkitys alluusion kohteella on sen esiintyessä juuri siinä kohdassa. Epäsuorat alluusion kohteet sen sijaan ovat sellaisia, että lukija saattaa tunnistaa (tai olla tunnistamatta) ne jossain kohtaa tekstiä. Ne voivat aktivoitua esimerkiksi samankaltaisen tyylin, tematiikan tai esimerkiksi hahmojen samankaltaisuuksien kautta. Epäsuorat alluusioiden eivät olekaan lainkaan selviä tapauksia, ja ne vaativat tarkempaa tulkintaa.

Lukijan tulkinnan kannalta huomionarvoista onkin se, että jokin keskeinen alluusio voi jäädä osittain tai kokonaan tunnistamatta. Gregory Machacekin (2007, 526) mukaan keskeistä alluusiossa on ollut ja on se, että alluusio vaatii tiettyä oppineisuutta. Kirjailijan ja lukijan täytyy jakaa sama traditio, jotta alluusio tulisi tunnistetuksi. Ilmiön voikin liittää ajatukseen tekijän tarkoittamasta yleisöstä. Machacekin mukaan yksi alluusion efekti onkin se, että osa lukijoista tunnistaa alluusion ja osa ei. (ibid.) Tekstistä voi jäädä jotain olennaista ymmärtämättä mikäli alluusiot ei tunnisteta, muttei aina. Ziva Ben-Poratin (1976, 115) mukaan lukija voi ymmärtää tekstin tunnistamatta alluusiot ja hän näkeekin, että ”alluusion tunnistaminen on askel kohti rikkaampaa tulkintaa.” Lukija saattaa huomata viittauksen johonkin tekstiin tuntematta viittauskohdetta tai lukijalta saattaa jäädä täysin huomaamatta jokin alluusio. Jälkimmäinen tapaus liittyy ensisijaisesti *PBW:ssa* epäsuoriin alluusioihin.

Ben-Porat (1976) onkin laatinut alluusion toteutumiseen nelivaiheisen mallin, joka liittyy keskeisesti lukijan tulkinnan rakentumiseen. Sen ensimmäinen vaihe on merkin tunnistaminen osoittimeksi (*marker*). Osoitin voi olla esimerkiksi teoksen nimeäminen tai suora lainaaminen teoksesta. Tunnistaminen ei kuitenkaan vaadi muodollista samuutta. (mt., 109–110.)

Lukijan tulkinnan rakentumisen näkökulmasta on siis selvää, että mikäli lukija ei tunnista osoitinta, ei alluusio toteudu lukijalle. Seuraava vaihe Ben-Poratin mallissa onkin seurausta edellisestä, eli mieleen tulevan tekstin (*evoked text*) tunnistaminen. Lukija voi toisaalta myös huomata osoittimen, mutta mikäli hän ei tunne viitattavaa tekstiä, ei toinen vaihe välttämättä toteudu. (mt., 110.)

Kolmas vaihe on se, että alkuperäinen viesti tulee ikään kuin muunnelmaksi. Muunnelma tarkoittaa sitä, että kahden tekstin vuorovaikutuksellisen suhteen tuloksena suorakin viittaus johonkin tekstiin on eri kuin alkuperäinen ”tarkoite” uudessa yhteydessä. Toisin sanoen se on kahden tekstin muunnelma. (mt., 110–111.) Alluusion tulkinta voi päättyä tähän vaiheeseen, mutta useimmiten se Ben-Poratin mukaan kuitenkin jatkuu viimeiseen neljänteen vaiheeseen, jossa mieleen tuleva teksti aktivoituu kokonaisuena. Vaiheessa yritetään muodostaa ”maksimaalinen intertekstuaalinen malli” ja se sisältää myös allusoivan (viittaavan) tekstin aktivoitumisen kokonaisuena. (mt., 111.) Alluusion toteutumisprosessin neljäs vaihe perustuu siihen, että osoittimen tunnistaminen tai toisaalta kolmannen vaiheen onnistuminen saa lukijan etsimään muita mahdollisia linkkejä (mt., 115).

Kuten Ben-Poratin alluusiomallissa käy ilmi, lukija voi tunnistaa suoraan nimetyn teoksen olevan alluusio, mutta tuntematta mieleen tulevaa tekstiä alluusiotulkinta jää vajaaksi. Näin voi *PBW:ssa* käydä useassa kohdassa; olen esimerkiksi itse joutunut tutustumaan useaan itselleni aikaisemmin tuntemattomaan populaarimusiikkikappaleeseen, koska en ole – Machacekin sanoin – jakanut samaa kulttuurista traditiota kirjailijan kanssa. Sen sijaan olen tunnistanut alluusion kohteeksi Goethen teoksen *Nuoren Wertherin kärsimykset*, joka on teoksessa tulkintani mukaan melko ilmeinen mieleen tuleva teksti. Mikäli kuitenkin pohdimme teosta kulttuurisen kontekstin näkökulmasta, ei tämä alluusio olekaan välttämättä niin ilmiselvä; *PBW* on yhdysvaltalainen nuortenromaani 1990-luvun loppupuolelta, ja tässä mielessä saksalainen kirjeromaani 1700-luvulta saattaa jäädä monilta, kenties sen oletetulta yleisöltä, tunnistamatta. Machacek kirjoittaaakin (mt., 526), että oppineessa viittauksessa tradition jakaminen on keskeistä. Oppineet viittaukset ovat Chboskyn teoksessa ei-ilmeisiä viittauksia ja ne eroavat muista tekstin tyypillisistä alluusioista piiloisen luonteensa kautta.

Vaikken aiokaan tehdä Ben-Poratin mallin mukaista tarkkaa strukturalistista analyysia alluusioista, havainnollistaa malli mielestäni osuvasti tulkinnan rakentumista tai toisaalta epäonnistumista alluusoiden suhteen. Alluusoiden osittainen tunnistaminen tai kokonaan tunnistamatta jääminen liittyvät edelleen teoksen maksimaaliseen tulkintaan, jonka pyrin ottamaan huomioon.

Pyrinkin analyysissani tuomaan ilmi, mikä merkitys alluusioilla on lukijan tulkinnan kannalta ja toisaalta sen, vaikuttaako alluusion tunnistamattomuus lukijan tulkintaan. Teoksessa

annetaan paljon viitteitä päähenkilön ahdistuksesta tai masennuksesta, mutta syyt tuntuvat vaihtelevan. Rakennan romaanin tulkinnan kautta vihjekaaviota tekijän tarkoittaman yleisön tulkinnan rakentumisprosessista. Kun masennuksesta aletaan antaa enemmän vihjeitä, astuvat alluusiot mukaan kuvioon. Teoksessa aletaan vihjata, että jokin menneisyyden tapahtuma vaikuttaa teoksen päähenkilön nykyhetkeen ja keskeiset alluusiot sekoittuvat teoksen ajallisuuden problematisointiin.

1.5 Tutkielman rakenne

Tutkielmani etenee siten, että luvussa kaksi lähden liikkeelle kirjeromaanin teoriasta. Vaikka keskitynkin teokseen ensisijaisesti kertomuksena ja tutkin sen rakennetta, kirjeromaanin genreen liittyvät erityispiirteet on välttämätöntä käsitellä heti alussa. Teos nähdäkseni myös problematisoi genreään. Kirjeromaanin lukemisen dynamiikalla, sen muodon sanelemalla rakentumisella ja järjestyksellä sekä ajallisuudella on omat ominaiset piirteensä, jotka poikkeavat muista kirjallisuuden genreistä. Pyrin hahmottamaan nämä kirjeromaanin ominaispiirteet ja sidon kirjeromaaniteorian edellä esittelemiini pääteorioihin lukijan tulkinnan rakentumisesta.

Romaani poikkeaa siinä mielessä ”perinteisestä” kirjeromaanista, että siinä vastaanottajan ja kirjeiden kirjoittajan välistä kommunikaatiota ei ole. Tämän takia romaanin voisi nähdä myös lähenevän päiväkirjaa. Pyrin kuitenkin osoittamaan, että epistolaa on erityinen merkitys, ja se kutsuu lukijaansa lukemaan sitä nimenomaan kirjefiktio konventioista käsin. Valitsemani dynaamisen lukutavan ja lopun yllätyksen perusteella on perusteltua edetä analyysissä lineaarisesti teoksen alusta loppua kohti edeten.

Jatkan tämän jälkeen tarkempia lukemisen dynamiikkaan liittyviä kysymyksiä ja analysoin henkilöhahmoista rakentuvia tulkintoja. Pohdin myös ajallisuuden merkitystä. Teos herättää lukijassa paljon kysymyksiä ja pyrin analysoimaan teosta juuri näiden kysymysten kautta. Erilaiset vihjeet, joiden avulla tulkinta rakentuu, ovat keskeisiä. Pyrin osoittamaan tulkinnallisesti keskeisimmät vihjeet ja kokoamaan ne yhteen tavoitteena muodostaa kokonaistulkinta niiden perusteella. Jo teoksen alussa on selvää, että päähenkilö on ahdistunut. Tämä luo teokseen jännitettä, sillä ahdistuksen syyt vaihtelevat ja pikku hiljaa romaanissa annetaan sellaisia vihjeitä, että ahdistuksen todellinen syy on jotain muuta, kuin mitä päähenkilö-kertoja antaa kirjeissään ymmärtää.

Lisäksi käsittelen teoksen tulkinnallisesti keskeisiä alluusioita. Intertekstuaalisuutta käsittelevästä teoriaperinteestä käytänkin alluusiotutkimuksen perinteestä esittelemiäni Ziva Ben-

Poratin (1976) ja Gregory Machacekin (2007) teorioita. Rajaan käsittelyni kohteeksi sellaiset alluusioidet, jotka liittyvät lukijan tulkinnan rakentumiseen. Valitsemani tekstit toimivat joko vihjeinä lukijalle päähenkilön epäluotettavuudesta ja siitä, ettei teoksessa ole kaikki kohdallaan. Toiset alluusioidet taas hypoteesini mukaan voivat johdattaa lukijaa harhapoluille tulkinnassaan.

Luvussa kolme analysoin teoksessa keskeistä salaisuusmotiivia, joka liittyy kiinteästi traumaan. Sivuan niin ikään myös traumateoriaa, vaikka se ei olekaan tutkielmassani kovin suuressa osassa. Traumateorian sivuosamaista roolia perustelen tutkimuskysymykseni kautta: trauma ei ole alusta asti lukijalle selvää, vaan ”traumatulkinta” rakentuu edellä esittelemieni kertomusten ainesten kautta. Traumateoriaa ei kuitenkaan voi täysin sivuuttaa kohdeteoksen tapauksessa.

Luvussa neljä teen yhteenvedon lukijan tulkinnan rakentumisprosessista. Analysoin teoksen epilogia, jonka lisäksi käsittelen uudelleen lukemisen dynamikkaan liittyviä kysymyksiä. Teoksen alusta loppuun etenevä analysointi mahdollistaa sen, että pystyn rakentamaan tulkinnallisen vihjekaavion, joka imitoi ensimmäisen lukukerran dynamiikkaa. Syvempi tulkinta vaatii kuitenkin sen, että palaan analyysissäni taaksepäin ja tarkastelen hienovaraisempia vihjeitä, jotka voivat jäädä ensimmäisellä lukukerralla huomaamatta. Viimeisessä luvussa teen yhteenvedon ja pohdin laajemmassa kaavassa valitsemiä teoreettisten kehysten hyödyllisyyttä ja toisaalta myös rajoituksia.

2 Lukemisen dynamiikka: kirjeromaani kertomuksena

2.1 *The Perks of Being Wallflowerin* lukija(t) ja kertoja

Janet Gurkin Altmanin (1982, 88) mukaan epistolaarimuodolla on erityinen kyky esittää lukukokemusta ja lukijan merkitys on erityisempi, kuin missään muussa fiktion muodossa. Altman erottaa sisäislukijan⁴ (*internal reader*), joka on kertomuksen sisältämä fiktiivinen kirjeiden vastaanottaja ja joka voi vaikuttaa kirjeiden kirjoittamiseen, ja ulkopuolisen lukijan (*external reader*), jolla viitataan teoksen todelliseen yleisöön ja jolla ei ole vaikutusta kirjeiden sisältöön. Altmanin sisäislukijaan viitatessani puhun kirjeiden vastaanottajasta. Ulkopuolisen lukijaan viitatessani puhun auktoriaalisesta yleisöstä tai tekijän tarkoittamasta yleisöstä. Käytän Phelanin (2007) mallia yleisöerotteluja tehdessäni.

Epistolaarinen kokemus on vastavuoroinen; kun omaelämäkerta voi sisältää pelkän halun itseilmaisuun ilman takeita lopullisesta yleisöstä, on kirje kirjoittajan ja vastaanottajan (sisäislukijan) yhteenliittymä (Altman 1982, 88). Kirjeromaani perustuu Altmanin mukaan vaihtokaupan haluun. Mikäli tätä vaihtokaupan halua ei ole, kirjeromaani ei eroa juurikaan päiväkirjamuotoisesta fiktiosta. (mt. 89.) Tarkastellaanpa tätä väitettä *PBW:n* aloituksen kautta, sillä teos kokonaisuudessaan poikkeaa Altmanin kirjeromaanin määritelmästä lähentyen päiväkirjamuotoa:

Dear friend,

I am writing to you because she said you listen and understand and didn't try to sleep with that person at that party even though you could have. Please don't try to figure out who she is because then you might figure out who I am, and I really don't want you to do that. I will call people by different names or generic names because I don't want you to find me. I didn't enclose a return address for the same reason. I mean nothing bad by this. Honest.

I just need to know that someone out there listens and understands and doesn't try to sleep with people even if they could have. I need to know that these people exist.

I think you of all people would understand that because I think you of all people are alive and appreciate what that means. At least I hope you do because other people look to you for strength and friendship and it's that simple. At least that's what I've heard. (*PBW*, 3.)

Romaanin alku on mielenkiintoinen, sillä vaikka teos kokonaisuudessaan läheneekin päiväkirjamuotoista romaania, tulkitsen aloituksen kutsuvan lukijaa lukemaan sitä nimenomaan kirjeromaanina. Miksi kirjoittaja kirjoittaa kirjeitä anonyymisti? Kirjeessä on nähtävissä kirjeromaaniin koodattu oletus luottamuksesta: "[--] because other people look to you for strength and friendship and it's that simple." Paradoksaalisesti luottamusta ei kuitenkaan ole; päähenkilö

4 Huomaa, että Altmanin sisäislukija on eri, kuin Tammen (1992) nimittämä sisäislukija. Käytän Altmanin epistolaarifiktio teorian lajin rakennepiirteiden analyysissä. En näin ollen käsittele Altmanin lukija-käsitettä sinänsä. Toin kuitenkin sisäis-/ulkopuolinen lukija -erottelun tässä esiin, havainnollistaakseni nimenomaan kirjeromaanin sisäisiä agenteja (ts. kirjoittaja-vastaanottaja -asetelmaa).

Charlie kirjoittaa kirjeitä salanimellä ja vastaanottaja jää lukijalle mysteeriksi.

Teoksen alussa aktivoituu kirjeromaaniperinne, joka tuntuu nimenomaan romaanin alun perusteella hyvinkin keskeiseltä. Kirjefiktiossa salaisuudet ovat toistuvana jännityksen lähteenä, sillä kirjeet voivat joutua väärin käsiin (Altman 1982, 59). Mikäli *PBW* olisi päiväkirja, siinä ei korostuisi salaisuuden tematiikka niin vahvasti; kirjeromaaniin koodattu luottamus ja salaaminen motivoituvat jo romaanin alussa. Päähenkilölle on kuitenkin tärkeää, että hän tietää jonkun kuuntelevan ja ymmärtävän häntä; vaikkei hän kaipaakaan vastausta kirjeisiinsä, hän tarvitsee yleisön ja tämä yleisö on tietty valittu uskottu, johon luotetaan⁵. Kuitenkin päiväkirjatulkinta jää jossain määrin avoimeksi. Miksi juuri kirjeet, eikä päiväkirja? Kertojan perustelut vastaanottajan luotettavuudesta herättävät enemmän kysymyksiä kuin vastauksia.

Kirjeiden vastaanottaja on lukijalle mysteeri, sillä koko romaanissa ei paljasteta vastaanottajan (samoin kuin ei päähenkilönkään) henkilöllisyyttä. Kirjeissä puhutellaan toisinaan vastaanottajaa:

Do you know what "masturbation" is? I think you probably do because you are older than me. (*PBW*, 23.)

I ate the brownie, and it tasted a little weird, but it was still a brownie, so I liked it. But it was not an ordinary brownie. Since you are older, I think you know what kind of brownie it was. (*PBW*, 37.)

Tekijän yleisö tietää ainoastaan, että kirjeiden vastaanottaja on vanhempi kuin päähenkilö. Teoksen aloituksessa kuten myös kahdessa muussa edellä esitetyssä esimerkkilainauksessa kirjeiden vastaanottajaa puhutellaan. Kuitenkin suurin osa kirjeistä sisältää selostusta päähenkilön menneestä ja nykyisestä elämästä, hänen toiveistaan, haluista ja peloista. Tekijän tarkoittaman yleisön (Phelan 2007, 4) oletetaan ymmärtävän ainakin jossain määrin kirjeisiin liittyvät konventiot ja epistolaarifiktion perinteen.

Peter Rabinowitzin (1987, 58; 2002, 300) mukaan romaanin aloitus ja lopetus saavat lukijan erityishuomion niiden erityisen sijoittumisensa takia. Lukija on erityisen keskittynyt lukemaan tekstin alussa⁶ ja lopussa ja lukija usein olettaa (oli tämä oletus oikein tai väärin), että tekijä antaa tulkinnallisia vihjeitä tietyissä kohdissa enemmän, kuin muualla tekstissä. Joissain teoksissa aloitus ja toisissa lopetus ovat aforistisia ja jäävät lukijan mieleen helpommin kuin muut teosten sisältämät aforistiset ilmaukset. Rabinowitz (2002, 303) kuitenkin toteaa, etteivät kaikkien teosten aloitukset tai lopetukset ole erityisen etualaistettuja. Ne kuitenkin useimmiten sisältävät jonkin kielellisen ilmauksen, joka poikkeaa teoksen yleissäännöstä. Näin toimii myös *PBW:n* aloitus, joka herättää lukijan kiinnostuksen erityisellä tavalla. Sen lisäksi, että lukijalle herää kysymyksiä (Miksi kirjoittaja ei halua paljastaa henkilöllisyyttään? Kuka on vastaanottaja? Miksi

5 Palaan luottamuksen ja uskotun kysymyksiin myöhemmin. Käsitteitä *confidence* ja *confidant* on käsitelty Altmanin (1982, 47–86) tutkimuksessa, ks. myös Mäkelä (2011, 129).

6 Ks. myös Perry 1979, 53.

kirjoittaja haluaa kirjoittaa kirjeitä?), poikkeaa aloitus myös kirjeiden muusta tyyppillisestä tyylistä, joka taas lähenee enemmän päiväkirjamuotoa. Tämä johtuu siitä, ettei kirjeisiin odoteta vastausta. Charlie esittääkin toisinaan vain retorisia kysymyksiä kirjeiden vastaanottajalle rakentaen samalla yleisöään.

Mikäli aloituksen tulkitaan olevan merkityksellinen siinä mielessä, että sen tarkoitus on saada lukija lukemaan romaania nimenomaan kirjefiktiona, ei päiväkirjana, on jo aloituksen merkitys perusteltu lukijan kautta. Lukija alkaa tulkitsemaan tekstiä epistolaarikirjallisuudesta tutuista konventioista käsin. Kuten Perry (1979, 61) huomauttaa, todellisista lukijoista puhuttaessa eri lukijoilla on erilaista kompetenssia rakentaa tulkintoja tekstistä; toiset lukijat ovat mukautuvampia ja he voivat arvata loppuratkaisun aikaisemmin kuin toiset. Joillekin lukijoille tulkinnan rakentaminen voi olla vaikeampaa. Mikäli *PBW:n* todellinen lukija ei tunne kirjeromaaniperinteeseen liittyviä konventioita, häneltä harjaantumattomana lukijana saattaa jäädä joitain tulkinnan kannalta olennaisia yksityiskohtia huomaamatta.

Tästä huolimatta mitä tahansa teosta, myös kohdetekstiäni, voi lukea myös lukija, joka ei välttämättä ymmärrä sen kaikkia yksityiskohtia. Oma kiinnostukseni liittyikin teoksen maksimaaliseen tulkintaan, jossa Hrushovskyn (1983, 119) mukaan ”kaikki tekstin mahdolliset yhdistetyt ja ristiriidattomat merkitysrakenteet ovat tarpeellisia ja siten kaikilla elementeillä ja elementtien järjestyksillä on maksimaalinen funktio.” Tammi (1992, 135) myös huomauttaa, että koska teksti on rajattu ja järjestetty, siitä voidaan osoittaa ”ne hypoteesit, joiden kautta maksimimäärä tekstin yksityiskohtia kytkeytyy toisiinsa.” Maksimaalinen tulkinta sisältää kaikki ”oikein” ja ”väärin” lukemiset, jonka lisäksi se huomioi sen, että vaikka olisimmekin eri mieltä jostain tietyistä lukutavasta, voimme kuitenkin konstruoida yleisen teorian lukuprosessista (Hrushovsky 1983, 119). Myös tekijän tarkoittaman yleisön käsite ottaa huomioon sen, etteivät kaikki lukijat välttämättä ymmärrä kaikkia yksityiskohtia. Lukija voi esimerkiksi huomata tekstistä jonkun selkeästi merkityksellisen kohdan ymmärtämättä kuitenkaan sen merkitystä – näin tekijän tarkoittama yleisö tulee lukijan tietoisuuteen. (esim. Mikkonen 2011, 41.)

Vastaanottajan vastinparina, kirjeromaanin kommunikoinnin toisena osapuolena, on luonnollisesti kirjeitä kirjoittava kertova minä. *PBW:n* kertoja on sentimentaalinen nuori Charlie, joka kirjoittaa toisinaan pitkiäkin kuvauksia esimerkiksi kävelyistään tai omista mietteistään. Ne eivät ole romaanissa ”keskeisiä tapahtumia,” vaan ne voi pikemminkin tulkita tiettyjen tunnetilojen kuvauksiksi. Epistolaarikerronnalle onkin tyyppillistä hitaus, jossa korostuu pikemminkin tunne kuin tapahtumat (Altman 1982, 21).

I usually walk home from school because it makes me feel like I've earned it. What I mean is that I want to be able to tell my kids that I walked to school like my grandparents did in the "old days." It's odd that I'm planning this considering I've never had a date, but I guess that makes sense. It usually takes me an extra hour

or so to walk as opposed to taking the bus, but it's worth it when the weather is nice and cool like it was today. (PBW, 27.)

Edeltävästä katkelma on tyypillinen Charlie-kertojan kuvaus, jossa kerronta ikään kuin hidastuu. Kerronnan hidastuminen tuntuukin liittyvän ajalliseen liikkuvuuteen menneen, nykyhetken ja tulevan välillä. Kertoja viittaa kuvitteelliseen, idylliseen tulevaisuuteen ja pohtii samalla nykyhetken tilannettaan. Kuvaus on kertojalle tyypillistä ”haaveilevaa” kerrontaa, eikä se liity mihinkään keskeisiin tapahtumiin tarinassa. Tällainen kerronta on kuitenkin tärkeää, sillä sen avulla päähenkilöstä rakennetaan tietynlaista kuvaa.

Henkilöhahmoista rakentuvat kuvat ovatkin romaanissa tutkimuskysymyksen kannalta keskeistä. Erityisesti ensivaikutelmat ja niiden korjaus tai korjaamatta jättäminen nousevat seuraavassa analyysissäni tärkeälle sijalle. Seuraavissa luvuissa pyrin osoittamaan, kuinka teosta luetaan kirjeromaanina ja kuinka tulkinnan rakentuminen siinä etenee.

2.2 Ajallisuuden ja järjestyksen merkitykset osana tulkintaprosessia

PBW:n päähenkilön kirjeiden kirjoittaminen on motivoitu. Samoin se, mitä kertomuksessa kerrotaan tai jätetään kertomatta, minkä kertomista lykätään ja mitä kerrotaan ensin, on motivoitu. Tarina (*story/fabula*) voidaan kertoa uudelleen kronologisessa järjestyksessä (vaikka se olisikin alun perin kerrottu eri järjestyksessä), juoni (*plot/syuzhet*) taas on juuri se järjestys, miten tarinan tapahtumat on esitetty (esim. Tomashevsky 2002, 164–165).

Perryn mukaan (1979, 38) lukija useimmiten yrittää hahmottaa tekstuaalista järjestystä ajallisen peräkkäisyyden kautta. Kuten tiedämme, kertomus ei ole useinkaan kerrottu siinä järjestyksessä, kuin miten fiktiivisen maailman tapahtumat ovat siinä todellisuudessa tapahtuneet (esim. Genette 2002, 25–26). Minä-kertoja voi kertoa tapahtumista siinä järjestyksessä, kuin on ne itse kokenut tai siten, kuin haluaa ne esittää. Näin ollen tarinaan muodostuu tiettyä kausaalisuutta. Tarina ja juoni muodostavat yhdessä kokonaisuuden, jossa ajallisuus ja kausaalisuus kietoutuvat toisiinsa. Boris Tomashevsky (2002, 164) huomauttaa, että tarina sisältää ajan indikaattoreiden lisäksi myös syiden indikaattoreita. Hän antaa esimerkiksi matkakertomuksen: se voi sisältää ajan indikaattoreita, mutta mikäli se ei sisällä kuvausta matkaajien henkilökohtaisista seikkailuista vaan ainoastaan kuvausta nähtävyyksistä, on kyseessä ainoastaan selostus ilman tarinaa. Kertomus noudattaa sitä enemmän kronologiaa, mitä vähemmän siinä on kausaalisuutta. (ibid.) Ajallisuus on siis keskeinen kertomuksen rakennusaines, mutta sen lisäksi tarvitaan kausaalisuutta, joiden kautta tarina saa syvyyttä.

Genette (1980, 35–36) kutsuu teoriassaan *anakronioiksi* erilaisia poikkeamia tarinan ja tekstin ajan järjestyksestä. Tällaisia poikkeamia voivat olla esimerkiksi *analepsikset* eli takaumat (mt., 48–67), joita tarkastelen myöhemmin *PBW:n* tapauksessa. Anakroniat täytyy kuitenkin suhteuttaa lukijan tekstistä tulkitsemaan päätarinalinjaan. Tällaista tarinan ajallista tasoa Genette kutsuu *ensimmäiseksi kertomukseksi* (mt., 48–49).

Ensimmäinen kertomus on kirjeromaanissa hieman monimutkaisempi, kuin useimmissa kolmannessa tai ensimmäisessä persoonassa kerrotuissa kertomuksissa. Kirjeen kirjoittaja on sidottu nykyhetken aikaan, sillä hän tarkastelee mennyttä ja tulevaa nykyhetkestä käsin (Altman 1982, 117–118; 122–129). Ensimmäisen persoonan kerronnasta voidaan Altmanin (mt., 123) mukaan erottaa kerronnan aika (*time of narration; Erzählzeit*) ja kerrotun tapahtuman aika (*time of narrated action; erzählte Zeit*). Muistelmissa kaikki tapahtumat ovat jo tapahtuneet ja menneisyydestä kerrotaan nykyhetkestä käsin. Päiväkirjassa ja kirjeromaanissa kerronnan aika voi suhteutua menneestä nykyiseen, niissä voidaan kertoa, mitä kirjoittaja tekee tai ajattelee juuri nyt tai mitä kirjoittaja aikoo tehdä tulevaisuudessa. Nykyhetki on keskeinen epistolaarisessa kerronnassa, sillä kertoja kirjoittaa kirjeitään tietyllä hetkellä ja se tietty hetki on suhteessa menneisiin ja tuleviin tapahtumiin. (ibid.)

Ensimmäisen kertomuksen hahmottaminen kirjeromaanin ”nykyhetkeksi” on ongelmallista, sillä on epäselvää, mihin tällä ”nykyhetkellä” viitataan. Ellei kirjeromaanissa kuvata itse kirjoittamisprosessia, kerronta ei voi olla samanaikaista kerrotun tapahtuman kanssa, toisin sanoen *kerronta on aina epätahdissa* suhteutettuna kerrottuihin tapahtumiin (mt., 129). Edeltävän lisäksi mikä tahansa epistolaarinen hetki on sidoksissa lukuisiin muihin hetkiin: kerrottujen tapahtumien tapahtumisajankohtaan, kirjeen kirjoittamishetkeen (jossa tapahtumat on kerrottu) ja hetkiin, jolloin kirje on lähetetty, vastaanotettu, luettu ja mahdollisesti luettu uudelleen (mt., 118).

Koska *PBW:ssa* kirjeiden vastaanottaja ei vastaa kirjeisiin ja ainoa kirjoittaja on päähenkilö itse, ei tässä tapauksessa tarvitse siis huomioida kirjeiden vastaanottajaan liittyviä ajallisia аспектеja kuten vastaanottamista ja lukemistilannetta. Kuitenkin myös se, että *PBW:n* ensimmäiseksi kertomukseksi tulkittaisiin päähenkilön kuvaama nykyisyys, jolloin hän kirjoittaa kirjeitä sekä kirjeissä kuvattu lähimenneisyys (kulunut päivä tai edeltävien päivien tapahtumat), on ongelmallista. Aluksi tämän kaltainen tulkinta teoksesta on mahdollinen. Mitä pidemmälle romaanissa edetään, sitä enemmän kysymykseksi nousee: milloin oikeastaan kaikki tapahtumat ovat saaneet alkunsa?

Polykronistisuuden tarkastelu voikin auttaa tämän ongelman kanssa. Periaatteessa kaikki romaanin kerronta on näennäisesti ajallisesti paikannettua, sillä Charlie kirjoittaa kirjeitä nyt-hetkellä ja kirjeissä on päivämäärät. Ensimmäiseen kertomukseen laskemia kuluneen päivän/päivien

tapahtumia ei välttämättä voi ajallisesti tarkasti paikantaa, eikä niitä tarvitsekaan. Kertojan kokema traumaattinen kokemus kuitenkin pulpahtelee kerrontaan aika ajoin, ja juuri trauman kannalta ajallinen epätarkkuus onkin teoksessa keskeistä. Dorrit Cohnin mukaan ensimmäisessä persoonassa kerrottu kertomus sisältää aina kertojan, joka tietää ”mitä hänelle tapahtui seuraavaksi” (Cohn 1983, 145). Näin on myös *PBW:ssa*. Romaanissa trauma synnyttää siinä mielessä paradoksin, että vaikka päähenkilö tarinan ajassa kirjeen kirjoittamishetkellä tiesikin, mitä hänelle *tapahtui seuraavaksi* hän ei tiennyt (tai tiedostanut) mitä hänelle *oli tapahtunut*. Trauman olemassaolosta annetaan kuitenkin vihjeitä kerronnassa ja vihjeet on lukijan tulkittavissa.

Usein *PBW:ssa* tällaiset ajallisesti epätarkat kuvaukset liittyvät päähenkilö-kertojan lapsuuteen. Ne ovat merkityksellisiä tulkinnan kannalta siinä mielessä, että ne liittyvät päähenkilön traumaattiseen kokemukseen. Herman (2004, 219–220) huomauttaakin, että joissain tapauksissa epätarkkuus ajallisuudessa voikin ilmentää traumaattisen kokemuksen kerronnallistamisen vaikeutta. Romaani sisältää lukuisia anakronioita, joissa kuvataan esimerkiksi päähenkilön lapsuutta (joka ei ole lähimenneisyyteen tapahtuma), ja nämä anakroniat ovat tärkeitä lopullisen tulkinnan kannalta. Puhuessani ensimmäisestä kertomuksesta viittaankin sillä päähenkilön ”nykyhetkeen” ja lapsuuden tapahtumat sijoitan anakronioihin. Kysymys ensimmäisestä kertomuksesta *PBW:n* kohdalla on kuitenkin avoin, ja mitä pidemmälle analyysini etenee (ja mitä pidemmälle romaanissa päästään), sitä enemmän tämä tulkinta mutkistuu, eikä ensimmäisen kertomuksen ajallinen paikantaminen ole niin selvää.

2.3 Ensimmäisysefektit ja ensivaikutelmat: henkilöahmoista rakentuvat tulkinnat

Tzvetan Todorov huomauttaa (1980, 76–77), että ”fiktiivinen hahmo on tekstissä esitetyn tilallis-ajallisen universumin osa.” Todorovin (1980, 77; 1990, 45) mukaan tekstin sisältämä psykologinen determinismi saa kuitenkin aikaan sen, että hahmo ”saa” persoonallisuuden. Tällä psykologisella determinismillä Todorov viittaa siihen, että teemme päätelmiä hahmosta tekstissä esitetyn tietynlaisen käytöksen tai toiminnan kuvauksen kautta; hahmo käyttäytyy tietyllä tavalla, koska häntä on kuvailtu esimerkiksi ujoksi⁷. Näin ollen teemme päätelmiä hahmoista tekstin rakentamien tietojen valossa ja tulkinnat henkilöahmoista rakentuvat lukuprosessin edetessä.

Teoksen keskeisin henkilöahmo on tietenkin päähenkilö itse, joka toimii myös

⁷ Ks. myös Rimmon-Kenan 1999 luku V ”Teksti: Luonnehdinta” (77–91), jossa Rimmon-Kenan on esittänyt henkilöahmot ”luonteenpiirteiden verkostoiksi” (mt., 77).

teoksen kertojana. Luonnollisesti lukija muodostaa henkilöhahmoista käsityksiä heti, kun hahmot esitellään. *PBW:ssa* on kuitenkin eri hahmojen kohdalla eroja siinä, minkä verran, minkälaista ja milloin tietoja hahmojen taustoista tai muista keskeisistä asioista annetaan.

Romaanin aloitus ("I am writing to you [--]" *PBW*, 3) on ensimmäisen tulkinnan mukaan osa ensimmäistä kertomusta. Kiinnostavaa on, että pian aloituksen jälkeen päähenkilö Charlie alkaa kertoa edellisestä keväästä, jolloin hänen ystävänsä Michael teki itsemurhan. Tämän jälkeen päähenkilö kirjoittaa Helen-tädistään, ja käy ilmi että hänkin on kuollut. Nämä analepsikset sijoittuvat aikaan ennen ensimmäistä kertomusta, sillä ne eivät kuvaa tulkintani mukaan Charlien lähimenneisyyttä. Genette (1980, 49) jakaa analepsikset (takaumat) kolmeen alakategoriaan; ulkoisiin (*external*), sisäisiin (*internal*) ja sekoitettuihin (*mixed*) analepsiksiin. Ulkoinen analepsis sijoittuu aikaan ennen ensimmäisen kertomuksen alkua ja sen tarkoituksena on useimmiten täydentää ensimmäistä kertomusta täsmentääkseen lukijalle jotain aiemmista tapahtumista. Se ei myöskään aiheuta häiriötä ensimmäiseen kertomukseen, koska ei varsinaisesti sekaannu siihen. Ensimmäisessä kirjeessä kuvattu Michaelin kuolema on ulkoinen analepsis, sen tarkoitus on kertoa lukijalle sitä, miksi Charlie kirjoittaa kirjeitä ja toisaalta kertoa päähenkilön menneisyyteen liittyvistä olennaisista seikoista. Myös Heleniin liittyvä muisto on ulkoinen analepsis. Vasta kirjeen viimeinen kappale palaa takaisin "nyt-hetkeen":

I should probably go to sleep now. It's very late. I don't know why I wrote a lot of this down for you to read. The reason I wrote this letter is because I start high school tomorrow and I am really afraid of going. (*PBW*, 7.)

Tulevaisuus on kirjeromaanissa tuntematon ja tulevaisuus on tyypillinen kirjeen aihe epistolaarikirjallisuudessa (Altman 1982, 126). Myös *PBW:ssa* kirjoitetaan paljon peloista ja toiveista tulevaisuuden suhteen, mutta on huomionarvoista, että teos sisältää paljon myös takaumia ja suurin osa ensimmäisessä kirjeessä kuvatuista tapahtumista sijoittuu menneisyyteen. Menakhem Perry (1979, 53) tuo tutkimuksessaan esiin alun perin psykologisista tutkimuksista tunnetun käsitteen *ensimmäisysefekti* (*primacy effect*). Sillä hän havainnollistaa, kuinka ensimmäisenä lukijalle annetut tiedot vaikuttavat myöhempään tulkintaan. Lukija tulkitsee saamiensa tietojen pohjalta tulevia tapauksia ja on usein taipuvainen myös pitämään näistä asenteista kiinni. Yleensä tämä ensimmäisysefekti luo vastareaktion, *äskeisysefektin* (*recency effect*), jossa lukija sopeuttaa aikaisemmat tiedot uusiin (mt., 57).

Myös Meir Sternberg (1978, 93–94) viittaa samoihin tutkimuksiin ensimmäisyys- ja äskeisysefektistä. Sternberg toteaa, että teemme todellisessa elämässä arvostelmia toisista ihmisistä ensivaikutelmien perusteella. Todellisuus on kuitenkin sattumanvaraista ja järjestelemätöntä, kun taas kaunokirjallisuudessa manipuloidaan ja kontrolloidaan lukijan asenteita ja häntä ohjataan tekemään erilaisia hypoteeseja. Manipulaatio perustuu peräkkäisyydelle ja sen tarkoituksenmukaisuus tekee siitä merkityksellisen. (mt., 96.) Kirjallisuudessa (toisin kuin

todellisessa elämässä) on mielekästä kysyä, miksi joku asia on esitetty ennen jotain toista (mt., 97).

Romaanin aloituksessa Charlie kertoo rakkaiden henkilöiden kuolemista. On loogista, että päähenkilö liittyy parhaan ystävänsä Michaelin itsemurhan omaan pelkoonsa aloittaa uudessa koulussa. Mutta miksi Helen-tädistä kerrotaan heti romaanin alussa?

My Aunt Helen was my favorite person in the whole world. She was my mom's sister. She got straight A's when she was a teenager and she used to give me books to read. [--]

My Aunt Helen lived with the family for the last few years of her life because something very bad happened to her. Nobody would tell me what happened even though I always wanted to know. When I was around seven, I stopped asking about it because I kept asking like kids always do and my Aunt Helen started crying very hard.

That's when my dad slapped me, saying, "You're hurting your aunt Helen's feelings!" I didn't want to do that, so I stopped. Aunt Helen told my father not to hit me in front of her ever again and my father said this was his house and he would do what he wanted and my mom was quiet and so were my brother and sister. (PBW, 7)

Tämän jälkeen Charlie kirjoittaa äitinsä kertoneen, mitä Helenille oli tapahtunut.

Kirjeessä tämä ei kuitenkaan paljastu tekijän yleisölle, vaan Charlie tyytyy vain kommentoimaan: "[s]ome people really do have it a lot worse than I do." (PBW, 7.) Tekijän tarkoittamalle yleisölle rakentuu traaginen kuva Helenistä; hänelle on tapahtunut jotain pahaa (edellä lainatusta kommentista päätellen jotain pahempaa kuin ystävän itsemurha), jonka takia hän joutui elämään viimeiset vuotensa siskonsa perheen luona. Helen vaikuttaa sympaattiselta ei ainoastaan traagisen taustan vuoksi, vaan myös siksi, että päähenkilö kertoi pitävänsä hänestä paljon lapsena. Helen myös puolusti lasta, jota tämän isä löi. Kertoja ei kuitenkaan itse ota kantaa lyönnin oikeutukseen. Pалаan tähän kysymykseen myöhemmin.

Hetki, jossa isä läimäytti Charlieta liiallisen kyselemisen takia, on paikannettu ajallisesti melko tarkasti ("I was around seven"). Helenin kuoleman ajankohtaa ei kuitenkaan vielä paikanneta, jolloin se jää hämäräksi. Voidaan kuitenkin olettaa sen tapahtuneen aikaisemmin kuin Michaelin itsemurhan, sillä Charlie kertoo Michaelin edelliskeväänä tapahtuneesta kuolemasta enemmän, ja kuvaus yhdistetään kesäloman jälkeen alkava koulun aloitukseen liittyviin pelkoihin. "My Aunt Helen lived with the family for the last few years of her life [--]" viittaa myös ajankohtaan, jolloin Charlie oli lapsi. Lukija voi tulkita päähenkilön pohtineen paljon kuolemaa lähiaikoina, jolloin menneisyydessä tapahtunut rakkaan henkilön kuolema nousee pintaan ystävän kuoleman yhteydessä. Charlie pohtii vielä kirjeen lopussa ettei edes tiedä, miksi kirjoitti vastaanottajalle kaikista tapahtumista. Syyksi tarjotaan kuitenkin pelkoa high schoolin alkamisesta. Ensimmäisen kirjeen jälkeen voidaan päätellä, että päähenkilö on ahdistunut ja syyksi tarjotaan rakkaiden ihmisten menetyksen aiheuttamaa surua ja kouluun liittyvää pelkoa.

Huolimatta siitä, että Michaelin itsemurha on tapahtunut melko lähellä ensimmäistä kertomusta (edellisenä keväänä), päähenkilö kirjoittaa ensimmäistä kirjettä lukuun ottamatta kirjeissään useimmiten ja enemmän Helenistä kuin Michaelista. Michaelia ei oikeastaan kuvata juurikaan ensimmäisessä kirjeessä; päähenkilö keskittyy lähinnä suruun ja ahdistukseen, jota koki

menetykseen liittyen. Hän toivoo, että Michael olisi jättänyt jonkun viestin jälkeensä, sillä päähenkilölle ei koskaan selvinnyt itsemurhan syytä: ”I wish I knew. It might make me miss him more clearly. It might have made sad sense.” (PBW, 6.) Koska Helenistä kirjoitetaan enemmän ja häntä kuvataan enemmän, voidaan tekstistä päätellä Helenin olleen keskeinen hahmo päähenkilön elämässä ja näin ollen Helenin olevan keskeinen hahmo romaanissa. Syytä tähän ei kuitenkaan vielä tarjota. Michaeliin liittyvästä katkelmasta voidaan myös päätellä, että Charlien kaipaus Heleniä kohtaan on selkeämpään, kuin Michaeliin liittyvä ikävä. Nämä kaksi kuolemantapausta rinnastuvatkin alusta alkaen toisiinsa.

Ensimmäinen kirje on siitä merkityksellinen, että se jättää paljon aukkoja täytettäväksi tulkinnan rakentumisprosessissa. Charlie vertaa omaa pahaa oloaan Helenin pahaan oloon (”[s]ome people really do have it a lot worse than I do.”). Mikä on pahempaa kuin ystävän itsemurha? Romaanin aloituksessa viitataan myös naispuoliseen ”häneen,” seksin harrastamiseen ja juhliin: ”she said you listen and understand and *didn't try to sleep with that person at that party* even though you could have.” (PBW, 3, kursivit lisätty.) Kursivoimiani kohtia ei kuitenkaan avata tarkemmin, eikä niitä paikanneta ajallisesti; ne osoitetaan vain perusteluina vastaanottajan luotettavuudelle. Kirjoittaja tietysti olettaa vastaanottajan tietävän, kenestä ”hänestä” ja mistä juhlista kirjeessä puhutaan. Sen sijaan lukijalle nämä jäävät avoimiksi kohdiksi ja tarinaan muodostuu aukko.

Edeltävää aukkoa ei koskaan täytetä täydellisesti. Se on myös harvoja kohtia romaanissa, jossa vastaanottaja ja tekijän tarkoittama yleisö selkeästi erotetaan toisistaan. Altman (1982, 120) kirjoittaa, että epistolaarifiktiossa kirjeissä kerrotut asiat tulee esittää siten, ettei kirjoittaja kirjoita asioista joista vastaanottaja jo tietää. Altmanin mukaan haasteen tuo myös se, että kirjeiden tulee olla ymmärrettäviä myös lukijalle; kirjeissä täytyy luoda vaikutelma autenttisuudesta menettämättä kuitenkaan lukijan mielenkiintoa (ibid). Tämä väittämä sisältää tietysti oletuksen siitä, että kirjoittaja ja vastaanottaja tuntevat toisensa. Näin epistolaarifiktiossa tyypillisesti onkin. PBW:ssa ongelma on ratkaistu anonyymiteetillä – vastaanottaja ei tunne lähettäjä, eikä hän oletettavasti ole kukaan päähenkilön lähipiiristä (eikä näin ole osallisena samoissa tapahtumissa, kuin päähenkilö). Näin Charlien on perusteltua kertoa elämänsä tapahtumia kirjeiden vastaanottajalle (ja samalla lukijalle) yksityiskohtaisesti. Teoksessa lukija ja vastaanottaja tuntuvatkin ikään kuin sulautuvan toisiinsa. Kerronnalliselle yleisölle kertomuksen havainnoijana tarjotaan uskotun vastaanottajan roolia.

Kuten jo edellä esitetty, ensimmäisyysfektivi on keskeinen tekijä Helenin tapauksessa. Helenistä rakennetaan useassa kohdassa positiivista kuvaa ja hahmo pysyy melkein koko romaanin ajan muuttumattomana. Lopussa paljastuva seksuaalinen hyväksikäyttö ja Helenin

syyllisyys tuleekin lukijalle juuri tämän takia yllätyksenä.

Otan tässä kohtaa esimerkiksi äskeisysefektin päähenkilön isän suhteen, sillä päähenkilö kertoi isästään ja tädistään samassa yhteydessä. Aloituksessa kuvattu isän lyönti kiinnittää huomion vaikkei kertoja otakaan itse kantaa siihen, oliko lyönti oikeutettu vai ei. Samaan tematiikkaan palataan neljännessä kirjeessä, jossa Charlie näkee vahingossa hänen siskonsa poikaystävän lyövän tätä riidan päätteeksi. Myöhemmässä kirjeessä käy ilmi, että Charlie kertoi tästä opettajalleen Billille ja Bill taas kertoi tästä Charlien vanhemmille. Charlien isä kieltäekin siskoa tapaamasta poikaa enää. Tämän voidaan katsoa olevan ensimmäinen äskeisysefektiin liittyvä tapaus, jossa lukija sopeuttaa aikaisemmat tietonsa (isä löi lastaan) uusiin (isä ei hyväksy väkivaltaa). Viimeistään seuraava katkelma rakentaa isästä positiivisempaa kuvaa, kuin ensivaikutelma:

By the way, I figure you are probably curious about my dad. Did he hit us when we were kids or now even? I just thought you might be curious because Bill was, after I told him about that boy and my sister. Well, if you are wondering, he didn't. He never touched my brother or sister. And the only time he ever slapped me was when I made my Aunt Helen cry. And once we all calmed down, he got on his knees in front of me and said that his stepdad hit him a lot, and he decided in college when my mom got pregnant with my older brother that he would never hit his kids. And he felt terrible sorry. And he would never hit me again. And he hasn't. (PBW, 28–29.)

Katkelmassa myös puhutellaan ja samalla rakennetaan kiinnostavasti kirjeiden vastaanottajaa. Päähenkilö ajattelee, että koska hänen opettajansa oli kiinnostunut isästä ja hänen mahdollisesta väkivaltaisesta käytöksestä, myös hänen kirjeidensä uskottu saattaa olla kiinnostunut tästä. Tämä on kutsu myös lukijalle; lukija on mahdollisesti kiinnostunut tämän kaltaisesta tulkinnasta ja vaikka tekijän tarkoittama yleisö pitäisikin hanakasti ensimmäisistä tulkinnoistaan kiinni, niin viimeistään tässä kohtaa ensimmäisestä tulkinnasta isän suhteen voi päästää irti. Voitaisiin myös olettaa, että myös muiden esiteltyjen hahmojen kohdalla ensimmäinen mielikuva saattaa olla väärä. Ensivaikutelma isästä rinnastetaan Helenin ensivaikutelmaan mutta vain isästä syntynyt ensivaikutelma korjataan. Koska positiivista ensivaikutelmaa Helenistä ei korjata vaan sitä pikemminkin vahvistetaan, lukijalle jää Helenistä ensivaikutelman mukainen mielikuva.

Isän tapauksessa yleisön kysymykset tulevat kiinnostavasti esiin. Charlie-kertoja ei ota alussa moraalisesti kantaa lyöntiin, ja on mahdollista, että jotkut lukijat (maksimaalisen tulkinnan huomioon ottaen) saattavat suhtautua lasten väkivaltaiseen kurittamiseen myönteisesti ("[m]y father said this was his house and he would do what he wanted." PBW, 7). Jälkimmäisestä katkelmasta kuitenkin voidaan tulkita, että tekijän ja myös kerronnallisen yleisön tulee suhtautua lasten kurittamiseen Billin (ja Charlien isän) tavoin kriittisesti. Charlie puolustaakin isäänsä, mutta tuntuu kuin hän olisi havahtunut siihen vasta sen jälkeen, kun hän keskusteli asiasta opettajan kanssa.

Charlien kertomilla ensivaikutelmilla ja käsityksillä muista henkilöihahmoista

pelataan läpi teoksen. Vaikka isän tapauksessa ensimmäisyyssefekti ei välttämättä ole kovinkaan voimakas ja se korvataan melko pian uusilla käsityksillä, toimii ensimmäisyyssefekti toisten henkilöhahmojen kohdalla paljon voimakkaammin. Tällaisia hahmoja ovat esimerkiksi Helen-täti, Charlien ihastus Sam ja Mary-Elizabeth, jonka kanssa Charlie päätyy seurustelemaan vahingossa ja tahtomattaan. Luettelemani henkilöhahmot ovat tarinan kannalta keskeisiä, ja erityisesti Samin kautta romaanissa kehitellään rakkaustarinaa. Seuraava katkelma on kuvausta siitä, kun Charlie tapaa ihastuksensa Samin ensimmäisen kerran:

”I’m Charlie.” I said, not too shy.

”And I’m Patrick. And this is Sam.” He pointed to a very pretty girl next to him. And she waived to me.

”Hey Charlie.” Sam had a very nice smile. [-]

Incidentally, Sam has brown hair and very very pretty green eyes. The kind of green that doesn't make big deal about itself. (PBW, 21–22.)

Charlie kertoo samassa kirjeessään nähneensä eroottisen unen Samista. Useissa kirjeissä käykin ilmi päähenkilön rakkaus Samia kohtaan. Kuvaukset Samista rakentuvat hyvin positiivisiksi, toisinaan myös traagisiksi. Kuvaillessaan muita henkilöhahmoja päähenkilö tulee samalla kertoneeksi paljon myös itsestään. Minä-kertojasta rakentuu romaanissa sympatiaa herättävä kuva: kertoja on paitsi yksinäinen tunteitaan purkava kärsijä, myös viaton nuori ja naiivi kertoja, jota muut henkilöhahmot neuvovat monissa asioissa. Teoksen kertoja on myös epäluotettava. Esimerkiksi Rimmon-Kenanin mukaan (1999, 128) epäluotettavuus voi ilmetä kertojan tietämyksen rajoittuneisuudella, kuten nuorella Holden-kertojalla Salingerin romaanissa *The Catcher in the Rye* (1958). Näin on myös PBW:ssa, jossa lukijan on syytä suhtautua varauksella kertojaan, josta rakennetaan alusta asti tietämykseltään rajoittunutta hahmoa.

Hahmon viattomuutta ja naiiviutta rakennetaan pitkälti toisten henkilöhahmojen kautta. Tämä on tietysti mielenkiintoista jo siinäkin mielessä, että päähenkilö on minä-kertoja; Charlie siis tavallaan rakentaa itse itsestään naiivia, tiedoiltaan rajoittunutta kuvaa samaan tapaan kuin Salingerin Holden⁸. Keskeistä tämä on myös siinä mielessä, että Charlie rakentaa omaa itseään pitkälti suhteessaan muihin hahmoihin. Kirjeessä, joka on päivätty ”October 14, 1991” hahmon ymmärtämisen rajoittuneisuutta rakennetaan kolmen muun henkilöhahmon, Charlien ihastuksen Samin, hänen ystävänsä Patrickin ja hänen opettajansa Billin kautta. Kirje alkaa jo aikaisemmin lainaamallaan retorisella kysymyksellä koskien masturbointia. Tämän jälkeen Charlie kirjoittaa kertoneensa Samille näkemästään eroottisesta unesta:

Do you know what ”masturbation” is? I think you probably do because you are older than me. But just in case, I will tell you. Masturbation is when you rub your genitals until you have an orgasm. Wow!

I thought that in those movies and television shows when they talk about having a coffee break that they should have a masturbation break. But then again, I think this would decrease productivity.

I’m only being cute here. I don’t really mean it. I just wanted to make you smile. I meant the ”wow” though.

8 Tosin Holden-kertojalle on tyypillistä suuri eleellinen liioittelu, kun taas Charlie-kertojan kerronnassa korostuu pikemminkin viattomuus. Analysoinkin intertekstuaalisuutta käsittelevässä luvussani näiden kertojahahmojen rinnastusta; ne asettuvat toisaalta vastakkaisiksi, mutta toisaalta hahmoilla on paljon yhteneväisyyksiä.

I told Sam that I dreamt that she and I were naked on the sofa, and I started crying because I felt bad, and do you know what she did? She laughed. Not a mean laugh, either. A really nice, warm laugh. She said that she thought I was being cute. And she said it was okay that I had a dream about her. And I stopped crying. Sam then asked me if I thought she was pretty, and I told her I thought she was "lovely." Sam then looked me right in the eye.

"You know you're too young for me, Charlie? You do know that?"

"Yes, I do."

"I don't want you to waste your time thinking about me that way."

"I won't. It was just a dream."

Sam then gave me a hug, and it was strange because my family doesn't hug a lot except my Aunt Helen. (PBW, 23–24.)

Edeltävässä lainauksessa on monta kohtaa, jonka kautta Charliesta rakennetaan naiivia kuvaa. Charlie olettaa, että vanhemmat ihmiset useimmiten tietävät, mitä masturbointi on – tässä ei sinänsä itsessään ole mitään naiivia. Tämän valossa tuntuu kuitenkin jokseenkin oudolta, että kirjoittaja selittää vastaanottajalle masturboinnista – siltä varalta ettei hän tiedäkään – jonka jälkeen hän vitsailee elokuvien ja tv-sarjojen kahvitaukojen korvaamisesta masturbointitauoilla. Tämän voi tulkita liittyvän ylipäänsä nuoren, murrosikäisen pojan kiinnostukseen seksuaalisuudesta. Tätä tulkintaani vahvistaa kertominen eroottisesta unesta.

Itse asiassa vasta seuraavassa kirjeessä käy ilmi, että Charlie sai itse tietää itsetyydytyksestä Patrickilta: "I guess I forgot to mention in my last letter that it was Patrick who told me about masturbation." (PBW, 29.) Tämä saa katkelman näyttäytymään täysin eri valossa, kuin mitä se aluksi näytti: hahmon kirjoittama hämmästyminen esittävä huudahdus "wow" ei olekaan välttämättä täysin ironinen ja tarkoitettu vitsiksi (kuten päähenkilö niin väittää), vaan sen voi tulkita esittävän todellista hämmästyneisyyttä. Kertojan epäluotettavuudesta kielii jo sekin, että päähenkilö kertoo "unohtaneensa" kertoa Patrickin osuudesta. Unohdus herättää epäilyksiä siitä, että päähenkilö on voinut unohtaa (tahallisesti tai tahattomasti) kertoa muitakin asioita.

Lisäksi voimme ajatella, että seksuaalisuuteen liittyvät asiat, kuten masturbointi, opitaan yleensä aikaisemmin. On tietysti jokseenkin vaarallista tehdä päätelmiä siitä, missä vaiheessa ja miten 15-vuotiaille pojille on "normaalia" oppia itsetyydytyksestä. Tämä on erityisen vaarallista silloin, kun vertaamme olettamiamme todellisia 15-vuotiaita poikia fiktiiviseen 15-vuotiaaseen henkilöähahmoon – todelliset ihmiset ja fiktiiviset henkilöähahmot eivät sinällään ole vertailukelpoisia. Teoksen fiktiivisessä maailmassa annetaan kuitenkin paljon viitteitä siitä, että Charlien käsitykset seksistä ja seksuaalisuudesta ovat jokseenkin rajoittuneita ja toisinaan lapsenomaisia tai viattomia. Kerronnalliselle yleisölle tarjotaan kertojaa vanhemman ja tietävämmän lukijan roolia.

Tekemääni tulkintaa seksuaalisesta viattomuudesta vahvistaa saman katkelman jatko. Ensinnäkin, Charlie kertoo Samille nähneensä hänestä eroottisen unen. Tätä voidaan pitää yleisten kirjoittamattomien sosiaalisten sääntöjen vastaisena; toisille ihmisille ei ole tapana kertoa eroottisista unista, jotka kohdistuvat heihin – ei ainakaan uusille ystäville. Toiseksi, Charlie tuntee

unestaan syyllisyyttä, ja hän alkaa itkemään kertoessaan tästä. Hahmosta on rakennettu alusta alkaen sentimentaalista kuvaa, mutta reaktiota voi siitä huolimatta pitää yllättävänä ja lapsenomaisena. Kolmas vahvistus päähenkilön naiiviudesta tulee Samilta, joka sanoo suoraan Charlien olevan liian nuori hänelle. Sam on iältään Charlieta vanhempi, mutta katkelmasta voi kuitenkin päätellä, että tällä nuoruudella viitataan ennemminkin päähenkilön lapsellisuuteen, kuin varsinaisesti hahmojen väliseen ikäeroon. Tätä tulkintaa vahvistaa myöhemmin samassa kirjeessä se, että Patrick kertoo yleisiä sääntöjä Charlielle siitä, kuinka tyttöjen kanssa tulee käyttäytyä ja miksi tytöt käyttäytyvät tietyllä tavalla. Charlie ei siis tiedä, miten ihmisten kanssa yleensä tulisi toimia sosiaalisissa suhteissa.

Mielenkiintoisin kohta katkelmassa jälkikäteen tarkasteltuna on tietysti Samin ja Helenin vertaaminen keskenään: kun loppuratkaisu on tiedossa, Helenin halailu näyttää paljon epäilyttävämmässä valossa, kuin mitä se näyttää teosta ensi kertaa luettaessa. Seksuaalisen halun kohde Sam vertautuu normaalin seksuaalisuuden riistäjään, hyväksikäyttäjä-Heleniin. Tämä on omiaan vahvistamaan tulkintaa siitä, ettei Charlien seksuaalisuus ole kehittynyt normaalisti. Vihje on niin hienovarainen, että ensimmäisellä lukukerralla sitä on mahdotonta huomata. Tämä kuitenkin menee jo asioiden edelle, ja palaan tähän analyysissäni myöhemmin.

Sen sijaan tulkinta sosiaalisesti rajoittuneesta Charliesta saa vahvistusta myös päähenkilön suosikkiopettajan, Billin kautta:

I look people holding hands in the hallways, and I try to think about how it all works. At the school dances, I sit in the background, and I tap my toe, and I wonder how many couples will dance to "their song." In the hallways, I see the girls weanng⁹ the guys' jackets, and I think about the idea of property. And I wonder if anyone is really happy. I hope they are. I really hope they are.

Bill looked at me looking at people, and after class, he asked me what I was thinking about, and I told him. He listened and nodded and made "affirmation" sounds. When I has finished, his face changed into a "serious talk" face.

"Do you always think this much, Charlie?"

"Is that bad?" I just wanted someone to tell me the truth.

"Not necessarily. It's just that sometimes people use thought to not participate in life."

"Is that bad?"

"Yes."

"I think I participate, though. Don't you think I am?"

"Well, are you dancing at these dances?"

"I'm not a very good dancer."

"Are you going on dates?"

"Well, I don't have a car, and even if I did, I can't drive because I'm fifteen, and anyway, I haven't met a girl I like except for Sam, but I am too young for her, and she would always have to drive, which I don't think is fair." (PBW, 26.)

Katkelman alussa oleva kuvaus muista ihmisistä on tyypillistä teoksen kertojalle. Kuvauksessa korostuu päähenkilön ulkopuolisuus ja hänen roolinsa tarkkailijana. Kuten edeltävästä katkelmasta voidaan huomata, kertoja ei itse näe omaa naiiviuttaan (mikä sinänsä on luonnollista), vaan tulkitsee olevansa Samille liian nuori, koska ei voi vielä ajaa autoa. Tämä on omiaan

9 "weanng" - muotoilu on alkuperäinen, ja se on todennäköisesti tahaton painovirhe romaanissa. "Wearing" olisi oikea muotoilu.

vahvistamaan lukijan käsityksiä tiedoiltaan rajoittuneesta, viattomasta minä-kertojasta. Tämän lisäksi Charlie kirjoittaa, että haluaisi jonkun kertovan totuuden; Charlie tarvitsee muiden vahvistusta mahdollisille omille epäilyilleen siitä, että hän pohtii asioita liikaa eikä osallistu samalla tavalla, kuin muut. Opettaja-auktoriteetti antaa kysymystensä kautta neuvoja nuorelle pojalle¹⁰.

Lukijalle annetaan kertomuksissa erilaisia ennakkotietoja henkilöhahmoista ja nämä ennakkotiedot usein vaikuttavat lukijan tulkintaan hahmoista. Meir Sternberg (1978) kutsuu tällaisia ennakkotietoja ekspositioksi. Ekspositio voi liittyä esimerkiksi henkilöhahmoihin ja tapahtumien aikaan sekä paikkaan ja sen tarkoituksena on antaa lukijalle olennaista ennakkotietoa fiktiivisestä todellisuudesta (mt., 1). Ekspositio voi olla ”esivalmistelua,” tai se voi olla viivytettyä riippuen sen paikasta kerronnassa (mt., 32). Tämä on olennaista lukijan tulkinnan rakentumisessa *PBW:n* henkilöhahmoista.

Sternberg (1978, 13–14) määrittelee eksposition muodostavan tarinan alun, mutta hän huomauttaa ettei se välttämättä ole sijoitettuna juonen alkuun. Sternbergin mallissa lukijan täytyy määrittää tarinan ajallinen alkamispiste¹¹, josta hän voi hahmottaa ekspositionaaliset motiivit. Kun tämä on tehty, lukijalla ei ole vaikeuksia löytää niitä, sijoittuivatpa ne mihin kohtaan juonta tahansa. (mt., 26.) Ekspositionaalisten motiivien löytäminen kuitenkin mutkistuu *PBW:ssa* samalla, kun ensimmäisen kertomuksen ajallisen alkamispisteen määrittäminen problematisoituu.

Tarkastelen ekspositiota henkilöhahmoista rakentuviin mielikuviin liittyen. Sam on keskeinen hahmo romaanissa, ja päähenkilön ihastus värittää kuvauksia Samista hyvin positiivisesti. Vertailen seuraavaksi Samista ja Mary Elizabethista, teoksen keskeisistä naishenkilöistä, annettuja kuvauksia. Tällaista ekspositionaalista tietoa annetaan Mary Elizabethista, ja päähenkilö kuvailee häntä hyvin toisella tavalla kuin Samia:

I do not know anything about Zen or things that the Chinese or Indians do as part of their religion, but one of the girls from the party with the tattoo and belly button ring has been Buddhist since July. She talks about very little else except maybe how expensive cigarettes are. I see her at lunch sometimes, smoking between Patrick and Sam. Her name is Mary Elizabeth. (*PBW*, 45.)

Mary Elizabeth is a very interesting person because she has a tattoo that symbolizes Buddhism and a belly button ring and wears her hair to make somebody mad, but when she's in charge of something, she acts like my dad after a "long day." She is a senior, and she says my sister is a tease and a snob. I told her not to say anything like that about my sister again.

Of all the things I've done this year so far, I think I like *The Rocky Horror Picture Show* the best. Patrick and Sam took me to the theater to see it on Halloween night. (*PBW*, 50.)

Ensimmäisessä lainauksessa Mary Elizabeth mainitaan teoksessa nimeltä ensimmäisen kerran, mutta häneen on viitattu jo edeltävässä kirjeessä. Charlie kertoo juhlista, johon yllä olevassa ensiksi lainaamassani katkelmassa viitataan. Maininta on niin huomaamaton, että se voi mennä lukijalta täysin ohi; siinä mainitaan kaksi tyttöä, jotka esittelivät toisilleen

10 Huomaa myös yhteneväisyys teokseen *The Catcher in the Rye*, jossa myös ystävällinen opettaja neuvoo nuorta Holdenia romaanin alkupuolella.

11 Vrt. Genetten ensimmäinen kertomus.

naparenkaitaan ja tatuointejaan (PBW, 36). Jo tässä kohtaa voidaan huomata ero Samin ja Mary Elizabethin välillä; Samin ensikohtaamista on kuvattu tarkasti, kun taas Mary Elizabethin kohtaamiseen Charlie ei kiinnitä juurikaan huomiota. Lisäksi Mary Elizabethista ei anneta paljoa uutta tietoa, vaan tatuointi, buddhismi ja naparengas toistuvat kuvauksissa.

Sternbergin (1978, 27–28) mukaan kertoja saattaa toisinaan tuoda esiin sen kohdan, jossa ekspositio loppuu ja tapahtuma alkaa. Joissain tapauksissa kertoja saattaa esittää tapahtuman alun vain ajallisena merkinä tarinassa, ei juonen tasolla (ibid). Tällainen siirtymä nähdään jälkimmäisessä lainauksessa. Mary Elizabethia koskeva kuvaus on tulkintani mukaan ekspositionaalista materiaalia siinä mielessä, että sen tarkoitus on valmistella lukijaa rakentamaan jo ennakkoon Mary Elizabethin luonteesta tietynlaista kuvaa. Charlie siirtyy Mary Elizabethiin liittyvän ekspositonaalisen kuvauksen jälkeen kuvaamaan ajallisesti eri tapahtumaa; hän on (koulu)vuoden kuluessa pitänyt eniten *The Rocky Horror Picture Show:sta* ja hän kävi halloween-iltana katsomassa sen teatterissa – ei Mary Elizabethin, vaan Samin ja Patrickin kanssa. Tietoa henkilöahmoista ripotellaan teoksessa myös pikku hiljaa, jolloin ekspositio on Sternbergin termin hajautettua (mt., 97). Rajanveto ekspositonaalisen materiaalin ja muun kerronnan välillä ei siis aina ole näin selvä.

Tulkitsen kuvaukset, joissa kerrotaan henkilöiden taustoista, olevan ekspositiota. Tavallinen ulkonäön kuvaus (”Sam has brown hair [--]”; ”she has a tattoo”) ei ole ekspositiota, mutta kahdessa edeltävässä lainauksessa voidaan nähdä hahmoon liittyvää keskeistä ennakkotietoa, joka liittyy hahmon ikään ja käytökseen. Mary Elizabethiin liittyvä ekspositio ei ole kovinkaan positiivista. Lisäksi se poikkeaa paljon Samiin liittyvästä ekspositiosta. Samiin liittyvät ennakkotiedot ovat hieman samankaltaisia, kuin Heleniin liittyvät. Charlien siskon tulkinta Samista on seuraavanlainen:

I asked my sister about this, and she said that Sam has low self-esteem. My sister also said that Sam had a reputation when she was a sophomore. According to my sister, Sam used to be a ”blow queen.” I hope you know what that means because I really can't think about Sam and describe it to you. (PBW, 52.)

Samoin kuin Helenistä, myös Samista rakennetaan traagista uhrikuvaa ja ensivaikutelmat pysyvät positiivisina. Tätä kuvaa Samista myös vahvistetaan myöhemmin. Sen sijaan Mary Elizabethista rakennetaan hyvin toisenlaista kuvaa, kun hän pyytää Charlieta tanssiparikseen koulun tanssiaisiin. Sam antaa Charlielle neuvoja ensimmäisten treffien suhteen. Seuraavassa katkelmassa rakennetaan kuvaa kaikista kolmesta hahmosta, Charliesta, Samista ja Mary Elizabethista:

I think Mary Elizabeth is a really smart and pretty person, and I'm glad that she is my first date ever. But after I said yes, and Mary Elizabeth announced it to the group, I wanted Sam to be jealous. I know it's wrong to want something like that, but I really did.

Sam wasn't jealous, though. To tell you the truth, I don't think she could have been happier about it, which

was hard.

She even told me how to treat a girl on a date, which was very interesting. She said that with a girl like Mary Elizabeth, you shouldn't tell her she looks pretty. You should tell her how nice her outfit is because her outfit is her choice whereas her face isn't. [-] So, I asked her what I should do, and she said that I should ask a lot of questions and not mind when Mary Elizabeth doesn't stop talking. I said that it didn't sound very democratic, but Sam said she does it all the time with boys. (PBW, 120.)

Päähenkilö aloittaa kertomalla, että hän on iloinen Mary Elizabethin ollessa hänen ensimmäinen tanssiparinsa. Heti perään lukijalle kuitenkin on selvää, että todellisuudessa Charlie olisi halunnut tehdä Samin kateelliseksi. Kertojan toiveesta huolimatta Sam ei tulekaan kateelliseksi vaan päinvastoin iloiseksi, mikä on Charlielle pettymys. Epäilykset päähenkilön vilpittömyydestä heräävät; onko Charlie todella iloinen mennessään Mary Elizabethin kanssa treffeille, kuten hän väittää? Myös aikaisempi negatiivissävytteinen kuvaus vaikuttaa tulkintaan, eikä kertoja vaikuta kovinkaan vilpittömältä kuvaillessaan Mary Elizabethia sanoilla ”very smart and pretty person.”

Sen lisäksi, että katkelmassa rakennetaan kuvaa naiivista, muiden apua tarvitsevasta Charliesta, siinä samalla vahvistetaan uhrikuvaa Samista; Sam jättää poikien kanssa omat mielipiteensä taka-alalle. Hän kehottaa Charlieta tekemään samoin Mary Elizabethin kanssa, vaikka Charlie kertookin huomauttaneensa sen epädemokraattisuudesta. Mary Elizabethista taas rakentuu paljon vahvempi kuva, kuin Samista tai Charliesta; hän saattaa puhua paljon itsestään (ja tästä Charlien ei tulisi välittää) ja hänelle on tärkeää, että hänen itsenäisiä valintojaan kehuaan, ei ulkonäköä. Myöhemmin tämä Samin tekemä tulkinta osoittautuu kuitenkin osittain vääräksi.

Päähenkilö kuvaa treffejään seuraavassa kirjeessä, joka alkaa pahaenteisesti: ”I don't feel very well because everything is messy.” (PBW, 121.) Kirjeessä on pitkä ja yksityiskohtainen selostus Mary Elizabethin mielipiteistä eri asioihin liittyen. Samin antamista ohjeista huolimatta päähenkilö ei ollut tyytyväinen treffeihin. Jälleen kertoja pohtii, että hänen tulisi kysyä neuvoja Samilta:

The only thing she asked me the whole time was whether or not I wanted to kiss her good night. When I said I wasn't ready, she said she understood and told me what a great time she had. She said I was the most sensitive boy she'd ever met, which I didn't understand because really all I did was not interrupt her.

Then, she asked me if I wanted to go out again sometime, which Sam and I hadn't discussed, so I wasn't prepared to answer it. I said yes, because I didn't want to do anything wrong, but I don't think I can think of a whole other night's worth of questions. I don't know what to do. How many dates can you go on and still not be ready to kiss? I don't think I will ever be ready for Mary Elizabeth. I'll have to ask Sam about this. (PBW, 122.)

Seuraavissa kirjeissä, joiden aiheena on pääasiassa Mary Elizabeth, Charlie kuvailee suhteen hankaluutta ja kuinka kaikki muut häntä itseään lukuun ottamatta kuvittelevat, että he seurustelevat. Charlie jopa käyttää lainausmerkkejä sanassa ”girlfriend”, korjaamatta kuitenkaan muiden erehdystä. Hän kertoo haluavansa olla rehellinen, mutta lykkää vaikeasta asiasta keskustelua. Kun Charlie sitten lopulta on rehellinen, tapahtuu romaanissa käännekohta: Charlie suutelee totuus vai tehtävä -pelissä Mary Elizabethin sijasta Samia, kun tehtävänä on suudella huoneen kauneinta tyttöä. Tästä seuraa välirikko Charlien ja ystävien välillä.

Äskeisysefekti vaikuttaa Mary Elizabethista rakentuneeseen kuvaan: alussa hahmosta ei juurikaan puhuta ja lukija ei kiinnitä hahmoon paljon huomiota; Mary Elizabeth puhuu paljon itämaisistä uskonnoista (toisinaan myös tupakan hinnasta) ja hänellä on naparengas ja tatuointeja. Mary Elizabethin voi tulkita myös jokseenkin epäystävälliseksi (”she acts like my dad after a ”long day”; ”she said my sister is a tease and a snob.”) Ensimmäiset kuvaukset henkilöhahmosta eivät ole kovinkaan etualaistettuja. Tätä tulkintaa vahvistaa se, että Mary Elizabethista annetaan aluksi kovin vähän mitään uutta tietoa. Myöhemmin hahmosta nousee esiin uusia puolia; aikaisemmin tarinassa melko huomaamaton sivuhenkilö ponnahtaa yllättäen keskeiseksi ja lukuisten korjaamattomien epäselvyyksien seurauksena Charlien ja Mary Elizabethin suhteen kaatuminen aiheuttaa romaanissa keskeisen käännekohdan.

Äskeisysefektiä käytetään romaanissa vain vähän henkilöhahmojen suhteen, mutta se on keskeinen lukijan rakentaessa kokonaiskäsitystä siitä, miksi päähenkilö kokee ahdistusta ja masennusta. Seuraavassa luvussa käsittelen tarkemmin vihjeitä, jotka liittyvät päähenkilön masennuksen syihin. Edellä esitetyt tapahtumat ja henkilöhahmot liittyvät keskeisesti lukijan rakentamaan kuvaan Charliesta ja Charlie kuvaa paljon eri tapahtumiin liittyviä tunteitaan, joita pidän tulkinnan kannalta keskeisinä vihjeinä; lukija pyrkii alusta asti saamaan selville Charlien pahan olon syyn.

2.4 Aika ja alluusiot: tulkintaprosessin rakentuminen juonellisessa progressiossa

Lukijan tulkinta henkilöhahmoista ja koko teoksesta rakentuu hienovaraisen kaunokirjallisen kudelman ansiosta. Tässä luvussa alan rakentamaan tulkinnan rakentumisprosessiin liittyvää kaaviota. Teoksen alusta loppua kohden etenevä lukuprosessi sanelee tulkinnan ehdot. Alluusiot tuovat tähän hieman poikkeavuutta, sillä alluusioita ei välttämättä tunnisteta suoraan jossain tietyissä kohdassa kertomusta. Erityisesti epäsuorasti ilmenevät alluusiot saattavat tulla mieleen esimerkiksi vasta teoksen lopussa. Pyrin konstruoimaan tekijän tarkoittaman yleisön teoksesta ja esittämään tähän perustuvan lukuprosessin. Kuitenkin poikkean tässä luvussa alluusioiden mahdollistamalle sivupolulle, ja nostan tässä esiin keskeisiä suoria ja epäsuoria alluusioita. Etenen analyysissäni ja omassa tulkinnassani kuitenkin lineaarisesti.

Kuten olen jo aiemmin todennut, teoksessa rakennetaan mielikuvaa päähenkilön masennuksesta. Tätä masennusta rakennetaan siten, että kertoja kertoo siitä joko suoraan tai vihjaten. Toisaalta yhä enemmän herää epäily siitä, että jotain myös jätetään kertomatta. Puhun

päähenkilön ”masennuksesta,” jolla viitataan yleisesti päähenkilön kuvailemaan ahdistukseen. ”Masennus” ei sinänsä tässä viittaa mihinkään todelliseen diagnoosiin, vaan sen tarkoitus on kuvata romaanin päähenkilön vaihtelevaa ahdistuksen kirjoa. Lisäksi puhun masennuksiin liittyvistä ”vihjeistä”, jolla viitataan tekstin tarjoamiin erilaisiin syihin siitä, mistä päähenkilön masennus voisi johtua. ”Vihje” -sanan käyttöä perustelen sillä, että tekijän yleisö yrittää selvittää, mistä teoksessa todella on kyse. Näin teosta luettaessa tällaisia ”vihjeitä” seurataan ja niiden avulla pyritään arvailemaan, mitä teoksessa voisi tapahtua seuraavaksi.

Erilaisia vihjeitä masennuksen syistä annetaan pitkin romaania, ja toiset näistä vihjeistä ovat huomaamattomampia, kuin toiset. Ensimmäinen päähenkilön masennukseen liittyvä vihje tulikin jo aiemmin esiin: ystävän itsemurhan aiheuttama yksinäisyys ja suru sekä koulun aloittamiseen liittyvät pelot. Teoksessa nämä vihjeet on annettu tietyssä, tulkinnan rakentumisen kannalta tärkeässä järjestyksessä. Ensimmäisyyssefektin mukaisesti aikaisemmat vihjeet vaikuttavat myöhempisiin ja lukija toisaalta korjaa niitä äskeisyyssefektin mukaisesti. Ensimmäisissä kirjeissä tätä ensimmäistä tulkintaa masennuksen syistä vahvistetaan, sillä Charlie kuvaa yksinäisyyttään koulussa ja toiveestaan löytää uusia ystäviä.

Pyrin tässä erittelemään tekstistä konstruoitavissa olevat vihjeet masennuksen syistä. Näitä vihjeitä on tulkintani mukaan kahdenlaisia: vihjeet, jotka ovat osa ensimmäistä kertomusta ja vihjeet, jotka liittyvät menneisiin tapahtumiin ts. eivät kuulu ensimmäiseen kertomukseen. Kuitenkin, kuten jo aiemmin todettu, kertomus problematisoi ajatusta ensimmäisen kertomuksen ajallisesta alkamispaikasta. Takaumat eivät ole aina tarkasti ajallisesti paikannettavissa. Keskeistä on se, miten vihjeet on juonellisesti järjestetty.

Toinen vihje masennuksesta liittyy ensimmäiseen kertomukseen. Siinä Charlie kuvaa rakkauttaan Samia kohtaan ja kertoo samalla Samin alkaneen seurustella toisen pojan kanssa. Keskeinen masennusvihje liittyy myös intertekstuaaliseen viittaukseen The Smiths:n kappaleeseen ”Asleep:”

To tell you the truth, I love Sam. It's not a movie kind of love either. I just look at her sometimes, and she is the prettiest and nicest person in the whole world. She is also very smart and fun. I wrote her a poem after I saw her in *The Rocky Horror Picture Show*, but I didn't show it to her because I was embarrassed. I would write it out for you but I think that would be disrespectful to Sam.

The thing is that Sam is now going out with a boy named Craig.

[–] He [Craig] likes to take photographs, and I've seen few of them, and they are very good. There is this one photograph of Sam that is just beautiful. It would be impossible to describe how beautiful it is, but I'll try.

If you listen to the song ”Asleep,” and you think about those pretty weather days that make you remember things, and you think about the prettiest eyes you've known, and you cry, and the person holds you back, then I think you will see the photograph.

I want Sam to stop liking Craig. (PBW, 51.)

Kuvaus on hyvin sentimentaalista. Tällä kertaa päähenkilön määritelmät Samista tuntuvat vilpittömiltä, toisin kuin aikaisemmin Mary Elizabethin tapauksessa. Kauneutta (joka liittyy Samiin ja ”kauniisiin päiviin”) verrataan suruun; ”Asleep” -kappaleen voi tulkita

itsemurhatoiveeksi:

Sing me to sleep / Sing me to sleep / And then leave me alone / Don't try to wake me in the morning / 'Cause I will be gone / Don't feel bad for me / I want you to know / Deep in the cell of my heart / I will feel so glad to go (The Smiths 1987: "Asleep.")

Kun Charlie on saanut ystäviä, hänen masennuksensa tuntuukin johtuvan yksipuolisesta rakkaudesta Samia kohtaan (Vihje 2). "Asleep" vertautuu Charlien toiveeseen Samin ja Craigin erosta. Epistolaaarimuoto on kuin suoraan sovitettu rakkaustarinalle, sillä se sisältää ajatuksen erossa olemisesta ja jälleennäkemisestä (Altman 1982, 14). Charlie ei kuitenkaan kirjoita rakkautensa kohteelle rakkauskirjeitä, vaan rakkausrunon, jota ei kuitenkaan anna koskaan Samille. Kirjoittaminen tuntuu kuitenkin olevan päähenkilölle keskeinen tunteiden purkamiseen liittyvä motiivi.

Yksipuolinen rakkaus tuntuukin olevan Charlien ongelma, ja Charlien sentimentaalisuus, kärsiminen sekä epistolaaarimuoto toimivat alluusion merkitsijänä Johan Wolfgang von Goethen teokseen *Nuoren Wertherin kärsimykset*. Yhdeksi alluusion merkitsijäksi voi tulkita yksipuolisen rakkauden. Vaikka *PBW:ssa* kehitelläänkin rakkaustematiikkaa, teos ei kuitenkaan ole genrensä puolesta rakkausromaani eikä rakkaus nouse siinä niin keskeiseksi kuin Wertherin tapauksessa.

Nuoren Wertherin kärsimyksiä on luonnehdittu kirjemuotoiseksi rakkausromaaniksi. Liisa Saariluoman (1989) mukaan rakkaus aiheena ei ollut Goethen aikana uutta, mutta rakkauden kokemisen sijaan aikalaisromaneissa korostui hyve. Suuren suosionsa lisäksi romaania paheksuttiin, sillä sen nähtiin kannustavan aviorikokseen ja itsemurhaan. Goethen teos uudisti rakkausromaanin, sillä siinä rakkaus ei ole enää alistainen moraalinormeille. (mt., 96–100.) Werther rakastuu romaanissa jo kihloissa olevaan Lotteen, ja tämän yksipuolisen rakkauden seurauksena Werther lopulta ampuu itsensä.

Wertherin itsemurha ei tule lukijalle yllätyksenä; kuolemaan vihjataan jo teoksen esipuheessa ja Werther itse esittää kuolemantoiveita useissa kirjeissään. Wertherin itsemurhamotiivi toistuu romaanissa ja Werther säästää Altmanin (1982, 147–148) mukaan kaikista sairaimmat ajatuksensa viimeisille riveille kirjeissään; niissä toistuu toiveet kuolemasta tai niissä esiintyy tuhoon tai häviöön liittyviä metaforia (esim. 16. ja 26. heinäkuuta, 10., 18. ja 30. elokuuta). Tämä toisto on Altmanin mukaan vihje Wertherin loppuratkaisusta (ibid). Myös *PBW:ssa* Charlie jättää kirjeidensä loppuun ahdistavia ajatuksiaan:

That was the poem I read for Patrick. Nobody knew who wrote it, but Bob said he heard it before, and he heard that it was some kid's suicide note. I really hope it wasn't because then I don't know if I like the ending. (*PBW*, 77–78.)

She would be alive if I were born on a day that didn't snow. I would do anything to make this go away. I miss her terribly. I have to stop writing now because I am too sad. (PBW, 98.)

I don't know if you've ever felt like that. That you wanted to sleep for a thousand years. Or just not exist. Or just not be aware that you do exist. Or something like that. I think wanting that is very morbid, but I want it when I get like this. That's why I'm trying not to think. I just want it all to stop spinning. If this gets any worse, I might have to go back to the doctor. It's getting that bad again. (PBW, 100.)

Something really is wrong with me. And I don't know what it is. (PBW, 147.)

Näiden kirjeiden loput ovat esimerkkejä päähenkilön kirjeiden ahdistavien ajatusten säästämisestä loppuun. Tämä ei kuitenkaan ole *PBW:ssa* yhtä yleistä kuin Wertherin kirjeissä, mutta tunteellinen ahdistuksen kuvaus on molemmille kertojille tyypillistä. Kuten aiemmasta ”Asleep”-viittauksesta huomattiin, Charlie toisinaan esittää myös vihjeitä itsemurhasta ja toiveeseen kuolemasta vihjataan joidenkin kirjeiden loppuissa.

Kerronnan tyyli, kirjeromaanimuoto ja hahmojen samankaltaisuudet saavat aikaan alluusion aktivoituminen; taustalla oleva teksti tulee mieleen uudessa tekstissä, vaikka siihen ei suoraan viitattaisikaan. Yksipuolisen rakkauden aiheuttama tuska ajaa Wertherin itsemurhaan, mutta miten on Charljen laita? Molemmissa teoksissa rakkauden kohteet, Lotte ja Sam, eivät ole viattomia tämän rakkauden suhteen ja tulkintani mukaan hahmot rinnastuvatkin toisiinsa. Molempien hahmojen voi tulkita olevan vietteleviä:

She told me about the first time she was kissed. She told me that it was with one of her dad's friends. She was seven. And she told nobody about it except for Mary Elizabeth and then Patrick a year ago. And she started to cry. And she said something that I won't forget. Ever.

”I know that you know that I like Craig. And I know that I told you not to think me of that way. And I know that we can't be together like that. But I want to forget all those things for a minute. Okay?”

”Okay.”

”I want to make sure that the first person you kiss loves you. Okay?”

”Okay.” She was crying harder now. And I was, too, because when I hear something like that I just can't help it. [-]

And she kissed me. It was the kind of kiss that I could never tell my friends about out loud. It was the kind of kiss that made me know that I was never so happy in my whole life. (PBW, 74–75.)

Ein Kanarienvogel flog von dem Spiegel ihr auf die Schulter. – »Einen neuen Freund, »sagte sie und lockte ihn auf ihre Hand, »er ist meinen Kleinen zugehört. Er tut gar zu lieb! Sehen Sie ihn! Wenn ich ihm Brot gebe, flattert er mit den Flügeln und pickt so artig. Er küßt mich auch, sehen Sie!«

Als sie dem Tierchen den Mund hinhielt, drückte es sich so lieblich in die süßen Lippen, als wenn es die Seligkeit hätte fühlen können, die es genoß.

»Er soll Sie auch küssen.« sagte sie und reichte den Vogel herüber. – Das Schnäbelchen machte den Weg von ihrem Munde zu dem meinigen, und die pickende Berührung war wie ein Hauch, eine Ahnung liebevollen Genusses.

»Sein Kuß«, sagte ich, »ist nicht ganz ohne Begierde, er sucht Nahrung und kehrt unbefriedigt von der leeren Liebkosung zurück«.

»Er ißt mir auch aus dem Munde.« sagte sie. – Sie reichte ihm einige Brosamen mit ihren Lippen, aus denen die Freuden unschuldig teilnehmender Liebe in aller Wonne lächelten.

Ich kehrte das Gesicht weg. Sie sollte es nicht tun, sollte nicht meine Einbildungskraft mit diesen Bildern himmlischer Unschuld und Seligkeit reizen und mein Herz aus dem Schlafe, in den es manchmal die Gleichgültigkeit des Lebens wiegt, nicht wecken! – Und warum nicht? – Sie traut mir so! Sie weiß, wie ich sie liebe! (JW. Am. 12 September 1772.¹²)

Kanarianlintu hypähti peilin kehykseltä hänen olalleen. – Uusi ystävä, hän sanoi ja houkutteli linnun kädelleen; se on pikkuisiani varten. Niin suloinen! Katsokaa! Kun annan sille leipää, se räpyttelee siipiään ja nokkii oikein kiltisti. Ja suukkojakin se minulle antaa. Katsokaa!

Kun hän suipisti suutaan lintua kohti, se painautui hellästi noita suloisia huulia vasten, ikään kuin sillä olisi ollut jokin aavistus siitä autuudesta, joka tuli sen osaksi.

– Se saa suudella teitäkin, sanoi Lotte ja ojensi linnun minulle. Pikku nokka siirtyi hänen huuliltaan minun huulilleni, ja sen vienonvieno näpytys toi mieleen henkäyksenomaisen aavistuksen suloisesta nautinnosta.

– Sen suudelma ei ole ihan pyyteetön, sanoin minä, se etsii ruokaa ja on tyytymätön, kun saakin vain pelkän, tyhjän hyväilyn.

– Se syökin minun suustani, sanoi Lotte. Hän tarjosi sille muutamia leivänmurusia huuliltaan, joiden vaiheilla väreili niin riemukkaana viaton, myötäelävä rakkaus.

Käänsin katseeni pois. Hän ei saisi tehdä noin, ei kiihottaa mielikuvitustani tuollaisella suloisella viattomuudella ja onnellisuudella, ei herättää sydäntäni unesta, johon elämän yhdentekevyys sen niin usein tuudittaa! – Tai miksi ei? – Hän luottaa minuun niin lujasti! Hän tietää, miten paljon häntä rakastan! (NW, 135–136.)

Ensimmäisessä katkelmassa Sam kertoo Charlielle traumaattisesta ensimmäisestä suudelmastaan seitsemänvuotiaana. Charlieta, kuten myös oletettavasti tekijän yleisöä, tämä koskettaa. Heti tämän katkelman perään Charlie lainaa tuntemattoman runoilijan runoa, ja aiemmin lainaamassani katkelmassa kerrotaan sen ehkä olleen jonkun nuoren itsemurhaviesti (”Bob said he heard it before, and he heard that it was some kid's suicide note.” *PBW*, 77–78.) Aiemmin huomattiin myös, että Charlie yhdisti kappaleen ”Asleep” Samiin; itsemurhafantasiat ovat siis piilotetusti läsnä romaanissa ja ne yhdistetään mahdollittomaan rakkauteen Samia kohtaan. Sam ei kuitenkaan yritä varsinaisesti estellä Charlien rakkautta, vaan sanoo suoraan yllä olevassa lainauksessa rakastavansa häntä. Kiinnostavaa onkin, että vaikka Sam seurustelee Craigin kanssa, hän kertoo Charlielle vain *pitävän* hänestä (”I know that you know that I like Craig”). Suudelma tulee Samin aloitteesta, ja Sam on koko ajan tilanteen hallitsijana.

Yhteistä *Wertherin* katkelman kanssa on naishahmojen tieto siitä, että he ovat rakkauden kohteina. Lainaamassani katkelmassa *Wertherin* ja Lotten välillä on seksuaalinen jännite ja Lotte suorastaan viettelee Wertheriä. Kanarianlintu vertautuu Wertheriin; *Wertherin* rakkaus Lottea kohtaan ei ole pyyteetöntä ja hän osoittaa tyytymättömyyttään ”tyhjistä hyväilystä.” *Werther* on täysin Lotten vietävissä, ja Lotte antaakin *Wertherille* turhaa toivoa samoin kuin Sam Charlielle. *Werther* on kuitenkin itse ollut aikaisemmin samankaltaisessa tilanteessa ensimmäisen kirjeensä perusteella. Toisin kuin Lotten kanssa, aikaisemmin *Werther* itse on ollut viettelevä osapuoli:

12 Koska internet-versiossa ei ole sivunumeroita, viittaan alkukieliseen *Wertheriin* kirjeiden päivämäärillä.

Waren nicht meine übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das meine zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch war ich unschuldig. Konnt' ich dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester mir eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete? Und doch – bin ich ganz unschuldig? Hab' ich nicht ihre Empfindungen genährt? Hab' ich mich nicht an den ganz wahren Ausdrücken der Natur, die uns so oft zu lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergetzt? Hab' ich nicht – o was ist der Mensch, daß er über sich klagen darf! Ich will, lieber Freund, ich verspreche dir's, ich will mich bessern, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, wiederkäuen, wie ich's immer getan habe; ich will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll mir vergangen sein. Gewiß, du hast recht, Bester, der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht – Gott weiß, warum sie so gemacht sind! – mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurückzurufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen. (JW, Am. 4. Mai 1771.)

Olihan kohtalo suorastaan valikoinut kaikki muut ihmissuhteeni siten, että ne olivat vain omiaan ahdistamaan sellaista sydäntä kuin minun! Leonore parka! Ja kuitenkin minä olen viaton. Enhän voinut mitään sille, että tuossa ihmisrukassa virisi intohimon tuli samaan aikaan kun minua viihdytti miellyttävällä tavalla hänen sisarensa oikukas sulo! Ja kuitenkin – olenko minä sittenkään täysin viaton? Enkö ruokkinutkin hänen tunteitaan? Enkö itsekin ollut huvittunut noista aidoista ja avoimista tunteenilmauksista, jotka saivat meidät niin usein hymyilemään, niin vähän naurettavaa kuin niissä olikin? Enkö olekin – mutta mikä on ihminen itseään moittimaan! Minä aion tehdä parannuksen, juuri niin, lupaan sen, en halua enää hautoa ja vatvoa jotakin pikku harmia, joka on kohdalleni osunut, niin kuin olen aina ennen tehnyt. Haluan nauttia siitä, mitä minulla on, ja menneet saavat minun puolestani olla menneitä. Ole oikeassa, ystävä hyvä, ihmisillä olisi paljon helpompaa, jos he eivät alinomaa – Luoja tietää, miksi he niin tekevät – askaroisi ikävissä muistoissa vaan kohtaisivat sitä vastoin tyytyväisinä nykyisyyden. (NW, 13–14.)

Kirjeestä käy ilmi, että Leonore-niminen henkilö on osoittanut avoimesti kiinnostustaan Wertheriä kohtaan, ja Werther lopulta myöntääkin, ettei hän itse ollut tämän rakkauden suhteen täysin viaton. Linaamani katkelma on ennustuksenomainen; Werther joutuu itse samaan tilanteeseen Lotten kanssa kuin Leonore hänen kanssaan. Werther kirjoittaa parantavansa tapansa mitä ilmeisimmin hänelle tyypillisestä ”hautomisesta” ja ”vatvomisesta” (”wiederkäuen”) mutta, kuten tiedämme, hän epäonnistuu siinä pahemman kerran.

PBW alkaa siitä, kun Charlie kertoo ystävänsä itsemurhasta. Tätä itsessään voisi pitää jo melko pahaenteisenä ja se on yksi kohdista, joka voi aktivoida kirjallisuutta hyvin tuntevan lukijan mielessä *Nuoren Wertherin kärsimykset*. Vihjeet itsemurhatoiveista ovat toisinaan piilotettuja kerrontaan ja toisinaan suoria. Itsemurhafantasiat liitetäänkin kerronnassa usein juuri Samiin. Wertherin tunnistaminen allusion kohteeksi aiheuttaakin lukijassa lisäjännitettä siinä, tapahtuuko teoksen lopussa werthermäinen itsemurha.

Esitin aikaisemmin kysymyksen liittyen allusioiden tunnistamiseen. Vaikka olenkin tässä osoittanut yhtäläisyyksiä *PBW:n* ja *Nuoren Wertherin kärsimysten* välillä, eivät kaikki lukijat välttämättä tunne Goethen teosta tai allusiosuhde voi muuten jäädä huomaamatta. Toin aikaisemmin esiin myös Ben-Poratin huomautuksen, ettei allusion tunnistamatta jääminen välttämättä vaikuta merkittävästi tulkintaan teoksesta, vaan allusion tunnistaminen pikemminkin rikastaa tulkintaa. *Nuoren Wertherin kärsimykset* tuntuukin toimivan jännitteen luoja itsemurhatematikkansa kautta.

Alluusio osoittaa muutakin; Machacek (2007, 531) huomauttaa, että alluusio voi myös alleviivata teoksen genreä. Epistolaarigenre onkin teoksen tulkinnan kannalta keskeinen *PBW:ssa*, ja sen alluusiosuhde tunnettuun epistolaariseen mieskärsijään korostaa teoksen genren merkittävyyttä. Genre on keskeinen nimenomaan salaisuusmotiivin kannalta sillä kuten aiemmin kirjoitin Altmaniin nojaten, salaisuudet ovat keskeinen jännityksen aihe kirjeromaanissa ja salaisuudet ja salailu on motivoitu *PBW:ssa*. Mikäli lukijalta jää tunnistamatta alluusiosuhde Wertheriin, jää lukijalta kenties huomaamatta tämä genren alleviivaus.

Charlien menneisyydestä aletaan antaa lisää tietoa kertojan kertoessa veljestään, joka pelaa amerikkalaista jalkapalloa. Charlie kirjoittaa harrastaneensa myös pelaamista lapsena, mutta tullessa siitä liian aggressiiviseksi: "the problem was that it used to make me too aggressive, so the doctors told my mom I would have to stop." (*PBW*, 56.) Lääkärikäyntien mainitseminen on mielenkiintoinen; se mainitaan kuin ohimennen, eikä siitä ole puhuttu aikaisemmin mitään. Kiinnostavaa tässä on myös se, että pelaaminen ja pelaamiskielto liittyvät lapsuuteen. Lääkärit mainitaan seuraavan kerran kolmannen, keskeisen masennuksesta vihjaavan kirjeen yhteydessä:

I'm really glad that Christmas and my birthday are soon because that means they will be over soon because I can already feel myself going to a bad place I used to go. After my Aunt Helen was gone, I went to that place. It got so bad that my mom had to take me to doctor, and I was held back a grade. But now I'm trying not to think about it too much because that makes it worse.

[–] It happens very fast, and things start to slip away. And I just open my eyes, and I see nothing. And then I start to breathe really hard trying to see something, but I can't. It doesn't happen all the time, but when it does, it scares me. (*PBW*, 78–79.)

Tällaiset kohdat häiritsevät lukijaa, sillä ne tuntuvat vihjaavan menneisyyden (lapsuuden) tapahtumien vaikuttaneen päähenkilön nykyhetken tilanteeseen. Ahdistusta kuvataan kirjeissä toistuvasti syiden kuitenkin vaihdellessa. Kun ahdistus ei poistu kirjeiden kerronnasta ensimmäisistä kirjeistä rakennetun tulkinnan (yksinäisyys) jälkeen, lukija yrittää rakentaa siitä kokonaiskuvaa pala palalta annettavien vihjeiden perusteella. Edeltävä lainaus on ensimmäinen vihje siitä, että menneisyyden tapahtumat kummittelevat kerronnassa. Lääkärikäyntien mainitseminen toistamiseen tukee tätä tulkintaa, ja molemmissa vihjataan mielenterveyden olevan pääsyy lääkärikäynteihin.

Kuten olen osoittanut, päähenkilö-kertojasta on rakentunut romaanissa naiivi, tiedoiltaan rajoittunut epäluotettava kertoja. *PBW:n* keskeinen alluusio on J. D. Salingerin *The Catcher in the Rye* ja teokseen viitataan suoraan. Verrataanpa Charlieta alluusion päähenkilöön, Holdeniin. Kertojana Charlie ja Holden poikkeavat siinä, että Holdenin tyyli kertoa on liioittelevan suurieleistä, kun taas Charlien kerronta on werthermäisen sentimentaalista. Tarkastellaanpa *The Catcher in the Rye* alkua:

If you really want to hear about it, the first thing you'll probably want to know is where I was born, and what my lousy childhood was like, and how my parents were occupied and all before they had me, and all that David Copperfield kind of crap, but I don't feel like going into it. In the first place, that stuff bores me, and in the second place, my parents would have about two haemorrhages apiece if I told anything pretty personal about them. They're quite touchy about anything like that, especially my father. They're *nice* and all – I'm not saying that – but they're also touchy as hell. Besides, I'm not going to tell you my whole goddam autobiography or anything. I'll just tell you about this madman stuff that happened to me around last Christmas before I got pretty run-down and had to come out here and take it easy. [--] Where I want to start telling is the day I left Pencey Prep. (CR, 5. Kursiivi alkuperäinen.)

Meir Sternberg (1978, 42) huomauttaa, että Holden haluaa nopeasti siirtyä keskelle tarinaa käymättä läpi tarinan kannalta keskeisiä ennakkotietoja. Monet kirjailijat ja lukijat ovat Sternbergin mukaan pitäneet ekspositiota ”välttämättömänä pahana” ennen varsinaisia, kiinnostavia tapahtumia (mt. 46). Hän huomauttaa, että naiivi kertoja Holden Caulfield kuvittelee, ettei ekspositio olisi välttämätöntä, mutta hän antaa lukijalle kuitenkin riittävästi tietoa menneisyydestään. Suurin osa teoksen ekspositiosta on kuitenkin levittäytynyttä (distributed) ja viivästynyttä (delayed). (mt., 48.) Liiotteleva tyyli ja se, että kertoja kertoo keskeisiä asioita ripotellen, luovat kertojasta selkeän epäluotettavaa kuvaa lukijalle. Samaan tapaan *PBW:ssa* lukijalta jätetään pimentoon tarinan kannalta keskeisiä tietoja, ja koko romaani perustuukin tälle lukijan huijaamiselle ja tulkintaprosessin manipuloinnille. Toisaalta *The Catcher in the Rye:ssa* lukijaa ei sinänsä pyritä huijaamaan samaan tapaan kuin *PBW:ssa*. Teoksen hienous piilee sen tavassa rakentaa henkilökuva sen epäluotettavasta nuoresta päähenkilö-kertojasta.

The Catcher in the Rye mainitaan ensimmäisen kerran juuri kirjeissä, joissa Charlie kuvaa pahaa oloaan ja syyllisyyttään:

Bill gave me one book to read over the break. It's *The Catcher in the Rye*. It was Bill's favorite book when he was my age. He said it was the kind of book you made your own.

I read the first twenty pages. I don't know how I feel about it just yet, but it does seem appropriate to this time. I hope Sam and Patrick call on my birthday. It would make me feel much better. (*PBW*, 80.)

Ziva Ben-Poratin mukaan (1976, 118) alluusion merkitsijä (*marker*) tekstissä on metonyyminen: viittauksen kohde ilmenee tekstissä osansa kautta. Se voi myös tuoda mieleen jonkin tekstin tietyn teeman (mt., 119). *CR:n* tapauksessa voimme ajatella, että teoksen nimen mainitseminen juuri tässä yhteydessä luo mielikuvia mielenterveysongelmiin, yksinäisyyteen ja ulkopuolisuudentunteisiin, joita Charlie käy kirjeissään läpi ja jotka ovat keskeisiä aiheita myös Salingerin teoksessa. Tähän tulkintaan kutsuu kohta, jossa Charlie kertoo teoksen olevan sopiva (”appropriate”) juuri kirjoittamishetken ajankohtaan, jolloin hän itsekin kuvaa. Tässä kohtaa Charlie mainitsee lukeneensa vasta parikymmentä sivua.

Myös Holden-kertoja kuvaa masennustaan ja pahaa oloaan. Tulkintani mukaan nämä kertojat rinnastuvatkin toisiinsa sekä yhtäläisyyksiensä että eroavaisuuksiensa kautta. Holden on

koulupudokas ja hän kuvaa aikaa, jolloin hänet on jälleen erotettu yhdestä koulustaan. Charlie taas menestyy opinnoissaan hyvin. Molemmat rakastavat kirjallisuutta ja myös *CR:ssa* on intertekstuaalisia viittauksia kirjallisuuteen ja elokuvaan. Molemmissa keskeiset tapahtumat sijoittuvat joulunaikaan¹³, *CR:ssa* Holden kertoo edellisen joulunsa parin päivän tapahtumia hänen harhailuistaan New Yorkissa ja elämänsä pohtimisesta. Molemmat ovat kokeneet läheisen ihmisen menetyksen. *CR:ssa* käy melko alussa ilmi, että Holdenin pikkuveli Allie on menehtynyt nuorena. Vaikka kerronnasta käykin ilmi Allien olleen Holdenille tärkeä, vasta teoksen loppupuolella Holden kertoo tarkemmin traumaattisesta kokemuksestaan Allien kuolemaan liittyen:

I started picturing millions of jerks coming to my funeral and all. [-] They all came when Allie died, the whole goddam stupid bunch of them. I have this one stupid aunt with halitosis that kept saying how *peaceful* he looked laying there, D.B. told me. I was still in the hospital. I had to go to this hospital and all after I hurt my hand. [-] Then I thought about the whole bunch of them sticking me in a goddam cemetery and all, with my name on this tombstone and all. Surrounded by dead guys. Boy, when you're dead, they really fix you up. I hope to hell when I *do* die somebody has sense enough to just dump me in the river or something. Anything except sticking me in a goddam cemetery. People coming and putting a bunch of flowers on your stomach on Sunday, and all that crap. Who wants flowers when you're dead? Nobody.

When the weather's nice. My parents go out quite frequently and stick a bunch of flowers on old Allie's grave. I went with them a couple of times, but I cut it out. In the first place, I certainly don't enjoy seeing him in that crazy cemetery. Surrounded by dead guys and tombstones and all. It wasn't too bad when the sun was out, but twice – *twice* – we were there when it started to rain. It was awful. It rained on his lousy tombstone, and it rained on the grass on his stomach. It rained all over the place. All the visitors that were visiting the cemetery started running like hell over to their cars. That's what nearly drove me crazy. All the visitors could get in their cars and turn on their radios and all and then go someplace nice for dinner – everybody except Allie. I couldn't stand it. I know it's only his body and all that's in the cemetery, and his soul's in Heaven and all that crap, but I couldn't stand it anyway. I just wish he wasn't there. You didn't know him. If you'd known him, you'd know what I mean. (*CR*, 161–162. Kursiivit alkuperäiset.)

Edeltävässä katkelmassa ja *PBW:ssä* on useita kuoleman tematiikkaan liittyviä yhteneväisyyksiä. Holden satutti itseään veljensä kuoleman jälkeen ja joutui tämän takia sairaalaan pääsemättä veljensä hautajaisiin. Charlie joutui Helen-tätinsä kuoleman seurauksena myös sairaalaan järkytyksen takia, eikä häntä päästetty tätinsä hautajaisiin (*PBW*, 97). Kun Charlie kirjoittaa suoraan ikävöivänsä tätiään, Holden taas osoittaa ikävänsä ja surunsa kiertäen. Lapsenomaisesti hän kuvittelee, että hänen surunsa on ainutlaatuinen; lukija ei voi ymmärtää sitä, koska ei tuntenut Allieta. Muutkaan hahmot romaanissa eivät ymmärrä häntä; he juoksevat sateen yllättäessä autoihinsa ja *kaikki muut paitsi Allie* voivat mennä sateelta suojaan – Holden on kykenemätön asettumaan muiden surun asemaan; muillakin on kuolleita läheisiä hautausmaalla. Epäluotettavuutta rakentaa myös se, että Holden kuvailee itseään useassa kohtaa ateistiksi. Kuitenkin edeltävässä kappaleesta voi tulkita Holdenin toiveen siitä, että Allien sielu olisi taivaassa. Holden suhtautuu lähes kaikkeen kertomaansa negatiivisesti ja hän havahtuu itsekin siihen, kun hänen pikkusiskonsa Pheobe sanoo sen ääneen:

'You don't like *anything* that's happening.'

13 Huomaa myös jälleen yhteys *Nuoren Wertherin kärsimyksiin*, jossa Wertherin itsemurha tapahtuu joulun tienoilla.

It made me even more depressed when she said that.

'Yes, I do. Yes, I do. Sure I do. Don't say that. Why the hell do you say that?'

'Because you don't- You don't like any schools. You don't like a million things. You *don't*.'

[--]'Name one thing.' [-] The trouble was, I could't concentrate too hot. Sometimes it's hard to concentrate.

[-] 'I like Allie,' I said. 'And I like doing what I'm doing right now. Sitting here with you, and talking, and thinking about stuff, and -'

'Allie's *dead*. You always say that! If somebody's dead and everything, and in *Heaven*, then it isn't really -'

'I know he's dead! Don't you think I know that? I can still like him though, can't I? Just because somebody's dead, you don't just stop liking them, for God's sake - especially if they were about a thousand times nicer than the people you know that're *alive* and all.' (CR, 176-178. Kursiivit alkuperäiset.)

Holdenilla on vaikeuksia keksiä asioita, joista pitää. Ainoat asiat, jotka hän keksii, on hänen edesmennyt veljensä ja keskustelu pikkusiskonsa kanssa. CR tuntuukin toimivan PBW:ssa erityisesti taustana sille tematiikalle, ettei päähenkilö ole päässyt irti menneestä surustaan ja se vaivaa häntä edelleen:

[--] I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around - nobody big, I mean - except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff - I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and *catch* them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. (CR, 179-180. Kursiivi alkuperäinen.)

Pikkuveli Allien kuolema vaivaa häntä edelleen, ja Holden haluaisi olla lapsia pelastava *sieppari ruispellossa*. Vaikka Charlie kertookin menneen vaivaavan häntä edelleen (toisin kuin Holden, joka ei suoraan myönnä sitä) voi alluusion tulkita vihjaavan siihen, ettei Charlie paljasta kaikkea menneisyyteensä liittyen; rinnastuuhan hän tunnettuun epäluotettavaan kertojahahmoon.

Charlien menneisyyden tapahtumista annetaan lisää vihjeitä, jotka on nähtävissä alla olevassa lainauksessa. Ensimmäisessä lainauksessa päähenkilö kuvaa ensimmäisen kertomukseen liittyvää tapahtumaa, jossa hänen äitinsä kyseli hänen vointiaan. Jälkimmäinen lainaus on seuraavasta kirjeestä, jossa Charlie kuvaa muistoa Helenin kuolemaan johtaneesta auto-onnettomuudesta ja sen jälkeisistä tapahtumista.

"Is it your aunt Helen?"

It was the way she said it that started me feeling.

"Please, don't do this to yourself, Charlie."

But I did do it to myself. Like I do every year on my birthday. (PBW, 84.)

I don't really know what happened next, and I never really asked. I just remember going to the hospital. I remember sitting in a room with bright lights. I remember a doctor asking me questions. I remember telling my Aunt Helen was the only one who hugged me. I remember seeing my family on Christmas day in a waiting room. I remember not being allowed to go to the funeral. I remember never saying good-bye to my Aunt

Helen.

I don't know how long I kept going to the doctor. I don't remember how long they kept me out of school. It was a long time. I know that much. All I remember is the day I started getting better because I remembered the last thing my Aunt Helen said just before she left to drive in the snow.

She wrapped herself a coat. I handed her the car keys because I was always the one who could find them. I asked aunt Helen where she was going. She told me it was a secret. [-] She finally shook her head, smiled, and whispered in my ear.

"I'm going to buy your birthday present."

That's the last time I ever saw her. [-]

Despite everything my mom and doctor and dad have said to me about blame, I can't stop thinking what I know. And I know my aunt Helen would still be alive today if she just bought me one present like everybody else. She would be alive if I were born on a day that didn't snow. I would do anything to make this go away. I miss her terribly.

I have to stop writing now because I am too sad. (PBW, 97–98.)

Edeltävä analepsis ja sitä seuraava itesyytöksestä kertominen ovat keskeisiä kohtia, joka muuttaa aikaisempaa tulkintaa päähenkilön ahdistukseen liittyen ja joka synnyttää ajatuksen mahdollisesta traumasta. Takauma vahvistaa aiempaa tulkintaa rakkaiden menetyksen tuskasta, mutta tuo siihen myös lisää; päähenkilö ahdistuu *toistuvasti* syntymäpäivänään, koska syyttää itseään tätinsä kuolemasta. Yhteinen osoittaja *CR:ssa* ja *PBW:ssa* on se, että perhe on molemmille päähenkilöille tärkeä ja molemmissa traumaattinen tapahtuma liittyy perheeseen. Tulkitenkin *CR:n* olevan tulkinnallinen vihje siitä, että traumaattinen tapahtuma on päähenkilön masennuksen taustalla. Toisaalta vihje johtaa harhaan, sillä se vahvistaa tulkintaa Helenin kuolemasta johtuvasta traumasta. Edeltävä lainaamani itesyytöstä lainaama katkelma on aivan kirjeen lopussa ja seuraava kirje alkaa:

Dear friend,

The day after I wrote to you, I finished *The Catcher in the Rye*. I have read it three times since. I really didn't know what else to do. (PBW, 98.)

Charlie on lukenut teoksen uudestaan ja uudestaan. Tämän voi tulkita ajatukseen trauman toistuvasta luonteesta (esim. Knuutila 2006, 29), ja samaan tapaan kuin trauma toistuu päähenkilön syntymäpäivänä, Charlie myös lukee samaa romaania toistuvasti. Lukemista motivoidaan myös sillä, ettei traumaattista tapahtumaa tarvitsisi ajatella:

I read the book again that night because I knew that if I didn't, I would probably start crying again. The panicky type, I mean. I read until I was completely exhausted and had to go to sleep. In the morning, I finished the book and then started immediately reading again. [-] I don't want to start thinking again. Not like I have this last week. I can't think again. Not ever again. (PBW, 100.)

CR:n toisteisella lukemisen päähenkilö selittää sillä, ettei hän voi ajatella enää traumaattista tätinsä kuolemaan johtanutta onnettomuutta ja sen aiheuttamaa syyllisyyttä. *CR* tuo kiinnostavan lisän tähän siksi, että teos käsittelee rakkaan henkilön menettämiseen liittyvää traumaattista tapahtumaa. Trauma on siis sama, kuin mistä Charlie kertojana kirjoittaa. Päähenkilö

siis ikään kuin lukee traumasta, jonka yrittää työntää pois mielestään. Kaiken lisäksi kertoja kirjoittaa samasta aiheesta kirjettä. Tulkitsenkin näiden olevan kertomuksen sisältämiä viitteitä trauman olemassaoloon, ja trauma ilmenee pakonomaisen lukemisen ja kirjoittamisen kautta.

Edellisessä kirjeessä ennen Helen-tädin kuolemaan johtaneen tapaturman kuvausta kerrotaan myös Helenin ongelmista; alkoholin ja huumeiden käytöstä sekä ongelmista miesten kanssa (*PBW*, 95–96). Teoksen ensimmäisessä kirjeessä ollut Helenistä kertova analepsis on näin ollen aukko, joka täyttyy tässä kohtaa tekstiä. Koska olen tulkinnut ensimmäiseksi kertomukseksi päähenkilön ”nykyhetken” ja kirjeissä kuvatut lähimenneisyyden tapahtumat, on Helenin onnettomuuteen liittyvä kuvaus tulkittavissa sekoitetuksi analepsikseksi. Sekoitettu analepsis alkaa ennen ensimmäisen kertomuksen alkua liittyen siihen myöhemmin (Genette 1980, 49).

Tässä kohtaa ensimmäisen kertomuksen tulkinta alkaa kuitenkin lipsua. Sekoitettu analepsis alkaa ennen ensimmäistä kertomusta (päähenkilön lapsuus) mutta se liittyy siihen päähenkilön kokemana joka jouluisena ahdistuksena ja lukijalle rakentuu tulkinta siitä, että nykyhetken ahdistus liittyy päähenkilön itsesyytöksiin. Herää kuitenkin kysymys, milloin tapahtumaketju todellisuudessa on alkanut? Koska (mahdollinen) trauma toistuu joka syntymäpäivä/joulu, voidaanko tulkita, että ensimmäinen kertomus onkin alkanut jo Helenin kuoleman hetkestä, mutta siitä kerrotaan juonessa vasta nyt?

Tarkastellaanpa aukkoja myös Sternbergin ekspositio-teorian valossa. Sternbergin (1978, 51) mukaan ekspositiot ovat tyypillinen tapa luoda aukkoja kertomuksessa ja ne liittyvät keskeisesti lukijan odotuksiin. Aukkoja voi olla monenlaisia, mutta Sternberg keskittyy nimenomaan sellaisiin aukkoihin, joissa lukijalta on salattu ekspositionaalista materiaalia (mt. 52). Hän huomauttaa, että erityisesti alkuun liittyvänä ”esivalmisteluna” ekspositiovaihe voi kertomuksessa tuntua jopa tylsältä. Ekspositionaaliset aukot ovat kuitenkin kaikista tyypillisimpiä tapoja luoda kerrontaan aukko, mutta myös hyvin ratkaisevia; ne voivat vaikuttaa kokonaan tai väliaikaisesti lukijan käsityksiin henkilöihahmoista tai muista fiktiivisen maailman tärkeistä osista. (mt., 52–53.)

Tulkinnan kannalta päähenkilön menneisyyteen liittyvää keskeistä ekspositionaalista materiaalia (syntymäpäivään ja Heleniin liittyvää itsesyytöstä) on viivytetty, jolloin se voidaan tulkita ekspositionaaliseksi aukoksi. Tarinan ajassa Helenin kuolema on tapahtunut Charlien lapsuudessa, mutta juonessa se esitetään vasta tässä kohtaa. *PBW:ssa* aukko tunnistetaan vasta nyt, mutta vain osittain; keskeistä menneisyyteen liittyvää tapahtumaa – seksuaalista hyväksikäyttöä –

pimitetään vielä lukijalta. Charlie kertoo myös tässä uudestaan Helenin olleen ainoa, joka halasi häntä. Aikaisemmin Helenin halailu vertautui Samin halailuun, nyt se liitetään ahdistukseen. Halaus näyttäytyykin tässä kohtaa jonkinlaisena välittämisen metaforana ja lukija voikin tulkita sen liittyvän Charlien ja Helenin väliseen läheiseen suhteeseen. Todellisen trauman paljastuminen kuitenkin muuttaa lopussa tulkintaa.

Helenistä rakennettu traaginen kuva saa vahvistusta sekoitetussa analepsiksessa. Lisäksi kertojan itsesyytöksiä Helenin kuolemaan liittyen on tarkoituksella viivytetty kerronnassa; mikäli niistä oltaisiin kerrottu jo heti ensimmäisessä kirjeessä, lukijan tulkita olisi rakentunut hyvin toisella tavalla. Ensimmäisessä kirjeessä päähenkilö kirjoittaa: ”I don't know why I wrote a lot of this down for you to read.” (PBW, 7.) Päähenkilön tapa kirjoittaa kuolemaan liittyvistä tapauksista toistuu myös Helenin kuoleman jälkeisten tapahtumien kuvauksessa: ”I don't really know what happened next [-]; I don't know how long I kept going to the doctor. I don't remember how long they kept me out of school.” (PBW, 97.) Lukijalle aletaan antaa vihjeitä kertojan epäluotettavuudesta, joka liittyy keskeisten tapahtumien muistamattomuuteen tai haluttomuuteen kertoa niistä kirjeissä.

Maria Mäkelä (2011, 117–118) huomauttaa, että esimerkiksi Choderlos de Laclos'n teoksessa *Vaarallisia suhteita* teksti tuottaa tunteen, eikä toisin päin; kirjoittaminen siis saa aikaan sen, että rakkauden tunne kasvaa kirjoittaessa. Charlille surun tunne pahenee kirjoittaessaan: ”I have to stop writing now because I am too sad.” (PBW, 98.) Tällaisia esimerkkejä voidaan löytää myös muualta teoksesta, ja epäilemättä myös muista kirjeromaaneista. Esimerkiksi *Nuoren Wertherin kärsimyksissä* Wertherillä sekä rakkaus Lottea kohtaan että myöskin tuska kasvaa hänen kirjoittaessaan. Charlien haluttomuus jatkaa kirjoittamista voidaan perustella sillä, että myös hänen tuskansa kasvaa. Toisaalta alun perin Charlie alkoi kirjoittaa helpottaakseen oloaan. Tämä ristiriita tuntuukin kietoutuvan muistamattomuuteen: ”I don't remember what happened” toistuu Charlien kerronnassa ja voidaan myös tulkita, ettei päähenkilö kenties *haluakaan* muistaa.

Muistamisen kysymykset on liitetty perinteisesti traumakertomuksen tutkimukseen. Cathy Caruthin Freudin psykoanalyysiin nojaavissa tutkimuksissa (1995; 1996) trauma on kokemuksena niin vaikea, ettei uhri kykene puhumaan siitä ja hän myös unohtaa kokemuksena. Caruthin (1995, 4–5) mukaan trauma rekisteröityy mieleen ”ei-kokemuksena” Traumaattista kokemusta ei koeta sillä hetkellä, kuin se tapahtui, vaan vasta jälkikäteen (mt., 8). Caruthin tutkimuksilla on ollut suuri vaikutus traumakirjallisuuden tutkimuskenttään, ja vasta myöhemmin siihen on kohdistettu kritiikkiä. Joshua Pedersonin (2014, 337) mukaan Caruthin ja muiden saman koulukunnan edustajien tutkimuksissa on puutteita, jotka on myöhemmissä tutkimuksissa osoitettu

vääriksi. Kritiikki on koskenut erityisesti traumaattisen kokemuksen unohtamista, sekä myös sitä, ettei traumaattisesta muistosta voisi puhua (ibid). Pederson itse lisäksi ehdottaa, että aikaisemman tekstin aukkoihin keskittyvän traumatutkimuksen sijaan tulisi keskittyä itse tekstiin (mt., 338). Pederson tuo esiin Richard J. McNallyn ajatuksen, jossa kerronnallinen järjestäminen auttaa trauman kokemuksen uhria kontrolloimaan itse trauman muistelua (mt., 339). Voisiko tämä olla kirjeiden kirjoittamisen motiivina *PBW:n* Charlielle? Syvennyn traumaan liittyviin kysymyksiin seuraavassa luvussa.

Tähän mennessä vihjeitä päähenkilön masennuksesta on annettu seuraavanlaisessa järjestyksessä:

Vihje 1: Päähenkilön masennus johtuu rakkaiden ihmisten kuolemista ja yksinäisyydestä. Tulkintaa vahvistetaan kirjeissä kertojan esittämällä toiveilla ystävästä, ja vihje on osa ensimmäistä kertomusta.

Vihje 2: Kun päähenkilö on saanut ystäviä, hänen masennuksensa johtuu yksipuolisesta rakkaudesta. Vihje on osa ensimmäistä kertomusta.

Vihje 3: Masennus liittyy päähenkilön syntymäpäivään (joka sijoittuu joulunaikaan) ja Helen-tätiin. Vaikka vihjeessä viitataan menneisyyteen, se on osa ensimmäistä kertomusta, sillä ahdistuksen kuvaus keskittyy kirjeen kirjoittamishetkeen.

Vihje 4: Masennus johtuu päähenkilön itsesyytöksistä Helen-tätinsä kuolemaan liittyen. Vihje on osa sekoitettua analepsista ja voidaan päätellä, että masennus saattaa johtua traumasta.

Keskeistä tässä tulkinnassa on se, että pikku hiljaa masennuksen perimmäinen syytä annetaan sellaisia vihjeitä, jotka eivät liity ajallisesti ensimmäiseen kertomukseen vaan takaumiin. Ajallisuuden kuvaus vaihtelee paljon kirjeissä; toisinaan kuvataan kirjoittamishetkeä ja lähimenneisyyden tapahtumia (ensimmäistä kertomusta), toisinaan kertoja muistelee menneisyyden tapahtumia ja toisaalta pohtii sekä lähitulevaisuuden että kaukaisempaan tulevaisuuteen liittyviä toiveita ja pelkojaan.

Tällaisen kaavamaisen esitykseni tarkoituksena on tiivistetysti havainnollistaa analyysini pohjalta tulkitsemani tekijän tarkoittaman yleisön tulkinnan rakentumisprosessia. Tulkinta on rakennettu lukemisen dynamiikan tulkintaprosessia jäljitellen. Kuitenkin on huomioitava se, että kyseessä on oma tulkintani. Voin tekstin antamien puitteiden kautta olettaa, millainen on tekijän tarkoittama yleisö ja miten teosta on tarkoitus lukea lukijaorientoituneen motivaation kautta. Kaikki sivujuonteet, alluusiolutkinnat ja analyysini on kuitenkin omaa tulkintaani teoksesta.

Seuraavassa luvussa analysoin romaanin kokonaistulkinnan kannalta keskeistä salaisuusmotiivia. Lisäksi analyysini siirtyy vaihe vaiheelta eteenpäin ja rakennan vihjekaaviotani analyysin edetessä. Myös trauma ja siihen liittyvä teoria nousee tarkemmin esiin analyysini kautta.

3 Salaisuuksien verkko ja trauman paljastuminen

3.1 Salaisuusmotiivi

Uskottu (*confidant*) on epistolaarifiktiossa keskeinen hahmo ja Janet Gurkin Altman jakaa käsitteen passiivisiin ja aktiivisiin uskottuihin (1982, 50–51). Passiivinen uskottu, jollainen on myös *The Perks of Being a Wallflowerissa*, vastaanottaa tarinat ja tunnustukset. Hän on tapahtumien ulkopuolella, jolloin tapahtumat tulee kertoa hänelle (mt., 50–51). Aktiivisella uskotulla Altman viittaa siihen, että hahmo esiintyy jollain tavalla tarinassa. Hän huomauttaa, että ”uskottu on harvoin puhtaasti vain passiivinen kuuntelija” (mt., 51). Silloinkin, kun kirjeiden uskotun kirjeitä ei näytetä lukijalle, tuodaan vastaanottaja esiin jollain tapaa. Esimerkiksi *Nuoren Wertherin kärsimyksissä*, jossa Werther oikeastaan kirjoittaa ikään kuin päiväkirjaa tuottaen ”sisäistä monologia” (Saariluoma 1989, 97–98), uskotun asemassa toimii Willhelm, jonka lukijalle näkymättömiä vastauksia Werther toisinaan kommentoi. Aktiivinen uskottu voi kuitenkin myös vaikuttaa päähenkilöön ja aktiivisen uskotun havaittavuuden aste vaihtelee eri kirjeromaaneissa (Altman 1982, 51).

Vaikka passiiviset uskotut ovatkin harvinaisempia kuin aktiiviset, eivät ne kuitenkaan ole poikkeuksellisia. Kun *PBW:ssa* päähenkilö tietää kenelle kirjoittaa vastaanottajan tuntematta kuitenkaan lähettäjää, esimerkiksi Jean Websterin teoksessa *Daddy-Long-Legs* (1912/1967) asetelma on käännetty toisin päin. Siinä päähenkilönä toimiva orpotyttö Judy kirjoittaa kirjeitä tuntemattomalle rikkaalle miehelle jota hän kutsuu nimellä ”Daddy-Long-Legs.” Mysteerinen vastaanottaja on maksanut Judyn opinnot hyväntekeväisyystyönä ja haluaa vastapalvelukseksi Judyn kirjoittavan hänelle kirjeitä opintojen etenemisestä. Judy ei kuitenkaan aina ole tyytyväinen ”Daddyn” toiveeseen pysyä anonyyminä ja hän esittääkin välillä toiveita siitä, että vastaanottaja osoittaisi olevansa olemassa vastaamalla hänen kysymyksiinsä. Tämä korostaa uskotun vastaanottajan merkitystä epistolaarifiktiossa; Judy toivoo jonkinlaista vastakaikua kirjeilleen ja epäilee välillä, lukeeko vastaanottaja kirjeitä ollenkaan. Altmanin (1982, 48) mukaan kirjefiktiossa onkin tyypillistä, että uskotut välillä voittavat ja välillä menettävät luottamuksen. Vaikka ”Daddy” ei vastaakaan Judyn suoriin kysymyksiin kirjeillä, on Judy tyytyväinen kun ”Daddy” lähettää hänelle kukkia Judyn kertoessa eräässä kirjeessään makaavansa sairaivuoteessa – uskottu voittaa näin luottamuksen takaisin.

Luottamus onkin koodattu kirjeromaaniin jo itsessään; kirjeitä kirjoitetaan luottamuksella toisille (Altman 1982 47–86). Nostan tässä luvussa esiin teoksessa ilmeneviä

salaisuuksia. Osa salaisuuksista ei tunnu yksittäisinä merkityksellisiltä, mutta yhdessä pienet salaisuudet luovat salaisuusmotiivin, joka on tulkinnallisesti merkityksellinen liittyen lopun trauman paljastumiseen. Luottamus onkin teoksessa hyvin monikerroksista. Päähenkilö-kertoja tekee tunnustuksia ja pyytää luottamusta vastaanottajalta samalla osoittaen anonymiteetillä epäluottamusta. Päähenkilö saa ja pitää salaisuuksia ansaiten luottamusta, mutta toisaalta myös paljastaa salaisuuksia rikkoen luottamuksen. Kerronnallinen yleisö asemoidaan uskotun rooliin, mutta samalla tekijän osoittamalle yleisölle syntyy halu saada selville epäluotettavan kertojan salaaman masennuksen todellinen syy.

Ensimmäinen salaisuus tulee melko alussa romaanissa; Charlie näkee hänen siskonsa poikaystävänsä lyövän tätä riidan päätteeksi. Kuten jo aiemmin tuli ilmi, Charlie ei kerro tästä vanhemmilleen, mutta sen sijaan hän kertoo siitä opettajalleen Billille (ja tietysti kirjeidensä uskotulle vastaanottajalle), ja Billin kautta salaisuus paljastuu. Tämä aiheuttaa kotona riidan, jossa vanhemmat kieltävät Charlien siskoa näkemästä poikaa enää. Charlie kuitenkin tietää, että he näkevät toisiaan salaa. Kuten tiedämme, salaisuudet ovat salaisuuksia siksi, että niiden paljastumisesta voisi seurata jotain ikävää; Charlie ei paljastakaan salaisuuksia tästä eteenpäin, lukuun ottamatta romaanissa tapahtuvaa käännekohtaa, josta lisää tuonnempana. Charlie voittaakin siskonsa luottamuksen myöhemmin takaisin ollessa hänen tukenaan aborttiklinikalla – tietenkin vanhemmilta salaa.

Yksi merkityksellinen hetki, jossa ”salaisuus” mainitaan sanana ensimmäisen kerran, liittyy Charlielle ilmeisen tärkeään muistoon perheen yhteisestä televisiohetkestä:

The family was sitting around, watching the final episode of *M*A*S*H*, and I'll never forget it even though I was very young. My mom was crying. My sister was crying. My brother was using every ounce of strength he had not to cry. And my dad left during one of the final moments to make a sandwich. Now, I don't remember much about the program itself because I was too young, but my dad never left to make a sandwich except during commercial breaks, and then he usually just sent my mom. I walked to the kitchen, and I saw my dad making a sandwich... and crying. He was crying harder than even my mom. And I couldn't believe it. When he finished making his sandwich, he put away the things in the refrigerator and stopped crying and wiped his eyes and saw me.

Then, he walked up, patted my shoulder, and said, "This is our little secret, okay, champ?" (*PBW*, 18–19.)

Muisto liittyy jälleen päähenkilön lapsuuteen. Televisio on useimmissa päähenkilön kuvailemissa muistoissa keskeisenä tekijänä, sillä se kokoaa yhteen perheen. Kuvaus on tarkan yksityiskohtaista vaikka päähenkilö kertookin olleensa nuori. Itkeminen on miehille jotain kiellettyä ja hävettävää, sillä kertojan kuvauksen mukaan vain naiset itkevät avoimesti, ja isän liikuttuminen tv-ohjelmasta jää isän ja pojan väliseksi salaisuudeksi.

Päähenkilö kuvaileekin olleensa hyvin nuori, eikä sen takia muista *M*A*S*H* -televisiosarjan sisältöä. Tulkitsen tämän kuitenkin olevan hienovarainen kerronnallinen keino ilmaista se, ettei televisiosarja itsessään ole merkityksellinen – perhe olisi voinut katsoa mitä

tahansa televisiosta. Sen sijaan keskeistä on yhteen kokoontuminen perheen kesken. Toisaalta voidaan tulkita myös sen olevan tärkeää, että huomio keskittyy nimenomaan televisioon eikä esimerkiksi muiden kanssa seurusteluun. Isä poistuu paikalta, koska kokee itkemisen perheensä seurassa kiusalliseksi.

Sekä itkemiseen että väkivaltaan liittyvät salaisuudet ovat yhteydessä erityisesti Charlien sukulaisiin. Kuten jo aiemmin on käynyt ilmi, Helen-tätiin liittyvät ikävät asiat olivat Charlielle salaisuus, ja Charlien udellessa näistä hänen isänsä menettää malttinsa ja läimäyttää häntä. Helenin menneisyydestä paljastuu, että hän on kokenut miessuhteissaan väkivaltaa. Charlie kertoo muistostaan, jolloin hänen isoisänsä (Helenin ja Charlien äidin isä) kertoi menneisyydestään. Kerronnassa käy ilmi, että juhlapyhinä isoisä juo ruokapöydässä itsensä aina humalaan ja alkaa haastamaan riitaa.

Päähenkilö kertoo tämän jälkeen, että isoisä oli kerran paljastanut hänelle omasta menneisyydestään traagisen tarinan. Hän joutui isänsä kuoleman jälkeen 16-vuotiaana keskeyttämään koulunsa ja huolehtimaan perheensä elättämisestä. Hän kertoi lyöneensä kerran Heleniä ja Charlien äitiä, koska he olivat saaneet huonot arvosanat koulussa. Tämän jälkeen Charlie kertoo toisesta televisiomuistostaan, jossa he katsovat VHS-kasetilta sukulaistensa kanssa Charlien veljen jalkapallo-ottelua:

My great aunts and my cousins and their children and everyone were also smiling. Even my sister. There were only two people who weren't smiling. My grandfather and I.

My grandfather was crying.

The kind of crying that is quiet and a secret. The kind of crying that only I noticed. I thought about him going into my mom's room when she was little and hitting my mom and holding up her report card and saying that her bad grades would never happen again. And I think now that maybe he meant my older brother. Or my sister. Or me. That he would make sure that he was the last one to work in a mill. (PBW, 63.)

Charlie pohtii, kuinka menneisyyden tapahtumat siirtyvät sukupolvelta toiselle.

Väkivallalla, jota sekä Charlien molemmat vanhemmat ovat jossain määrin kokeneet lapsena, on ollut vaikutusta myös tuleviin sukupolviin. Charlien suvussa naisten on ollut hyväksyttävää näyttää tunteensa, mutta miesten on pitänyt salata itkunsa; tämä on kiinnostavaa siksi, että Charlie itse toimii päinvastoin ja kuvailee itkevänsä usein. Molemmat itkemiseen liittyvät salaisuudet ovat myös sellaisia, että vain Charlie on huomannut ne; hän havaitsi isän poikkeavan käytöksen tämän mennessä kesken tv-sarjan katsomisen keittiöön valmistamaan voileipää ja hän oli ainoa, jonka huomio ei kiinnittynyt jalkapallo-otteluun, vaan isoisän ”salattuun itkuun.”

Televisio liittyy Charlien keskeisiin ja tärkeisiin muistoihin, joissa perhe on kerääntynyt yhteisen tekemisen ääreen. Kun muut katselevat televisiota, Charlie havainnoi muita ihmisiä. Kerronnassa on kerrottu siitä, että esimerkiksi kiitospäivän juhlapöydässä tulee poikkeuksetta riitaa. Television katselussa muiden kanssa ei puhuta, vaan huomio on kiinnittynyt muualle.

Edeltävässä katkelmassa on samankaltaisuuksia aikaisemmin analysoimani katkelman kanssa, jossa Charlien isä löi tätä: ”saying that her bad grades *would never happen again*” rinnastuu aikaisempaan kohtaan romaanissa: ”aunt Helen told my father not to hit me in front of her *ever again*” (PBW, 7, kursiivit lisätty). Charlien isän lyönti ei koskaan toistunut. Huonot arvosanat eivät isoisän sanojen mukaan koskaan toistuneet (PBW, 62), isoisän väkivaltaisen käytöksen toistumisesta ei ole romaanissa puhetta. Isoisän traaginen tausta ja väkivalta problematisoikin ensimmäisen kertomuksen alkua, sillä väkivalta kuitenkin toistuu romaanissa nuoremmilla sukupolvilla tavalla tai toisella; Charlien isä löi poikaansa, Charlie itse joutuu kaksi kertaa romaanissa käyttämään väkivaltaa puolustukseksi, Charlien siskon poikaystävä lyö tätä, Helen-täti on ollut väkivaltaisissa suhteissa ja niin edelleen. Myös seksuaalinen väkivalta toistuu romaanissa. Ovatko kaikki tapahtumat saaneet alkunsa jo paljon ennen romaanista määrittämäni ensimmäistä kertomusta? Ainakin romaanissa on läsnä ajatus trauman siirtymisestä sukupolvelta toiselle.

October 28, 1991 päivätyssä kirjeessä lukijan tietoon tuodaan kaksi salaisuutta. Ensimmäinen liittyy Charlien muistoon hänen isoveljensä salaa järjestämistä kotibileistä. Charlie oli silloin niin nuori, ettei hän osallistunut juhliin. Hän oli omassa huoneessaan, johon ihmiset toivat takkejaan. Jossain vaiheessa huoneeseen tuli tyttö ja poika, ja tytön vastusteluista huolimatta he harrastavat seksiä. Charlie kertoo tästä Samille ja Patrickille, sillä asia on ilmeisesti askarruttanut häntä pitkään:

”He raped her, didn't he?”

She [Sam] just nodded. I couldn't tell if she was sad or just knew more things than me.

”We should tell someone, shouldn't we?”

Sam just shook her head this time. She then explained about all the things you have to go through to prove it, especially in high school when the boy and girl are popular and still in love. (PBW, 35.)

Charliehen tämä vaikuttaa voimakkaasti ja seuraavissa koulun tansseissa nähdessään saman pojan ja tytön tanssivan, hän on lähellä käydä poikaan käsiksi. Sam kuitenkin rauhoittaa hänet ja Charlie kertoi tyytyneensä ”seuraavaksi parhaaseen ratkaisuun” eli pojan auton renkaiden tyhjennykseen. Edeltävästä katkelmasta voidaan jälleen huomata Charlien epävarmuus ja se, kuinka hän kysyy ystäviltään neuvoja eri tilanteissa toimimisessa. Tätä vahvistaa varmistavat kysymykset ”didn't he?” ja ”shouldn't we?” sekä epäily siitä, että Sam saattaa tietää asiasta enemmän kuin hän. Charlie ei tunnu olevan varma, minkälaista käytöstä tulisi sietää toisilta seksiin ja seksuaalisiin tekoihin liittyen. Päähenkilö kokee myös suuren tunnereaktion ja tarpeen käyttää väkivaltaa raiskaajaa kohtaan. Reaktio on voimakas, muttei välttämättä tulkinnallisesti kovinkaan huomiota herättävä; vasta jälkikäteen lukija voi havaita sen olleen vihje traumasta¹⁴.

Toinen samassa kirjeessä esiin tuleva keskeinen salaisuus tapahtuu juhlissa, johon

14 Tästä lisää luvussa 4, jossa käsittelen lukemisen dynamiikkaa toisella lukukerralla, kun loppuratkaisu on jo selvillä.

Patrick ja Sam kutsuvat hänet. Charlie näkee vahingossa Bradin, koulun jalkapallotähden, ja Patrickin suutelevan toisiaan. Patrick on avoimesti homoseksuaali, mutta Bradin takia hän kuitenkin pyytää, ettei Charlie paljasta heidän suhdettaan:

”Listen, Charlie. Brad doesn't want people to know. I need you to promise that you won't tell anyone. This will be our little secret. Okay?” (PBW, 40.)

Patrick käyttää lähes samoja sanoja, kuin Charlien isä Charlien aikaisemmin kertomassa muistossa: ”this is our little secret.” (PBW, 19.) Charlielle kerrotaan pieniä salaisuuksia, hän on muiden uskottu. Patrick sanookin myöhemmin kaikkien juhlissa olevien kuullen: ”[h]e's a Wallflower” (PBW, 40) ja ”[y]ou see things. You keep quiet about them. And you understand.” (PBW, 41.) Teoksen nimessä esiintyvän ”seinäruusun” hyviä puolia alleviivataan lukijalle; Charlien vahvuuksia on se, että hän osaa pitää salaisuuksia ja hän ymmärtää. Charlie huomaa asioita, joita muut eivät huomaa ja hän on pikemminkin sivustaseuraaja kuin tapahtumiin itse aktiivisesti osallistuva.

Teoksessa rakennetaan hienovaraisin keinoin jatkuvasti ajatusta siitä, että joistain asioista ei voida puhua. Juhlapyhiin kenties luodut korkeat odotukset lässähtävät joka kerta, kun isoisa alkaa tarkoituksella härnätä muita sukulaisia ruokapöydässä. Sen sijaan televisiota katsellessa ollaan hiljaa, ja päähenkilö kuvailee tarkkailevansa muita. Patrickin sanat ”you keep quiet about them” alleviivaa salaisuuksien tematiikkaa ja sen merkitystä, ettei joitain asioita voi kertoa tai sanoa ääneen.

3.1.1 Salaisuudet paljastuvat

Käännekohta liittyy romaanissa salaisuuden paljastumiseen. Aikaisemmin analysoin henkilöahmoja ja toin jo siellä esiin Mary Elizabethin ja Charlien suhteeseen liittyvän kolmiodramaattisen välirikon. Analysoin sitä nyt tässä lisää, sillä se liittyy romaanissa seuraavaan vihjeeseen masennuksesta. Ennen tätä lukija liittää masennuksen syyt Charlien itsesyytöksiin Helenin kuolemaan liittyen, ja tässä kohtaa on vihjailtu Charlien kokevan Helenin kuoleman traumaattisena kokemuksena.

Charlie kertoo myöhemmin, vaikean joulun jälkeisenä tammikuuna, käyvänsä jälleen psykiatrilla kirjoittaen jopa: ”I feel great!” (PBW, 110). Tämän on tulkintani mukaan tarkoitus luoda kontrastia seuraaviin kirjeisiin, jossa asiat alkavat taas suistua pois hyviltä raiteilta. Seuraavissa kirjeissä Mary Elizabeth tulee mukaan kuvioihin, ja suhde aiheuttaa Charliessa ahdistusta, koska hän ei saa kerrotuksi Mary Elizabethille ettei halua seurustella. April 18, 1992 päivätyssä kirjeessä Charlie kuvaa romaanin käännekohtaan johtaneita tapahtumia totuus vai tehtävä -pelissä:

I have made a terrible mess of things. I really have. I feel terrible about it. Patrick said the best thing I could do is just stay away for a while. [-]

Guess who chose dares over truth all night? Me. I just didn't want to tell Mary Elizabeth the truth because of a game.

It was working pretty well most of the night. The dares were things like "chug a beer." But then again, Patrick gave me a dare. I don't even think he knew what he was doing, but he gave it to me anyway.

"Kiss the prettiest girl in the room on the lips."

That's when I chose to be honest. In retrospect, I probably could not have picked a worse time.

The silence started after I stood up (since Mary Elizabeth was sitting right next to me). By the time I had knelt down in front of Sam and kissed her, the silence was unbearable. It wasn't a romantic kiss. It was friendly, like when I played Rocky and she played Janet. But it didn't matter.

[-] Patrick told me the best thing to do was keep away for a while. I guess I already told you that. He said that when he knew more, he'd give me a call.

[-] I stared at my reflection and the trees behind it for a long time. Not thinking anything. Not feeling anything. Not hearing the record. For hours.

Something really is wrong with me. And I don't know what it is. (PBW, 141–147.)

Salaisuuden paljastuttua Charlie ahdistuu todella paljon, ja seuraavissa kirjeissään hän kuvaakin yksinäisyyttä ja ystävien kaipuuta. Charlieta on vaivannut se, ettei hän ole saanut kerrotuksi totuutta. Hänelle tuntuu olevan vaikeata hahmottaa, että "totuus vai tehtävä" -pelissä voi myös valehdella; Charlie kertookin vältelleensä totuus-kysymyksiä, koska ei halunnut kertoa pelissä totuutta Mary Elizabethille. Charlien kertomuksesta voi myös päätellä, ettei hän edelleenkään osaa toimia sosiaalisissa tilanteissa niiden vaatimalla tavalla, vaan hän tuntuu jopa ihmettelevän, miksi "ystävällinen suudelma" ei ollut hyväksyttävä tässä tilanteessa, kun se aikaisemmin oli hänen ja Samin näytellessä *The Rocky Horror Picture Show:ssa*. Lopussa Charlien ajankuvaus outoutuu ja Charlie kertoo tuijottaneensa ikkunansa kuvajaista tuntikausia ajattelematta, tuntematta ja kuulematta mitään.

Tulkintani mukaan tämäkin liittyy puhumattomuuden tematiikkaan. Päähenkilön vaikean asian lykkääminen eteenpäin pahentaa tilannetta. Kertomatta jättäminen on itsessään synnyttänyt ongelman, ja tilanne laukeaa hyvinkin kuvaavasti "totuus vai tehtävä" -pelissä. Vaikka päähenkilö on vältellyt "totuutta," paljastuu se kuitenkin lopulta, vaikkakin "tehtävän" kautta.

Ajan outoutuminen ja siitä seurannut huoli, jonka kertoja osoittaa, eivät tunnu enää liittyvän ainoastaan ystävysten välirikoon. Järkytykseksen päähenkilö havahtuu olevansa jälleen yksin, josta seuraa voimakas, tunteeton ja kertomuksen mukaan tunteja kestänyt reaktio, jossa Charlie vain tuijottaa ikkunansa kuvajaista. Joshua Pederson (2014, 339) huomauttaakin, että traumakertomuksissa tulisi kiinnittää huomio kohtiin, jotka ovat esimerkiksi ajallisesti vääristyneitä. Erityisesti trauman paljastuttua ajallisuus vääristyy *PBW:ssa*, mutta jo aiemmissa kohdissa on havaittavissa tätä traumaa ilmentävää ajan outoutumista.

Yllä lainatussa käänteentekevässä kirjeessä on myös kiinnostava alluusio William Shakespearen näytelmään *Hamlet* (2009):

Luckily, Easter vacation was starting on Friday, and it distracted things a little bit. Bill gave me *Hamlet* to read for the break. He said I would need the free time to really concentrate on the play. I guess I don't need to say

who wrote it. The only advice Bill gave me was to think about the main character in terms of the other main characters in the books I've read thus far. He said not to get caught up thinking the play was "too fancy." (PBW, 144.)

Katkelmassa on kaksi seikkaa, jotka kiinnittävät huomion. Ensimmäinen on se, että aikaisemmin päähenkilö on kaunokirjallisiin teoksiin viitatessaan useimmiten kertonut teoksen nimen lisäksi kirjailijan. Nyt hän arvelee, että kirjeiden vastaanottaja tuntee William Shakespearen olleen *Hamletin* nimetty kirjoittaja. Tämän voi tulkita olevan jopa metatekstuaalisuutta; *Hamlet* on niin kuuluisa, että siihen on viitattu sen ilmestymisen jälkeen lukemattomia kertoja länsimaisessa kirjallisuudessa ja muissa kulttuurin ilmentymissä. Näin ollen alluusion voi nähdä jollain tasolla jopa ironisoivan itseään ja kirjallista *Hamlet*-viittausten perinnettä. Toisaalta viittaus on metonymyminen siinä mielessä, että vaikkei näytelmää olisi lukenut tai nähnyt, sen tunnetuin monologi "[t]o be or not to be – that is the question" (*Hamlet*, näytös III, kohtaus I¹⁵) oletettavasti tulee tekijän osoittamalle yleisölle mieleen *Hamlet*-viittauksesta.

Ben-Porat huomauttaa analyysissään (1976, 109), että viittaus *Hamlettiin* on toisaalta suora viittaus itse näytelmään tai päähenkilöön, mutta epäsuorasti se aktivoi myös näytelmässä käsiteltyjä teemoja, kuten päättämättömyyttä tai itsemurhaa¹⁶. Kun *PBW:ssa* viittaus näytelmään tapahtuu teoksen käännekohdassa päähenkilön ollessa hyvin ahdistunut, vihjaa se myös lukijalle juurikin itsemurhapohdinnan mahdollisuutta varsinkin, kun teoksessa on muutenkin käsitelty itsemurhaa.

Toinen seikka, johon huomio kiinnittyy katkelmassa, on päähenkilön saamat ohjeet lukea *Hamletia*. Hänen tulee keskittyä erityisesti päähenkilöön suhteessa hänen aikaisemmin lukemiensa teosten päähenkilöihin. Tämä on tulkinnallinen kehys myös tekijän yleisölle; toisaalta lukija voi tarkistaa tai muistella, mihin muuhun kirjallisuuteen teoksessa on aikaisemmin viitattu ja pohtia *Hamletin* suhdetta siihen. Tämä ei ole kuitenkaan välttämättä tarpeellista, vaan viittaus tuntuu tässä alleviivaavaa nimenomaan Hamletin ja Charlien vertailua. Tätä tulkintaa vahvistaa seuraavan kirjeen alku:

Dear friend,

Nobody has called me since that night. I don't blame them. I have spent the whole vacation reading *Hamlet*. Bill was right. It was much easier to think of the kid in the play like the other characters I've read about so far. It has also helped me *while I'm trying to figure out what's wrong with me*. It didn't give me any answers necessarily, but it was helpful to know that *someone else has been through it*. Especially *someone who lived such a long time ago*. (PBW, 147. Kursiivit lisätty.)

Hamletin suhde muihin näytelmän henkilöihin on hyvin ongelmainen ja päättämättömyys on sekä Hamletin että Charlien ongelma. Hamlet ei osaa päättää kostaako isänsä

15 Käyttämässäni gutenberg.org:n versiossa ei ole sivunumeroita, joten viitataan näytelmään kohtauksittain.

16 Ben-Porat analysoi T. S. Elliotin runoa, mutta tulkinta pätee myös *PBW:n* tapauksessa.

murha vai ei ja hän ajautuu pohtimaan itsemurhaa vaihtoehtona, osaamatta tehdä siitäkään lopulta päätöstä. Samalla tavalla Charlien ja muiden hahmojen välillä tuntuu olevan kuilu; Charlie pohtii jatkuvasti omaa itseään suhteessa muihin hahmoihin ja Mary Elizabethin ja hänen suhteensa kariutuminen ajaa Charlieta pohtimaan epätoivoisia ajatuksia. Tätä tulkintaa tukee se, että Charlien viettäessä välirikon takia paljon aikaa yksin, hän mainitsee pitkästä ajasta itsemurhan tehneensä ystävän Michaelin (*PBW*, 155–156).

Kursivoimani kohdat korostavat sitä, että myös Charlie pohtii itseään suhteessa Hamlettiin ja tämän ongelmiin. Viimeinen lause, jossa viitataan hänen ja Shakespearen/*Hamletin* ajan ajalliseen etäisyyteen, viittaa myös jo aikaisemmin analysoimaani ajatukseen ensimmäisen kertomuksen ajallisen alkamispisteen sijoittumisesta kauemmas, kuin mistä romaanin lähitapahtumat kertovat. Sen voi tulkita liittyvän myös ajatukseen trauman siirtymisestä sukupolvelta toiselle. *Hamlet*-alluusion liittyy ensisijaisesti kuitenkin itsemurhan tematiikkaan. Itsemurhaan on viitattu teoksessa useasti, ja käännekohtassa itsemurhan viitekehys tuntuu hyvin konkreettiselta. Näin ollen se vahvistaa myös edeltävää tulkintaa ja lukija saattaa myös pohtia, päättykö myös *PBW* traagisesti. Tämän seurauksena voimme todeta seuraavan vihjeen:

Vihje 5: Ajatus mahdollisesta traumasta saa vahvistusta, sillä päähenkilö syyttää itseään Helenin kuolemaan johtaneesta onnettomuudesta. Lisäksi trauman aiheuttamaa ahdistusta pahentaa välirikko ystävien kanssa.

Salaisuuksien paljastuminen aiheuttaa romaanin todellisuudessa aina suuria ongelmia. Charlien ollessa erossa ystävistään, hän kuulee Patrickin ja Bradin suhteen paljastuneen Bradin isälle. Lukijalle selviää, miksi Brad ei halunnut homoseksuaalisuutensa tulevan julki; Bradin isä ei hyväksy homoseksuaalisuutta, ja pahoinpiteli Bradin. Tulkitsen tämän olevan heterodiegeettinen sisäinen analepsis, sillä se toimii juonessa, joka on erillään ensimmäisestä kertomuksesta. Genetten (1980, 50–51) esimerkin mukaan jokin hahmo on voinut olla esimerkiksi jonkin aikaa poissa, ja lukijalle kerrotaan, mitä hänelle on sillä aikaa tapahtunut. Tällainen analepsis ei luonnollisesti aiheuta häiriötä ensimmäiseen kertomukseen (*ibid*). Tämän analepsiksen kertominen on välttämätöntä, sillä Bradin ja Patrickin välille syntyy koulussa tappelu, johon Charlie puuttuu. Tappelu alkoi, kun Brad haukkuu Patrickia pelikavereidensa kuullen homoseksuaaleja halventavalla nimityksellä ”faggot.”

The fight was hard. A lot harder than the one I had with Sean last year. There was no clean punching or things

you see in movies. They just wrestled and hit. And whoever was the most aggressive or the most angry got in the most hits. In this case, it was pretty even until Brad's buddies got involved, and it became five on one.

That's when I got involved. I just couldn't watch them hurt Patrick even if things weren't clear just yet.

I think anyone who knew me might have been frightened or confused. Except maybe my brother. He taught me what to do in these situations. I don't really want to go into detail except to say that by the end of it, Brad and two of his buddies stopped fighting and just stared at me. One was clutching the knee I bashed in with one of those metal cafeteria chairs. The one was holding his face. I kind of swiped at his eyes, but not too bad. I didn't want to be too bad.

I looked down at the ground, and I saw Patrick. His face was pretty messed up, and he was crying hard. I helped him to his feet, and then I looked at Brad. I don't think we'd ever really exchanged two words before, but I guess this was the time to start. All I said was,

"If you ever do this again, I'll tell everyone. And if that doesn't work, I'll blind you." (PBW, 162–163.)

Charlien seksuaalinen teko (Samin suuteleminen) aiheuttaa Charlielle ongelmia, mutta ongelmat ratkeavat väkivallan kautta. Charlie on usein kuvaillut olleensa vihainen ja viha nousee pintaan erityisesti silloin, kun jotakuta kohdellaan väärin. Tappeluista tulee myös mieleen *The Catcher in the Rye*:n Holden, joka joutuu romaanissa usein tappeluun. Viha onkin Holdenin tapa käsitellä Allien kuolemaan liittyvää surua. Yhdistävänä tekijänä teosten välillä onkin tiedostamattomuus: Holden ei osaa yhdistää suruaan ja vihaansa toisiinsa ja Charlie kokee itselleen käsittämättömiä vihanpurkauksia. Sentimentaalinen Charlie on yllättäen hyvä tappelemaan. Uhoava Holden sen sijaan häviää tappelut aina.

Väkivalta on romaanissa piilotettua kotien sisälle: Michael ampui itsensä kotonaan ja Charlie kertoo, että koulussa arvioitiin Michaelilla olleen ongelmia kotona (PBW 5); Charlien isä, äiti ja tati kohtasivat kaikki väkivaltaa perhepiirissä ja myös Charlien isä löi Charlieta kotona; Charlie näki kotonaan raiskauksen ja Patrick ja Brad paljastuvat ilmeisesti Bradin kotona (PBW, 158.) Tappeluista tulee myös seurauksia: rangaistukseksi koulussa tapahtuvista välikohtauksista väliaikaisia erottamisia tai jälki-istuntoja. Kotien sisään piilotetun väkivallan seuraukset sen sijaan siirtyvät sukupolvelta toiselle traumana.

Teos, jossa salaisuudet ovat jatkuvasti läsnä ja jossa salaisuuksien paljastumisesta seuraa väistämättä aina jotain, herättää tietysti kysymyksiä loppuratkaisun suhteen varsinkin, kun lukijalle on tiedossa kertojan epäluotettavuus. Jos päähenkilöllä ja muilla teoksen henkilöillä on salaisuuksia, voiko olla niin että myös lukijalta on salattu jotakin? Onko kertoja jättänyt jotakin kertomatta?

3.1.2 Trauman paljastuminen

Romaanissa on paljon rinnastuksia ja toistoa. Jo alussa kaksi kuolemaa, Michaelin ja Helenin, rinnastetaan toisiinsa. Isän ja isoisän lyönnit rinnastetaan toisiinsa samankaltaisella rakenteella ("would never happen again" ja "not to hit me [--] ever again."). Salaisuudet toistuvat, ja myös

niiden paljastumisesta aiheutuvat ongelmat toistuvat. Lisäksi päähenkilö kuvailee ahdistuvansa toistuvasti syntymäpäivänään. Myös televisiohetket, elokuvat ja tv-sarjat toistuvat useita kertoja eri yhteyksissä.

Käyn tässä luvussa läpi kohta kohdalta viimeisten kirjeiden tapahtumat, sillä romaanin vauhti kiihtyy loppua kohden päähenkilön mielenterveyden alkaessa rakoilla yhä enemmän. Riita ystävien kanssa on selvitetty, joten myös päähenkilön kerronnassa ilmenevä masennuskuvaus vähenee. Charlie kuitenkin kirjoittaa, että hänestä tuntuu pahalta Patrickin puolesta, joka ei enää voi tavata Bradia. Patrick näyttää Charlielle useina iltoina eri paikkoja, joissa he kävivät Bradin kanssa salaa ja samalla Patrick käyttää paljon päihteitä. Charlie pyrkii kuuntelemalla ja tukemaan ystäväänsä. Kuitenkin Charlien tukemisyhteyksessä on jotain vinoutunutta:

He drove me home and pulled up in the driveway. We hugged good night, and when I was just about to let go, he held me a little tighter. And he moved his face to mine. And he kissed me. A real kiss. Then, he pulled away real slow.

"I'm sorry."

"No. That's okay."

"Really. I'm sorry."

"No really. It was okay."

So, he said "thanks" and hugged me again. And moved in to kiss me again. And *I just let him. I don't know why.* We stayed in his car for a long time.

We didn't do anything other than kiss. And we didn't even do that for very long. [-] Then, he started crying. Then, he started talking about Brad.

And I just let him. Because that's what friends are for. (PBW, 173. Kursiivit lisätty.)

Charlie antaa Patrickin suudella itseään, ja kursivoimistani kohdista voidaan nähdä, että ensin Charlie kertoo ettei oikeastaan tiedä, miksi antoi Patrickin tehdä niin. Toisessa kursivoimassani kohdassa ei puhuta enää suutelemisesta vaan siitä, että Charlie antoi Patrickin puhua Bradista (ja kuunteli tätä). "And I just let him" toistuu, ja tällä kertaa Charlie kirjoittaa: "sitä varten ystävät ovat." Saman rakenteen toistumisesta voidaan kuitenkin päätellä, että Charlie viittaa tällä myös suudelman; hän antoi Patrickin suudella itseään, koska sitä varten ystävät ovat. Seuraavassa kirjeessään Charlie kuvaa, kuinka kaikki seuraavat illat menivät suurin piirtein samalla kaavalla. Viimeinen kerta oli kuitenkin se, kun he näkivät Bradin eräässä puistossa suutelemassa toista miestä:

Brad was too into what he was doing to notice us. Patrick didn't say anything. He didn't do anything. He just walked back to car. And we drove in silence. On the way, he threw the bottle of wine out the window. And it landed with a crash. And this time he didn't try to kiss me like he had every night. He just thanked me for being his friend. And drove away. (PBW, 176.)

Aiemmin suudelma vaikutti ainutkertaiselta tapahtumalta. Kuten yllä olevasta katkelmasta käy ilmi, Patrick on kuitenkin yrittänyt suudella Charlieta joka ilta. Katkelmassa Charlie kertoo myös Patrickin kiittäneen häntä ystävyystyöstä. Charlie on epävarma, miten hänen tulisi tukea ystäväänsä. Niinpä hän tekee mitä tahansa, jotta Patrickin asiat olisivat paremmin, ja

antaa hänen jopa suudella itseään. Vaikka tapahtumat ovat kaikesta päätellen tapahtuneet useina eri iltoina, päähenkilö kuvaa niitä vain kahden kirjeen verran.

Kirjeet ovat kiinnostavia siksi, että kun kertoja on aikaisemmin keskittynyt ainoastaan omien tunteidensa kuvaukseen, kuvaillaan näissä kahdessa kirjeessä lähinnä toistuvia iltoja, jolloin he Patrickin kanssa kävivät eri paikoissa ja Patrickin käytöstä, joka aina aluksi on innokas, mutta joka loppuillasta kääntyy masentuneeksi. Tulkitsenkin, että kerronta vetää huomiota pois päähenkilön ongelmista.

Charlie myös kirjoittaa, että hänellä olisi kouluvuoden lopussa oikeastaan paljon koulutöitä tehtävänä, mutta sen sijaan että kertoisi tästä Patrickille, hän tukee tätä ja sivuuttaa omat tunteensa ja tekemisensä. Aikaisemmin, kun Charlie oli yksin välirikon takia, Patrick ei soittanut lupauksistaan huolimatta Charlielle, vaan oli ”kiireinen.” Asetelma on siis kääntynyt pääläelleen, mutta toisin kuin Patrick, Charlie sivuuttaa omat kiireensä ja viettää aikaa ystävänsä kanssa tämän vaikeina aikoina. Seuraavassa kirjeessään Charlie kuvailee vain koulun päättymiseen liittyviä asioita, ja palaa lyhyesti myös Patrickiin:

I was just thinking that I wrote you first because I was afraid about starting high school. Today, I feel good, so that's kind of funny.

By the way, Patrick stopped drinking that night he saw Brad in the park. I guess he's feeling better. He just wants to graduate and go to college now. (PBW, 178.)

Katkelmassa tuodaan kiinnostavasti esiin kirjoittamisen motiivi, josta Charlie kirjoitti ensimmäisessä kirjeessään ja joka oli ensimmäinen vihje päähenkilön ahdistuksen syistä. Kuitenkin tässä vaiheessa lukijalle on annettu toisenlaisia vihjeitä, jotka viittaavat traumaan. Romaania on tässä kohtaa jäljellä vielä noin neljäkymmentä sivua, joten on ilmeistä, että tarina ei voi vielä päättyä tähän. Herääkin kysymys: mitä kertoja vielä salaa? Mitä romaanissa vielä tapahtuu? Loppuhuipennus on vielä tapahtumatta.

Psykiatri mainitaan jälleen melko yllättäen ja kertojan mukaan hän on kiinnostunut kyselemään vain kertojan lapsuudesta: ”[t]he thing is I feel that I'm just repeating the same memories to him. I don't know. He says it's important. I guess we'll have to see.” (PBW, 182.) Tämä on vihje lukijalle; psykiatrin mukaan lapsuudessa on jotain, jota Charlie ei itse tiedosta tai halua paljastaa. Tässä tuodaan myös esiin traumaan liittyvä ajatus toistosta: samat muistot toistuvat ja toisaalta myös koko teoksessa on tapahtunut paljon toistoa teemojen, aiheiden ja motiivien tasolla. Viimeinen lause ”I guess we'll have to see” viittaa paitsi terapiaprosessiin mutta myös siihen, että tarinassa on lukijalle vielä jokin yllättävä käänne odotettavissa. Ystävien valmistumisen lähestyessä myös Charlien ahdistus alkaa kasvaa:

All I can think about is the fact that Sam is leaving in two weeks to go to Penn State. And Mary Elizabeth is going to be busy with her guy. And my sister is going to be busy with hers. And Alice and I aren't that close. I know Patrick will be around, but I'm afraid that maybe since he isn't sad, he won't want to spend time with me.

I know that's wrong in my head, but it feels that way sometimes. So, then the only person I would have to talk to would be my psychiatrist, and I don't like the idea of that right now because he keeps asking me questions about when I was younger, and they're starting to get weird.

[–]And I hope everyone's pictures turn out great and never become old photographs and nobody gets in a car accident.

That is what I really hope. (PBW, 185–186.)

Charlien pelot Patrickiin liittyen vahvistavat aikaisempaa tulkintaa, jossa Charlie tekee mitä tahansa ettei jäisi yksin. Pelko yksinjäädä aiheuttaa Charlielle suurta ahdistusta. Lisäksi psykiatrin kysymykset ovat alkaneet käydä *oudoiksi*. Kirjeensä lopussa Charlie kuvailee tunteelliseen tapaansa, että kaikkien valmistujaisjuhlat menisivät hyvin. Lopussa on myös viittaus auto-onnettomuuteen, joka tuo mieleen traumaattisen tapahtuman. Viimeinen lause "[t]hat is what I really hope" viittaa erityisesti toiveeseen, ettei kukaan joutuisi auto-onnettomuuteen. Tämän voi tulkita myös olevan toive siitä ettei mennyttä onnettomuutta olisi tapahtunut. Lisäksi se on tarinassa toistuva analepsis.

Saman analepsiksen toistaminen vahvistaa aikaisempaa tulkintaa lapsuuden traumasta, joka tulee aika ajoin kerrontaan sellaisissakin kohdissa, jossa kuvataan jotain aivan muita tapahtumia. Psykiatrin oudoksi käyvät kysymykset ja viittaus Helenin onnettomuuteen herättävät ajatuksen siitä, että taustalla on jotain muutakin kuin vain Helenin onnettomuus. Se jokin on kenties jotain, jota Charlie ei joko muista tai halua muistaa. Näin ollen voidaan todeta seuraava vihje:

Vihje 6: Kertoja on jättänyt paljastamatta jotakin, jota hän ei itsekään tiedosta. Se liittyy mahdollisesti samoihin lapsuusmuistoihin, joita on kerrottu jo aikaisemmin. Vihje on osa ensimmäistä kertomusta, mutta ensimmäisen kertomuksen alkamispiste on kyseenalaistunut.

Tässä kohtaa herää siis epäily siitä, että kertoja todella salaa jotakin. Onhan näin tapahtunut aikaisemminkin, sillä auto-onnettomuudesta kerrottiin romaanissa melko myöhään ja se vaikutti epäilemättä tulkintaan. Kun aikaisemmin trauma on liitetty onnettomuuteen, herää nyt ajatus jostain kenties tiedostamattomasta traumasta. Tarinan todellinen ajallinen alkamispiste on siirtynyt epämääräisesti jonnekin lapsuuteen, jolloin ensimmäistä kertomusta ei voida määrittää tarkasti. Ajallinen määrittelemättömyys voidaan tulkintani mukaan liittää ajatukseen traumasta. Palaan vielä seuraavassa luvussa tarkemmin traumaan liittyviin kysymyksiin.

Kertoja kertoo yhä enemmän ja enemmän siitä, kuinka koulussa alkaa olla yksinäistä. Tässä palataan siis samaan teemaan, kuin romaanin alussa. Kirjeessä June 13, 1992 tapahtuu kaksi merkittävää asiaa. Ensin Charlie kertoo Samin ja Craigin eronneen, sillä paljastui että Craig on pettänyt Samia. Yllättäen Charlie ei ilahdukaan tästä, minkä aikaisempien tapahtumien pohjalta olisi voinut ajatella. Sen sijaan hän kirjoittaa, että on pahoillaan asiasta: "[a]ll I cared about

was the fact that Sam got really hurt. And I guess I realized at that moment that I really did love her.” (PBW, 193.) Yksipuolinen rakkaus ja toiveet Samin ja Craigin erosta toivat mieleen Wertherin, joka toivoo myös Lotten ja Albertin eroa. Lotte ja Albert eivät kuitenkaan eroa, joka ajaa Wertherin itsemurhaan. Alluusio aiheuttaa jännitettä loppuratkaisun suhteen. Vihjeet traumasta ja toisaalta yllättävä ero (joka luo päähenkilölle mahdollisuuden rakkaudenkohteensa suhteen) aiheuttavat sen, että lukija voi arvailla erilaisia vaihtoehtoisia loppuratkaisuja. Saako Charlie Saminsa vai päättyykö teos tragediaan?

Toinen keskeinen kirjeessä kuvattu tapahtuma on Charlien vierailu opettajansa Billin luona. Tämä voi aktivoida jo aikaisemmin havaitun allusion, *The Catcher in the Rye:n*. CR:n alussa on samankaltainen asetelma, kuin PBW:ssa. Opettaja kutsuu Holdenin luokseen tietäen, että Holden on erotettu koulusta. Hän puhuttelee Holdenia ja antaa tälle neuvoja tulevaisuuden suhteen. Sen sijaan Bill kutsuu Charlien luokseen kertoakseen hänelle, kuinka erityinen hän on:

”Charlie, you're one of the most gifted people I've ever known. And I don't mean in terms of my other students. I mean in terms of anyone I've ever met. That's why I gave you the extra work. I was wondering if you were aware of that?”

”I guess so. I don't know.” I felt really strange. I didn't know where this was coming from. I just wrote some essays.

”Charlie. Please don't take this the wrong way. I'm not trying to make you feel uncomfortable. I just want you to know that you're very special...and the only reason I'm telling you is that I don't know if anyone else ever has.” (PBW, 195.)

When I was driving home, I just thought about the word ”special.” And I thought the last person who said that about me was my aunt Helen. I was very grateful to have heard it again. Because I guess we all forget sometimes. And I think everyone is special in their own way. I really do. (PBW, 195–196.)

Verrattuna Holdenin kokemukseen, Charlien kokemus asettuu sille vastakkaiseksi. Opettaja kehuu häntä erityisen lahjakkaaksi. Jälkimmäisestä katkelmasta voidaan huomata, että Charlie suhtautuu asiaan kuitenkin melko vaatimattomasti. Lisäksi Helen-täti mainitaan jälleen. Helenin mainitseminen tapahtuu jälleen positiivisessa yhteydessä. Aivan kuten aiemminkin, yksinjäämisen pelon tullessa taas esiin Charlie puhuu kuolleesta tädistään, joka vahvistaa traumatulkintaa. Kuitenkin aiemmat vihjeet ovat aiheuttaneet säröä siihen, että onnettomuus olisi ainoa trauma. Mikäli toinenkin trauma liittyy menneisyyden tapahtumiin, voisiko se liittyä myös Heleniin? Koska Helenistä puhutaan positiiviseen sävyyn, eivät epäilykset syyllisyydestä kuitenkaan välttämättä herää, sillä vihjeitä seksuaalisesta hyväksikäytöstä on ensimmäisellä lukukerralla mahdotonta huomata loppuratkaisua tietämättä.

Viimeisessä kirjeessä, June 22, 1992, trauma paljastuu. Kirje on ajallisesti mielenkiintoinen, sillä päähenkilö, joka kirjeromaanin muodon sanelemana kirjoittaa menneistä tapahtumista, ”tietää” (tai epäilee tietävänsä) traumansa, mutta hän kertoo kuitenkin trauman paljastumiseen johtaneet tapahtumat kronologisesti. Sen sijaan lukija arvaa trauman kirjeen

kerronnasta ennen, kuin päähenkilö kirjoittaa omista epäilyksistään.

Kirjeessä kuvataan viimeistä iltaa ennen Samin lähtöä. Sam pyytää Charlieta seurakseen hänen pakatessa viimeiset tavaransa. Käy kuitenkin ilmi, että Sam halusi todellisuudessa keskustella Charlien kanssa siitä, miksei Charlie pyytänyt häntä treffeille hänen ja Craigin eron jälkeen. Charlie kertoo ajatelleensa, että Samin hyvinvointi meni hänen omien toiveidensa edelle.

"[--] Like on the dance floor, did you want to kiss me?"

"Yeah," I said.

"Then, why didn't you?" she asked real serious.

"Because I didn't think you wanted me to."

"Why did you think that?"

"Because of what you said."

"What I said nine months ago? When I told you not to think of me that way?"

I nodded.

"Charlie, I also told you not to tell Mary Elizabeth she was pretty. And to ask her a lot of questions and not interrupt her. Now she's with a guy who does the exact opposite. And it works because that's who Peter really is. He's being himself. And he does things."

"[--] The point is that I don't think you would have acted different even if you did like Mary Elizabeth. It's like you can come to Patrick's rescue and hurt two guys that are trying to hurt him, but what about when Patrick's hurting himself? Like when you guys went to that park? Or when he was kissing you? Did you want him to kiss you?"

I shook my head no.

"So, why did you let him?"

"I was just trying to be a friend," I said.

"But you weren't, Charlie. At those times, you weren't being his friend at all. Because you weren't honest with him." (PBW, 214 –215.)

Samin mukaan Charlien ongelma on rehellisyyden puute: Charlie on joutunut ongelmiin, koska ei ole ollut rehellinen ystäviensä kanssa. Dialogissa alleviivataan romaanissa aiemmin hienovaraisemmin käsiteltyjä teemoja: puhumattomuuden tai salaamisen aiheuttamia ongelmia ja oman tahdon ja halujen sivuuttamista. Tämä kaikki johdattelee lukijaa enemmän kohti todellisen trauman paljastumista.

Charlie ja Sam päätyvät tämän jälkeen suutelemaan. Werther-alluusio mielessä pitäen lukija voisi kuvitella tämän olevan Charlien toiveiden täyttymys; toisin kuin Werther jolla ei ole mahdollisuuksia Lotteen, Charliella olisi mahdollisuus Samiin. Kuitenkin yllätykseksi Charlie ei pysty etenemään Samin kanssa pidemmälle:

[--] it was so beautiful. She was so beautiful. She took my hand and slid it under her pants. And I touched her. And I just couldn't believe it. It was like everything made sense. Until she moved her hand under my pants, and she touched me.

That's when I stopped her.

"What's wrong?" she asked. "Did that hurt?"

I shook my head. It felt good actually. I didn't know what was wrong.

"I'm sorry. I didn't mean to—"

"No. Don't be sorry," I said.

"But, I feel bad," she said.

"Please, don't feel bad. It was very nice," I said. I was starting to get really upset.

"You're not ready?" she asked.

I nodded. But that wasn't it. I didn't know what it was..

"It's okay that you're not ready," she said. She was being really nice to me, but I was just feeling so bad.

"Charlie, do you want to go home?" she asked.

I guess I nodded because she helped me get dressed. And then she put on her shirt. And I wanted to kick myself for being such a baby. Because I loved Sam. And we were together. And I was ruining it. Just ruining it. Just terrible. I felt so terrible. (PBW, 216–217.)

Charlie lainaa kirjeessään Samin ja hänen dialogia ja sitä seuranneita tapahtumia hyvin yksityiskohtaisesti. Suutelukohtauksessa toistuu ja-rakenne, joka erottelee yksityiskohtia. Kertoja osoittaa muistavansa yksityiskohtaisesti tapahtuman, mutta pian kuitenkin kerrontaa tulee epävarmuutta. Kertoja kirjoittaa, ettei *tiennyt* mikä oli vikana. Pian tämän jälkeen tulee lisää epävarmuutta: "I guess I nodded [–]." Kerronta on toisaalta tarkan kuvailevaa, toisaalta epävarmaa. Kerronta keskittyy kuvauksessaan hetken tunnetiloihin, itsesyytökseen, järkyttymiseen ja vihaisuuteen: "ruining it" ja "terrible" toistuvat rikkoen tarinan yksityiskohtaisesti etenevää rakennetta. Dialogin kuvaus jatkuu kuitenkin oudon yksityiskohtaisena:

She went to another room to get the car keys. I just stood in the entry hall. I felt like I wanted to die.

"You're white as a sheet, Charlie. Do you need some water?"

"No. I don't know." I started to cry really hard.

"Here. Just lie down on the couch," she said.

She laid me down on the couch. She brought out a damp washcloth and put it on my forehead.

"You can sleep here tonight. Okay?"

"Okay."

"Just calm down. Take deep breaths."

I did what she told me. And just before I fell asleep, I said something.

"I can't do that anymore. I'm sorry," I said.

"It's okay, Charlie. Just go to sleep," Sam said.

But I wasn't talking to Sam anymore. I was talking to someone else.

When I fell asleep, I had this dream. My brother and my sister and I were watching television with my Aunt Helen. Everything was in slow motion. The sound was thick. And she was doing what Sam was doing. That's when I woke up. And I didn't know what the hell was going on. Sam and Patrick were standing over me. Patrick asked if I wanted some breakfast. I guess I nodded. We went and ate. Sam still looked worried. Patrick looked normal. We had bacon and eggs with their parents, and everyone made small talk. I don't know why I'm telling you about bacon and eggs. It's not important. It's not important at all. (PBW, 218–219.)

Kertoja kirjoittaa tunteen olleen niin voimakas, että hän tunsi haluavansa kuolla. Kertoja myös muistaa pikku tarkasti yksityiskohtia juuri ennen nukahtamistaan ja sen, että hän houreissaan ei enää osoittanut sanojaan Samille, vaan jollekulle toiselle. Tästä seuraava unikuvaus on kiinnostava. Aika outoutuu siinä; aivan kuin päähenkilö olisi juuri nukahtanut, nähnyt unen ja sitten herännyt, vaikka todellisuudessa aamuun oli useita tunteja aikaa¹⁷.

Traumaattinen seksuaalinen hyväksikäyttö tulee unessa Charlien tietoisuuteen. Onko kyse muistamattomuudesta tai jonkinlaisesta freudilaisesta puolustusmekanismista, jota kerronta esittää? Sirkka Knuutila (2006, 29) viittaa todellisiin traumatutkimuksiin, joissa trauman muistikuva on tiedostamattomassa. Sieltä se palaa joko spontaanisti tai jonkin traumasta muistuttavan laukaisevan tekijän seurauksena takaisin tietoisuuteen (ibid). Charlielle laukaisevana tekijänä toimii seksuaalinen teko, Samin kosketus.

Anne Whitehead (2004) käsittelee traumafiktion vakiintuneita tyylikeinoja. Hänen mukaansa traumafiktio on yhteydessä postmoderniin kirjallisuuteen, sillä molemmat jakavat saman

¹⁷ Aika on määritelty tarkasti, sillä Sam sanoo: "It's two o'clock in the morning. I'm driving you home." (PBW, 218.)

taipumuksen tuoda konventionaaliset kerrontatekniikat niiden rajoille (mt., 82). Toistuvia elementtejä traumafiktiossa on intertekstuaalisuus, toisto ja levittäytynyt tai sirpaleinen kertojan ääni. Nämä keinot heijastelevat Whiteheadin mukaan trauman vaikutusta. (mt., 84.)

Erityisesti toisto on *PBW:n* tapauksessa merkityksellinen ja kuten yllä olevasta katkelmasta voidaan päätellä, seksuaalinen hyväksikäyttö on tapahtunut perheen yhteisen televisiohetken aikana. Whiteheadin (2004, 86) mukaan traumafiktiossa toisto voi ilmetä kielen, kuvaston tai juonen tasolla. Toisto jäljittelee trauman kokemusta ja se häiritsee tarinan kronologiaa ja progressiota (ibid). Kertojan kuvaamat televisiohetket ovat olleet erillisiä tapahtumia, mutta yhteistä niille on television toistuminen ja päähenkilön ulkopuolinen rooli muiden tarkkailijana. Joshua Pederson (2014, 339) lisäksi huomauttaa, että traumaattisen kokemuksen kokeneilla voi olla kokemusta ajan hidastumisesta. Tällaista ajallista hidastumista on myös Charlie-kertojan unikuvauksessa, josta hän kirjoittaa: "[e]verything was in slow motion."

Kertoja kuvailee myös hyvin tarkasti yksityiskohtia seuraavalta aamulta, kuten ystäviensä ilmeitä ja aamupalaa. Lopussa kertoja ilmaisee turhautuneesti, etteivät pekoni ja munat ole tärkeitä asioita. Tämä palaa takaisin ensimmäiseen kirjeeseen, jossa Charlie kirjoittaa: "I don't know why I wrote a lot of this down for you to read." (*PBW*, 7.) Kertoja kirjoittaa epäolennaisista seikoista pakonomaisesti pystymättä keskittymään tärkeimpään – juuri paljastuneeseen traumaan.

Knuutila (2006, 25) kirjoittaa freudilaisesta traumaattisesta viiveestä, jossa viiveen jälkeen erilaiset ahdistavat muistikuvat ja unet tunkeutuvat mieleen. Knuutilan mukaan reaktiota voi ilmentää muun muassa muistamattomuuden ja hypermuistin yhdistelmät. Tarkka kuvaus Samin ja Charlien dialogista, aamuyön yksityiskohdista ja aamiaisesta, sekä uni ja toisaalta kerronnan epävarmuus (esim. "I guess I nodded [--]") ilmentävät trauman paljastumista kertojalle. Kuitenkin kirjeromaanin kerronnan ajallisuus synnyttää traumakertomukseen omat erikoisuutensa; kirjoittamishetkellä päähenkilö-kertoja on jo kokenut kaiken, mistä on kirjoittanut. Sen sijaan kirjeiden vastaanottaja ja lukija saavat tietää siitä vasta lineaarisen esittämisen kautta, sillä kertoja kertoo ensin tapahtumista, jotka johtivat trauman paljastumiseen. Kertojan kuvailema kokemus outoutuu lisää:

I got in my dad's car, and drove away. And I could hear all these songs on the radio, but the radio wasn't on. And when I got into the driveway, I think I forgot to turn off the car. I just went to the couch in the family room where the TV is. And I could see the TV shows, but the TV wasn't on.

I don't know what's wrong with me. It's like *all I can do is keep writing this gibberish to keep from breaking apart.* [-] I'm starting to feel like what I dreamt about her last night was true. And my psychiatrist's questions weren't weird after all. [-]

I'm sorry, but I have to stop this letter now.

But first, I want to thank you for being one of those people who listens and understands and doesn't try to sleep with people even though you could have. I really mean it, and I'm sorry I've put you through this when you don't even know who I am, and we've never met in person, and *I can't tell you who I am because I promised to keep those little secrets.* I just don't want you to think that I picked your name out of the phone book. It would kill me if you thought that. So, please believe me when I tell you that I felt terrible after

Michael died, and I saw a girl in class, who didn't notice me, and she talked all about you to a friend of hers. And even though I didn't know you, I felt like I did because you sounded like such a good person. The kind of person who wouldn't mind receiving letters from a kid. The kind of person who would understand *how they were better than a diary because there is communion and a diary can be found.* (PBW, 219–221. Kursiivit lisätty.)

Traumaattinen seksuaalinen hyväksikäyttö on tässä kohtaa lukijalle täysin selvä. Aistiharhat ja epävarmuus ("I think I forgot [--]"; "I don't know what's wrong[--]") ilmentävät traumaattisen kokemuksen aiheuttamaa järkytystä. Ensimmäisessä kursivoimassani kohdassa toistuu kerronnassa jo aikaisemmin tuttu epätieto siitä, mikä kertojaa itseään vaivaa. Kertojasta tuntuu, että kirjeen kirjoittaminen on ainoa syy sille ettei hän romahda lopullisesti. Kirjoittaminen on pakonomaista ja kuten aikaisemmin totesin, kirjeiden kirjoittamisessa on jännite toisaalta sen välillä, että tuska kasvaa kirjoittaessa (kuten Wertherillä), mutta toisaalta kirjoittaminen lähti liikkeelle halusta helpottaa kirjoittajan oloa. Ristiriita kietoutui muistamattomuuteen ja nyt muisto hyväksikäytöstä palasi päähenkilön mieleen, ja voimmekin todeta:

Vihje 7: Trauma johtuu lapsuudessa tapahtuneesta seksuaalisesta hyväksikäytöstä, jota päähenkilö ei ole muistanut tai tiedostanut.

Tuskallisen muiston palaaminen mieleen aiheuttaa sen, että Charlie haluaa päättää kirjeiden kirjoittamisen. Päätös tuntuukin lopulliselta. Altmanin (1982, 148) mukaan epistolafiktiossa kirjemuodon ominaisen päätäntätävän sanelemana jokainen kirje voi olla viimeinen. *PBW:ssa* on kuitenkin vielä epilogi, joka on samalla teoksen viimeinen kirje. Seuraavassa luvussa analysoinkin epilogia ja traumateoriaan liittyviä kysymyksiä tarkemmin. Kirjeen loppupuolella oleva kirjeiden kirjoittamisen motiiviin palataan: päiväkirja voi joutua väärin käsiin, ja kirjeissä on ajatus kommunikaatiosta. Vaikka *PBW:n* fiktiivisessä todellisuudessa kirjeiden kirjoittajan ja vastaanottajan välillä ei kommunikaatiota olekaan, sisältävät kirjeet *ajatuksen kanssakäymisestä*. Lukijan (tekijän yleisön) tehtävä kommunikaation toisena osapuolena on tehdä tulkinta teoksesta.

Salaisuudet mainitaan tässä kohtaa viimeisen kerran. Kursivoimani kohta, jossa salaisuus mainitaan, sisältää ajatuksen myös siitä, että päähenkilö ehkä haluaisi paljastaa oman henkilöllisyytensä, muttei salaisuuksien takia voi: "I can't tell you who I am because I promised to keep all those little secrets." Päähenkilö on alkanut epäillä, onko hänen unessaan näkemänsä tapahtuma todella tapahtunut. Erilaiset salaisuudet motivoituvat ja teoksen kaikki pienet salaisuudet yhdistyvät pieninä puroina salaisuuksien joeksi, joka on päähenkilö-kertojan hallinnan ulottumattomissa. Salaisuudet ja salailu tiivistyy traumaattiseen seksuaalisen hyväksikäytön paljastumiseen, joka on ollut sekä lukijalta että myös päähenkilöltä itseltään salassa.

4 Tulkinnan rakentumisprosessi

Tässä luvussa tarkoitukseni on koota yhteen tulkinnan rakentumisprosessin, jonka olen konstruoinut tekstistä. Lisäksi teoksessa on vihjeitä ja motiiveja, joita ei voi tunnistaa tietämättä loppuratkaisua. Kuten Benjamin Hrushovsky (1983, 118) on todennut, kaikkia tekstin merkityksiä ei voi havaita ensimmäisellä lukukerralla. Tällaisia on esimerkiksi television toistuminen, jonka tulkitseen liittyvän trauman toisteiseen luonteeseen. Näin ollen tarkastelen myös tulkinnallisia kysymyksiä, jotka liittyvät teoksen uudelleen lukemiseen. Pohdin lisäksi joitain traumateorian ongelmakohtia erityisesti Joshua Pedersonin kritiikkiin nojaten, ja traumateorian suhdetta teokseeni. Tarkoitukseni on analysoida tässä luvussa teoksen epilogia näiden kehysten puitteissa.

Olen koonnut taulukkoon 1 (Liite 1) teoksesta analysoimani vihjeet lukijan tulkinnan rakentumisprosessista. Taulukon on tarkoitus olla havainnollistava esitys yhdestä mahdollisesta tavasta rakentaa tulkinta kerronnassa annettujen vihjeiden perusteella. Taulukkoon ei kuitenkaan ole koottu maksimaalisen tulkinnan sisältämiä eri tulkinnan mahdollisuuksia, sillä esimerkiksi erilaisia väärinymmärryksiä ja muita mahdollisia tulkinnallisia harhapolkuja on mahdoton listata. Taulukon onkin tarkoitus olla esitys Chboskyn teoksen tekijän tarkoittaman yleisön tulkinnasta, jota ohjailee lukemisen dynamiikkaan liittyvät seikat.

Taulukosta voidaan nähdä, että ajatus mahdollisesta traumasta syntyy pikku hiljaa kertomuksen edetessä samalla, kun ensimmäisen kertomuksen ajallinen alkamispiste kyseenalaistuu. Ajallisuus ilmenee teoksessa hyvin monitasoisesti aina epistolaarimuodon omista erityispiirteistä kertomuksen rakentumiseen siten, että lukijaa johdetaan harhapoluille. Ajan problematisointi ja ajallisella rakenteella leikkittely palautuu lopulta kokonaisuudessaan trauman tarkkaa aikaa pakenevan luonteen tematisointiin.

Epilogin analysointi jatkaa tarkastelua lukijan tulkinnan rakentumisesta ensimmäisellä lukukerralla, joten on loogista aloittaa siitä. Koska epilogissa päähenkilö selittää, mitä hänelle tapahtui traumaattisen muiston mieleen palaamisen jälkeen ja kertoo enemmän traumastaan, otan mukaan traumateorian keskustelua ja pohdin eri näkemysten toimivuutta teoksen kannalta. Tämän jälkeen siirryn uudelleen lukemisen dynamiikan kysymyksiin. Teoksen lukeminen uudelleen mahdollistaa tarkemman ja syvemmän lukemisen, koska loppuratkaisu on tiedossa. Näin tulkinnassa voidaan kiinnittää paremmin huomiota hienovaraisiin yksityiskohtiin, jotka on

ensimmäisellä lukukerralla voitu sivuuttaa. Keskityn erityisesti traumaan liittyvien vihjeiden analysointiin, joista osaa olen käsitellyt jo aikaisemmin, mutta jotka näyttävät erilaisina loppuratkaisun tietäen. Lisäksi nostan esiin joitain aiemmin käsittelemättä jääneitä kiinnostavia alluusion kohteita, joiden kautta tarkasteltuna teos näyttää uudessa valossa.

4.1 Uudelleen lukemisen dynamiikka: traumatulkintaa rakentamassa

Kuten jo aiemmin todettu, traumateoriassa on yleisesti ollut vallalla käsitys trauman muistamattomuudesta ja siitä, ettei traumasta voi puhua (esim. Caruth 1995 ja 1996; Knuutila 2006). Juuri tämänkaltaisesta trauman kuvauksesta tuntuisikin olevan kyse *PBW:ssa*, ja trauman paljastuttua muistamattomuutta ja kykenemättömyyttä puhua kuvaillaan epilogissa:

I've been in the hospital for the past two months. They just released me yesterday. The doctor told me that my mother and father found me sitting on the couch in the family room. I was completely naked, just watching the television, which wasn't on. I wouldn't speak or snap out of it, they said. My father even slapped me to wake me up, and like I told you, he never hits. But it didn't work. So, they brought me to the hospital where I stayed when I was seven after my Aunt Helen died. They told me I didn't speak or acknowledge anyone for a week.

All I remember is putting the letter in the mailbox. The next thing I knew, I was sitting in a doctor's office. And I remembered my aunt Helen. And I started to cry.

[–] I kind of figured out that everything I dreamt about my aunt Helen was true. And after a while, I realized that it happened every Saturday when we would watch television. (*PBW*, 225.)

Traumaattinen seksuaalinen hyväksikäyttö on toistunut lauantaisin yhteisen televisiohetken yhteydessä. Erilaisten televisiomuistojen toistaminen kerronnassa motivoituvatkin ilmentämään traumaattisen kokemuksen toistuvaa luonnetta. Isän lyöntiin palaaminen tässä yhteydessä toimii motiivina sukupolvelta toiselle siirtyvästä traumasta. Tulkintaa vahvistaa epilogin jatko, jossa Charlie pohtii loputonta syyllisten etsimisen kierrettä:

It's like if I blamed my aunt Helen, I would have to blame her dad for hitting her and the friend of the family that fooled around her when she was little. And the person that fooled around with him. And God for not stopping all this and things that are much worse. And I did do that for a while, but then I just couldn't anymore. Because it wasn't going anywhere. Because it wasn't the point. (*PBW*, 228.)

Toin aikaisemmin ilmi Joshua Pedersonin (2014) kritiikin aikaisempaa traumateoriaan liittyen. Pedersonin kritiikki kohdistuu erityisesti Caruthin teorioihin ja kysymyksiin muistamattomuudesta ja puhumattomuudesta, sillä hänen mukaansa trauma voidaan sekä muistaa että siitä voidaan puhua (mt., 334). Kuitenkin *PBW* fiktiivisenä kertomuksena ilmentää tulkintani mukaan traumaa, jonka päähenkilö on unohtanut. Sen sijaan ajatus trauman kokemuksen kontrolloimisesta kerronnallisen järjestämisen kautta on kiinnostava (Pederson 2014, 338). Mutta

voiko unohtunutta traumaattista tapahtumaan yrittää kontrolloida? Voisiko kontrollointiyritys kirjeiden kautta jo itsessään ilmentää trauman tiedostamattomuutta? Tästä kielii päähenkilön kirjeiden kerronnassa toistuva kirjoittamisen syiden pohtiminen. Kertoja ikään kuin kiertää omaa traumaansa ja lopulta kirjoitusprosessi itsessään konkretisoi trauman kertojalle.

Perry (1979, 357) toteaa, että toisen kerran lukiessa voidaan tiedostaa tekstin harhapolut ja ansat ja toisella lukukerralla voidaan konstruoida lukija-orientoitunut motivaatio tekstistä. Palaan luennassani nyt taaksepäin osoittaakseni, mitä hienovaraisia ja kenties ensimmäisellä lukukerralla oudolta tuntuvia traumaan liittyviä vihjeitä lukija ei todennäköisesti ymmärrä tai huomaa tekstiä ensi kertaa lukiessaan. Kun teoksen loppuratkaisu on selvillä, kaunokirjallisen kudelman yksityiskohdat voidaan paremmin havaita ja syvempi tulkinta on mahdollinen. Palataan ensiksi TV-motiiviin:

My Aunt Helen would always let us kids stay up and watch *Saturday Night Live* when she was baby-sitting or when she was living with us and my parents went to another couple's house to get drunk and play board games. (PBW, 18. Kursiivi alkuperäinen.)

Every time we go to see my Aunt Helen's grave, my mom and I like to talk about something really great about her. Most years it is about how she let me stay up and watch *Saturday Night Live*. And my mom smiles because she knows if she was a kid, she would have wanted to stay up and watch, too. (PBW, 95. Kursiivi alkuperäinen.)

Saturday Night Live mainitaan toistuvasti Helenin yhteydessä. *Saturday Night Live* liittyy tietenkin traumaan, sillä seksuaalinen hyväksikäyttö tapahtui lauantaisin Helenin ollessa lapsenvahtina: "it happened every Saturday when we would watch television" (PBW, 228.) Samalla se kuitenkin johtaa harhaan, sillä kaikki Heleniin liittyvät muistot ovat positiivisia: ystävällinen täti antoi sisarelleen ja tämän miehelleen yhteistä aikaa toimiessaan lapsenvahtina. Lisäksi täti oli lasten suosikki, koska hän antoi heidän valvoa myöhään. Kun loppuratkaisu on tiedossa, näyttäytyy *Saturday Night Live* tiedostamattomana traumamuistikuvana. Jotkin televisioon liittyvät kohdat ovat outoja:

Patrick then asked Sam to leave, which she did, and he explained some things to me, so I would know how to be around other girls and not waste my time thinking about Sam that way.

"Charlie, has anyone told you how it works?"

"I don't think so."

"Well, there are rules you follow here not because you want to, but because you have to. You get it?"

"I guess so."

"Okay. You take girls, for example. They're copying their moms and magazines and everything to know how to act around guys."

I thought about the moms and the magazines and the everythings, and the thought made me nervous, especially if it includes TV. (PBW, 25. Kursiivi lisätty.)

This other time, I saw a commercial for this movie about a man who was accused of murder, but he didn't commit the murder. A guy from *M*A*S*H* was the star of the movie. That's probably why I remember it. The commercial said that he was innocent and how he could go to jail anyway. That scared me a lot. It scared me how much it scared me. Being punished for something you did not do. Or being innocent victim. It's just something that I never want to experience. (PBW, 111. Kursiivi lisätty.)

Ensimmäisen lainauksen loppu, jossa mainitaan hermostuneisuudesta erityisesti silloin, kun niihin liittyy televisio, vaikuttaa oudolta. Katkelma liittyy aikaisemmin analysoimaani kohtaan, jossa Charlie kertoi Samille nähneensä hänestä eroottisen unen. Patrick antaa neuvoja päähenkilölle tyttöjen suhteen. Patrick puhuu aikakauslehdistä, mutta Charlie itse tuo esiin television. Vaikka kohta on outo, se ei ole kuitenkaan huomiota herättävä ja lukija voi ohittaa sen ensimmäisellä lukukerralla nopeasti. Hermostuneisuuden tunne televisioon ja tyttöihin liittyen liittyy tietysti traumaan.

Toisessa lainauksesta kursivoimani kohta näyttää jälleen ensimmäisellä lukukerralla oudolta. Miksi Charlie kirjoittaa viattomana uhrina olemisesta, kun se ei tunnu liittyvän mitenkään muuhun tarinaan? *M*A*S*H* -allusion kautta viattomana uhrina olemisen linkittyä tietysti seksuaaliseen hyväksikäyttöön trauman paljastuttua. Lisäksi *M*A*S*H* liittyy salaisuusmotiiviin ja perhepiiriin, sillä isän salainen liikuttuminen on salaisuus ("[t]his is our little secret."), johon tiivistyy ajatus pienistä salaisuuksien puroista, jotka lopulta kasvoivat hallitsemattomasti.

Televisio on toistuva motiivi, joka tiivistää ajatuksen traumasta. Televisio kokoaa perheen yhteisen tapahtuman äärelle. Keskeistä tulkinnassa on se, että televisiota katsellessa ei puhuta. Päähenkilö kuvailee toisinaan muita hetkiä, jolloin perhe on kokoontunut yhteen. Yhdeksi tällaiseksi nostin kiitospäivän kokoontumisen, jossa perheen isoisä toistuvasti haastoi riitaa. Tämän lisäksi päähenkilö kuvailee esimerkiksi automatkoja sukulaisten luokse, joissa sisarukset riitelivät keskenään (esim. *PBW*, 86–89). Televisionkatselu sen sijaan tapahtuu hiljaa; silloin ei tarvitse puhua. Tulkintani mukaan tämä liittyy ajatukseen trauman puhumattomuudesta.

Lisäksi televisiohetkinä päähenkilö kuvailee olleensa sivullinen tarkkailija. Televisio-ohjelmat vaihtelivat, mutta ne itsessään eivät olleet merkityksellisiä. Traumaattinen hyväksikäyttö tapahtui toistuvasti television äärellä, sitä kuitenkaan katselematta. Tärkeimmät salaisuuksiin liittyvät tapahtumat liittyvät televisionkatseluhetkiin.

Salaisuusmotiivi linkittyy tämän lisäksi myös Heleniin: "I asked Aunt Helen where she was going. She told me that it was a secret." (*PBW*, 98.) Ensimmäisellä lukukerralla lukija ei oikeastaan kiinnitä tähän huomiota. Kun epäilykset mahdollisesta traumasta ja salaamisesta ovat heränneet, tarkalla lukijalla voi tämä kohta palautua mieleen. Todellista traumaa on vaikea arvata, ennen kuin se paljastuu kerronnassa.

Seksin harrastaminen Samin kanssa laukaisee traumaattisen muiston, josta seuraa täydellinen lamaantuminen. Seksiä, seksuaalisuutta ja seksuaalista väkivaltaa käsitelläänkin romaanissa toistuvasti. Jo ensimmäinen kirje aktivoi seksuaalisen väkivallan kehyksen:

I am writing to you because she said you listen and understand and didn't try to sleep with that person at that party even though you could have. (PBW, 3.)

Viittausta seksin harrastamiseen ei selitetä mitenkään, ja aloitus vaikuttaakin oudolta. Melko pian tälle annetaan kuitenkin jonkinlainen selitys, jota olen sivunnut jo aikaisemmin. Päähenkilö näki kotibileissä raiskauksen, josta hän kertoi ystävilleen ja jonka seurauksena hän tyhjensi Daven auton renkaat. Raiskaus kuvataan yksityiskohtaisen tarkasti:

And the boy kept working up the girl's shirt, and as much as she said no, he kept working it. After a few minutes, she stopped protesting, and he pulled her shirt off, and she had a white bra on with lace. I honestly didn't know what to do by this point. Pretty soon, he took off her bra and started to kiss her breasts. And then he put his hand down her pants, and she started moaning. I think they were both very drunk. He reached to take off her pants, but she started crying really hard, so he reached for his own. He pulled his pants and underwear down to his knees.

”Please. Dave. No.”

But the boy just talked soft to her about how good she looked and things like that, and she grabbed his penis with her hands and started moving it. I wish I could describe this a little more nicely without using words like penis, but that was the way it was.

After a few minutes, the boy pushed the girl's head down, and she started to kiss his penis. She was still crying. Finally, she stopped crying because he put his penis in her mouth, and I don't think you can cry in that position. I had to stop watching at that point because I started to feel sick, but it kept going on, and they kept doing other things, and she kept saying ”no.” Even when I covered my ears, I could still hear her say that. (PBW, 33.)

Ensimmäiselläkin lukukerralla kuvaus on epäilemättä huomiota herättävä, sillä se poikkeaa normaalista kerronnasta. Kertoja myös kommentoi tätä kertoessaan, että toivoisi voivansa esittää tapahtuman joillakin muilla sanoilla. Kokemuksen voi tulkita traumaattiseksi, mutta tapahtumaan ei oikeastaan palata auton renkaiden tyhjennyksen jälkeen; anonyymi kosto tuntuukin asettavan tapahtumalle Charlien osalta pisteen. Raiskaus on helppo liittää alun viitekehykseen juhlista ja seksistä. Luottamus toiseen kietoutuu seksiin ja siihen, ettei yritä houkutella ketään seksuaalisiin tekoihin. Raiskaukseen ei voi puuttua, koska tapauksesta on jo pitkä aika ja osapuolet seurustelevat keskenään. Charlie pohtii mahdollisia seurauksia, mikäli hän olisi hyökännyt Daven kimppuun. Tytön oletettu luottamus ja rakkaus raiskaajaa kohtaan aiheuttaa Charliessa voimakkaan reaktion, joka jälkepäin tarkasteltuna voi tulkita traumaan liittyväksi. Se tematisoi luottamukseen liittyviä kysymyksiä, jotka on aktivoitu jo teoksen alussa.

Kertomus raiskauksesta täyttää siis heti romaanin alussa syntyneen aukon. Teoksessa onkin tyypillistä luoda aukkoja, jotka täytetään näennäisesti – todellisuudessa esimerkiksi nostamani aukko täyttyy vasta, kun loppuratkaisu on tiedossa. Raiskauksen kuvaus onkin kertojan traumaattisen kokemuksen toistoa eri muodossa. Vaikka Charlie yritti sulkea korvansa raiskaukselta, hän silti pystyi kuulemaan tytön vastustelut. Tulkintani mukaan tämä vertautuu trauman kieltämiseen ja torjuntaan; päähenkilö pyrkii torjumaan tapahtuman mielestään, mutta se toistuu kuitenkin kerronnassa tavalla tai toisella. Raiskaus myös liittyy analepsikseen, ei

ensimmäiseen kertomukseen. Näin se myös tematisoi trauman menneisyyteen liittyvää luonnetta. Samankaltaisen kohtalon on kokenut myös Sam, jota myös käytettiin hyväksi lapsena.

Vastustelujen kuuleminen korvien peittämisen jälkeen liittyy myös ajatukseen traumakertomuksen kokemuksen outoutumisesta. Äänien ja näkyjen vääristyminen onkin toistuva traumasta kielivä motiivi teoksessa. Charlien vanhemmat löytävät alastoman ja mihinkään reagoimattoman poikansa television äärestä: "I was completely naked, just watching the television, which wasn't on." (*PBW*, 225.) Jo aikaisemmin päähenkilö on kuvailut kirjeissään kokemusta todellisuuden vääristymisestä:

I stared at my reflection and the trees behind it for a long time. Not thinking anything. Not feeling anything. Not hearing the record. For hours. (*PBW*, 147.)

And I could hear all these songs on the radio, but the radio wasn't on. And when I got into the driveway, I think I forgot to turn off the car. I just went to the couch in the family room where the TV is. And I could see the TV shows, but the TV wasn't on. (*PBW*, 219–220.)

Elokuvallisuus on joissain tutkimuksissa liitetty traumaattiseen kokemukseen: todelliset traumaattisen kokemuksen uhrin ovat kertoneet, että heistä tuntui kuin he olisivat katsoneet elokuvaa (esim. Pederson 2014, 339–340). Fiktiiviset traumakertomukset hyödyntävätkin samanlaisia kuvauksia. Charlien kuvaamaa kokemusta värittää taas vuoroin se, että hän ei pysty kuulemaan musiikkia sen soidessa, ja toisaalta kipeän muiston palautuessa mieleen asiat kääntyvät toisin päin; päähenkilö kuulee musiikkia ja näkee televisio-ohjelmia, vaikka laitteet eivät ole päällä.

Traumaattisen tapahtuman kokemusta kuvattiin elokuvamaisesti: "My brother and my sister and I were watching television with my Aunt Helen. Everything was in slow motion. The sound was thick." (*PBW*, 218.) Unessa huomio kiinnittyy televisioon, hidastuneeseen kokemukseen ja ääneen ja televisio toimii trauman metaforana. Trauma tunkeutuu päähenkilön tietoisuuteen unen kautta. Samaan tapaan kuin televisiota katsotaan, Charlie katsoo omassa unessaan muistikuvansa tapahtuneista. Hän on kuitenkin pyrkinyt olemaan ajattelematta vaikeita asioita, siis työntänyt ne pois mielestään:

It got so bad that my mom had to take me to a doctor, and I was held back a grade. But now I'm trying not to think about it too much because that makes it worse. (*PBW*, 78–79.)

I probably shouldn't be writing about this too much because it brings it up too much. It makes me think too much. (*PBW*, 79.)

I don't know if you've ever felt like that. That you wanted to sleep for a thousand years. Or just not exist. Or just not be aware that you do exist. Or something like that. I think wanting that is very morbid, but I want it when I get like this. That's why I'm trying not to think. I just want it all to stop spinning. If this gets any worse, I might have to go back to the doctor. It's getting that bad again. (*PBW*, 100.)

Kysymykseksi nouseekin se, että onko päähenkilön aktiivinen mielestä pois työntäminen aiheuttanut traumaattisen tapahtuman unohtamisen? Onko siis kyse totaalista muistamattomuudesta, vai aktiivisesta muiston kieltämisestä? Sen lisäksi, että päähenkilö pyrkii olemaan ajattelematta vaikeita asioita, hän kertoo toistuvasti yrittävänsä olla ajattelematta rakkautensa kohdetta Samia seksuaalisessa mielessä: ”how to be around other girls and not waste my time thinking about Sam that way.” (PBW, 111.) Pyrkimys olla ajattelematta Samia toistuu romaanissa eri muodossa. Vaikeita asioita ei saa ajatella, mutta kertoja kuitenkin kirjoittaa niistä. Yllä toisessa lainauksessa kertoja pohtii, että kirjoittaminen itsessään saa hänet ajattelemaan liikaa. Tästä päästään takaisin kertomisen kontrollointiin: päähenkilö pyrkii kontrolloimaan ajatteluaan ja kirjoittamistaan, mutta trauman torjuminen ja seksuaalisen halun kieltäminen saavat aikaan sen, että päähenkilö kirjoittaa niistä pakonomaisesti. Uudelleen tarkasteltuna myös uni Samista rinnastuu hyväksikäytön traumaan:

I told Sam that I dreamt that she and I were naked on the sofa, and I started crying because I felt bad [-]. (PBW, 23.)

Keskeistä tässä on unen tapahtumapaikka: sohva. Eroottinen uni Samista rinnastuu traumaan, sillä hyväksikäyttö tapahtui oletettavasti juuri sohvalla television ääressä. Päähenkilö myös palaa pakonomaisesti traumansa tapahtumapaikalle: ”I just went to the couch in the family room where the TV is.” (PBW, 220.) Tällaista yksityiskohtaa on mahdotonta havaita ensimmäisellä lukukerralla, mutta syvemmän tarkastelun kautta yksityiskohta tulee näkyviin.

Seuraavassa luvussa analysoin lisää kirjoittamisen motiivivia. Nostan esiin jo aikaisemmin analysoimiani alluusioita, *Nuoren Wertherin kärsimykset* ja *The Catcher in the Rye*. Pysin kuitenkin tarkastelemaan näitä alluusioita hieman eri näkökulmasta, kuin aikaisemmin. Nostan esiin myös pari uutta allusioita, jotka aktivoituvat osittain näiden kahden teoksen kautta. Tarkastelen alluusioita tulkinnan näkökulmasta ja osoitan, kuinka samat alluusiot näyttävät erilaisina eri yhteyksissä.

4.2 Seinäruusu paperin vankina: alluusioista ja tulkinnasta

PBW ei ole suinkaan ainoa teos, jossa kaksi kuuluisaa fiktiivistä mieskärsijää, Werther ja Holden, on rinnastettu toisiinsa. Ulrich Plenzdorfin teos *Die neuen Leiden des Jungen W* (1973; *Nuoren W:n uudet kärsimykset*, 1974) sekoittaa kiinnostavasti salingerimaisen kertojahahmon ja *Wertherin* tarinan. Vaikka teos ei tulkintani mukaan sinänsä olekaan kohdetekstini alluusio, otan sen esiin vertailun vuoksi. Haluan havainnollistaa, miten toisella tavalla alluusiot toimivat tämän teoksen

kontekstissa – teoksessa mieskärsijät asettuvat nimittäin päinvastaiseen valoon, kuin *PBW:n* tapauksessa¹⁸.

Teoksen päähenkilönä toimii nuori Edgar Wibeau, joka kertoo ”haudan takaa” mikä hänen elämässään meni pieleen. Koulussa hyvin menestynyt päähenkilö joutuu ristiriitaan opettajansa kanssa, ja karkaa Berliiniin. Hän muuttaa ystävänsä Willin perheen omistamaan siirtolapuutarhamökkiin, joka on purku-uhan alla. Kerronnassa vuorottelee minäkertojan kommentit ja vielä elossa olevien, Edгарin kanssa tekemisissä olleiden henkilöiden haastattelut. Haastattelijana toimii isä, joka ei ole ollut Edгарin kanssa tekemisissä vuosikausiin.

Eläessään mökissään Edgar löytää kirjan, jonka kansilehtiä hän käyttää vessapaperina. Luettuaan itselleen tuntemattoman teoksen, hän inspiroituu siitä ja nauhoittaa omaan elämäänsä liittyviä sopivia katkelmia ystävälleen Willille:

Wieder auf meiner Kolchose, hatte ich vielleicht die beste Idee zeitlebens. Jedenfalls hat sie eine Masse Jux eingebracht. Sie hat echt gepopt. Ich kriegte wieder dieses Buch in die Klauen, dieses Heft. Ich fing automatisch an zu lesen. Ich hatte Zeit, und da hatte ich die *Idee*. Ich schoß in die Bude, warf den Recorder an und diktierte an Willi:

Das hatte ich direkt aus dem Buch, auch den Wilhelm. Kurz und gut, Wilhelm, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht...Einen Engel...Und doch bin ich nicht imstande, dir zu sagen, wie sie vollkommen ist, warum sie vollkommen ist, genug, sie hat allen meinen Sinn gefangengenommen. Ende. (*NJW*, 51. Kursiivi alkuperäinen.)

Kun mä taas olin mun kolhoosissa mä sain ehkä mun elämäni parhaan idean. Joka tapauksessa siitä oli mulle älyttömän paljon hupia. Se oli homma joka toimi upeesti. Mulle osui uudestaan käteen se pokkari ja mä rupesin automaattisesti lukemaan. Mulla oli aikaa ja siinä samassa mä keksin sen mun *idean*. Mä ryntäsin kämppään, tuikkasin mankun päälle ja sanelin Willille: Lyhyesti vain, Wilhelm, olen tehnyt tuttavuuden, joka koskee varsin läheltä sydäntäni...Enkeli... Ja kuitenkin en osaa sanoa sinulle, kuinka täydellinen hän on, ja miksi hän on niin täydellinen; lyhyesti vain, hän on vallannut ja vanginnut koko mieleni. Loppu. (*NWU*, 36. Kursiivi alkuperäinen.)

Katkelmat ovat tietysti *Nuoren Wertherin kärsimyksistä*. Willi toimii Wertherin uskotun Wilhelmin asemassa, Charlottea/Lottea taas vastaa Edгарin tapaama lastentarhanopettaja Charlie¹⁹. Edgar muistaa *Wertherin* ulkoa, ja viittaa siihen myös muulloin kuin Willille lähettämissään nauhoissa. Katkelmat sopivat teoksen päähenkilön elämään, tosin toisinaan ne saavat väärässä yhteydessä lausuttuna myös koomisia piirteitä – teoksen muut hahmot kun eivät ymmärrä, miksi slangia puhuva nuori Edgar puhuu koukeroisella, vanhahtavalla saksalla. Esimerkiksi Willi

18 Plenzdorfin teos ja *PBW* ovat nähdäkseni *Werther*-modernisointeja. Niissä tarjotaan ajatusta siitä, millainen ”nykypäivän Werther” voisi olla.

19 Kiinnostava yksityiskohta on se, että 'Charlie' mielletään usein miehen nimeksi (kuten *PBW:ssa*), mutta Plenzdorfin teoksessa se on naisella. *PBW:ssa* rakkaudenkohteella on salanimenä 'Sam', joka voidaan niin ikään mieltää miehen nimeksi. Mitään viitteitä siitä, että nimi olisi esimerkiksi lyhennelmä 'Samanthasta', ei ole. Esimerkiksi Mary Elizabethin nimi on verrattain pitkä, joka tukee ajatusta siitä, ettei Saminkaan nimi olisi lyhennelmä. *PBW:ssa* tämä on kiinnostava yksityiskohta, koska teoksessa esiintyvien henkilöiden nimet ovat päähenkilön keksimiä salanimiä, jolloin ne on fiktiivisessä maailmassa tarkoituksella ”valittuja.” Tästä saisi joku oivan aiheen vaikkapa pro graduun esimerkiksi queer-näkökulmasta. Tämän tutkielman puitteissa en kuitenkaan lähde tarkemmin käsittelemään nimiin liittyvää tematiikkaa tarkemmin.

epäilee nauhoja salakieleksi, jota ei osaa ratkaista.

Nuoren Wertherin kärsimyksiä voidaan lukea traagisena rakkausromaanina, mutta *Nuoren W:n uudet kärsimykset* asettavat Wertherin päähenkilönä koomiseen valoon. Edgar haluaa esiintyä Charlien sanojen mukaan väärinymmärrettyinä nerona, ja hän yritti pyrkiä taideakatemiaan sinne kuitenkin pääsemättä. Charlien mukaan lapset pitivät Edgarista ja kerääntyivät hänen ympärilleen katselemaan maalaamista.

Das stimmt. Ich war zwar nie ein großer Kinderfreund. Ich hatte nichts gegen Kinder, aber ich war nie ein großer Kinderfreund. Sie konnten einen anöden auf die Dauer, jedenfalls mich, oder Männer überhaupt. Oder hat schon mal einer was von einem *Kindergärtner* gehört? Bloß es stank mich immer fast gar nicht an, wenn einer gleich ein Wüstling oder Sittenstrolch sein sollte, weil er lange Haare hatte, keine Bügelfalten nicht schon um fünf aufstand und sich nicht gleich mit Pumpenwasser kalt abseifte und nicht wußte, in welcher Lohngruppe er mit fünfzig sein würde. [-]

»Was malte er?«

»Eigentlich nichts. Striche. Die Kinder wollten das auch wissen.

Edgar sagte: Mal sehn. Vielleicht'n Baum?

Da kam sofort: Wieso vielleicht? Weißt du denn nicht, was du malst?

Und Edgar: Es kommt ganz drauf an, was heute morgen hier so drin ist. Kann man's wissen? Ein Maler muß sich erst locker malen, sonst wird der Baum zu steif, den er gerade malen will.

Sie amüsierten sich. Edgar konnte mit Kindern umgehen, aber zeichnen konnte er nicht, das sah ich sofort. Ich interessiere mich ein bißchen dafür.«[-]

»Sie meinen, er konnte nicht nach der Natur zeichnen? Nicht abzeichnen?«

»Er konnte überhaupt nicht zeichnen. Warum er so tat, war auch klar: man sollte ihn für ein verkanntes Genie halten. Bloß warum das, das hab ich nie begriffen. Das war wie eine fixe Idee von ihm. (NJW, 47–49.)

Niin se oli. Tosin mä en ollut ikinä ollut mikään suuri lasten ystävä. Ei mulla ollut mitään kakruja vastaan mutta mä en ollut kovin lapsirakas. Niihin saattoi ajan oloon tympääntyä valtavasti, mä ainakin, tai miehet yleensä. Vai onkohan kukaan koskaan kuullut miespuolisesta lastentarhanopettajasta? Mutta musta oli älyttömän inhaa että ihmistä pidettiin heti retkuna tai spurguna sitä varten vaan että sillä oli pitkä tukka eikä prässejä housuissa ja ettei se noussut jo viideltä pesemään naamaansa kylmällä kraanavedellä eikä tiennyt missä palkkaluokassa se olis viiskytvuotiaana. [-]

– Mitä hän maalasi?

– Ei oikeastaan mitään. Viivoja. Lapsetkin halusivat tietää mitä hän maalasi.

Edgar sanoi: Saa nähdä. Vaikka puu.

Ja toinen heti: Miten niin vaikka puu? Eksä sitten tiedä mitä sä maalaat?

Ja Edgar: Riippuu kokonaan siitä millainen henki tänä aamuna on päällä. Mistä sen tietää? Taidemaalarin pitää ensin alkuun vähän verryttellä, muuten siitä maalattavasta puusta tulee liian jäykkä.

Lapsilla oli hauskaa. Edgar osasi käsitellä lapsia, mutta piirtää hän ei osannut, sen minä näin heti. Minä olen itsekin vähän kiinnostunut taiteesta. [-]

– Tarkoitatteko ettei hän osannut piirtää luonnosta – siis mallin mukaan?

– Hän ei osannut maalata yhtään mitään. Minä käsitin myös miksi hän niin teki: hän halusi että häntä pidettäisiin väärinymmärrettyinä nerona. Mutta sitä minä en ole ikinä tajunnut miksi hän sitä halusi. Se

oli hänelle pakkomielle. (NWU, 33–34.)

Kohtauksessa on epäilemättä paljon yhteyksiä Wertherin hahmoon, kuten mieltymys kuvataiteeseen ja lasten kiinnostus (anti)sankaria kohtaan. Edgarin vertaaminen Wertheriin parodisoi Wertherin kerronnan ylevyyttä ja hänen suhdettaan taiteeseen. Werther ei näyttäytykään väärin ymmärrettynä nerona/taiteilijana, vaan teosta kutsutaan tulkitsemaan allusoivan teoksen kontekstista käsin uudelleen: Werther *haluaisi* olla väärin ymmärretty nero. Koomisuutta luo kontrasti naiivin, Holdenin mieleentuovan kertojan²⁰ ja Wertherin ylevän tyylin yhdistelmä.

Salingerin ja Goethen teosten yhdistelmä on koominen, mutta *PBW:ssa* nämä alluusiot toimivat päinvastaisella tavalla. *Nuoren W:n uusissa kärsimyksissä* Edgar/(Holden) näyttäytyy tragikoomisena antisankarina. Plenzdorfin teoksen kerronta jäljittelee Salingerin päähenkilön liioittelevaa ja naiivia tyyliä, kun taas itse tarina mukailee Werther-tragediaa. *PBW:ssa* kerronta on muistuttaa paikoin löyhästi pikemminkin Werther-kertojan tyyliä kuin Holdenin, vaikka keskeisenä ja selkeänä allusiona toimiikin *The Catcher in the Rye*. Näin *PBW:ssa* korostuu molempien allusioiden traaginen puoli, kun taas Plenzdorfin teos korostaa angstisten päähenkilöiden koomista puolta. Tämä on osoitus siitä, että samatkin klassikkoteokset näyttäytyvät alluusiokontekstissa täysin erilaisessa valossa riippuen siitä, miten ne on esitetty uudessa yhteydessä.

Kirjoittaminen toimii *PBW:ssa* motiivina, ja toisella lukukerralla sen voi tulkita traumaan liittyväksi. Kirjoittamisen syiden pohtiminen ja mielenterveysongelmat aktivoivat *Wertherin*, mutta tämän lisäksi mieleen voi myöhemmillä lukukerroilla tulla mieleen myös toinen alluusio: Charlotte Perkins Gilmanin²¹ novelli ”The Yellow Wallpaper” (2002, tästä eteenpäin YW). Tulkitsen teoksen nimen *The Perks of Being a Wallflower* olevan sanaleikki kirjailijan nimestä ja hänen tunnetun novellinsa otsikosta. Epäilemättä myös ”seinäpaperin” ja ”seinäruusun” välillä on yhteys. Allusion tulkitsen ”oppineeksi viittaukseksi” (Machacek 2007, 526), mutta se ei ole niin ilmeinen kuin esimerkiksi *Werther*. ”The Yellow Wallpaper”, *Nuoren Wertherin kärsimykset* ja *The Catcher in the Rye* sivuavat kaikki enemmän ja vähemmän mielenterveysongelmia, jolloin Gilmanin novelli asettuu niin ikään samaan alluusiotematiikkaan näiden allusioiden kanssa.

Otsikot ovat kirjallisuudessa tärkeitä, ja ne ohjaavat tulkintaa (esim. Rabinowitz 2002, 301). Seinäruusuna olemisen tematiikkaa käsittelin jo aiemmin pinnallisesti. Syvempi teoksen tarkastelu houkuttelee kuitenkin kaivautumaan ilmeisimmän tulkinnan taakse. Palaan Ben-Poratin

20 Teoksessa Salingerin teokseen viitataan myös suoraan; Edgar kertoo teoksen olevan hänen suosikkinsa.

21 Käyttämässäni kokoelmassa *Gothic Short Stories* kirjailija esiintyy nimellä Charlotte Perkins Stetson. Nimi viittaa Gilmanin ensimmäiseen lyhyeksi jääneeseen avioliittoon. Koska Gilman on nimenä tunnetumpi, viittaa tekstissäni tähän kirjailijanimeen. Lähdeluettelossa käytän kokoelman mukaista nimeä Stetson.

(1976) alluusiotulkinnan nelivaiheiseen malliin. Kun alluusio on tunnistettu, kolmannessa vaiheessa alkuperäinen viesti tulee tekstien vuorovaikutuksen ansiosta muunnelmaksi. (mt., 110–111.) Vaihtoehtoinen neljäs vaihe kutsuu maksimaalisen intertekstuaalisen mallin muodostamiseen, jossa myös allusoiva teksti aktivoituu kokonaisuutena (mt., 111). Neljäs vaihe sisältää siis ajatuksen siitä, että allusoiva teksti jo tunnetaan kokonaisuudessaan. Tämän takia on perusteltua käsitellä Gilmanin novellia vasta tässä syvemmän tulkinnan vaiheessa. Tarkastelen novellin alluusiosuhdetta *PBW:iin* ja viittaan siitä tehtyihin aikaisempiin tulkintoihin. Tulkinnasta riippuen *YW:n* ”alkuperäinen viesti” asettuu siis suhteessa allusoivaan tekstiin.

Gilmanin novellin kertojana toimii nainen, joka ainakin näennäisesti kirjoittaa päiväkirjaa. Kertoja on ”hermolomalla” vuokrakartanossa, sillä hän kärsii lääkäri-miehensä mukaan hysteriasta. Päähenkilö kokee olevansa vankina talossa ja kertojasta alkaa pian ilmetä epäluotettavia piirteitä. Päähenkilön huoneen keltaisen seinäpaperin kuviot alkavat häiritä päähenkilön mieltä ja kerronta muuttuu oudoksi. Lopulta päähenkilö menettää mielensä hallinnan täysin. Tarkoitukseni ei ole lähteä analysoimaan tarkasti kirjallisuustieteessä paljon analysoitua novellia, vaan tarkastelen sen alluusiosuhdetta *PBW:iin*.

Keskeinen yhteinen tekijä *PBW:ssa* ja *YW:ssa* on kirjoittaminen, joka tapahtuu molemmissa salaa. Charlie kirjoittaa salanimellä, kun taas *YW:n* päähenkilö kirjoittaa päiväkirjaansa salaa aviomieheltään, joka ei pidä kirjoittamista sopivana toimintana päähenkilölle:

I did write for a while in spite of them; but it does exhaust me a good deal – having to be so sly about it, or else meet with heavy opposition.

I sometimes fancy that in my condition, if I had less opposition and more society and stimulus – but John says the very worst thing I can do is to think about my condition, and I confess it always makes me feel bad. (*YW*, 249.)

Päähenkilön lääkäri-aviomies (John) ja päähenkilön lääkäri-veli ovat molemmat sitä mieltä, ettei päähenkilön tila ole vakava. Aviomies kehottaa vaimoaan tekemästä mitään raskasta (veljen kerrotaan olevan samaa mieltä). Tähän lasketaan myös kirjoittaminen, jota päähenkilö päätyy tekemään *heistä huolimatta*. Lisäksi huomionarvoista alluusiotulkinnassa on se, että aviomiehen mielestä päähenkilön on vaarallista edes ajatella omaa tilaansa. Päähenkilö tunnustaakin, että ajattelu saa hänet tuntemaan olonsa huonoksi.

Tulkitsenkin *PBW:n* viittaavaan juuri kieltämisen tematiikkaan: koska sairauden ajattelu ja siitä puhuminen ovat kiellettyjä, se pahentaa päähenkilön sairautta ja aiheuttaa pakkomielteisen seinäpaperista. Toisaalta yhteistä on myös kirjoittaminen tai, pikemminkin, epätieto siitä, miksi oikeastaan edes kirjoittaa:

I don't know why I wrote a lot of this down for you to read. (*PBW*, 7.)

I'm sorry I haven't written you in a couple of weeks, but I have trying to "participate" like Bill said. It's strange because sometimes, I read a book, and I think I am the people in the book. Also, when I write letters, I spend the next two days thinking about what I figured out in my letters. (*PBW*, 30–31.)

It's like all I can do is keep writing this gibberish to keep from breaking apart. (*PBW*, 220.)

Kuten Wertherin kohdalla aikaisemmin totesin, tuska kasvaa kirjoittamisen edetessä. Kirjoittaminen on kuitenkin pakkomielle: *YW:n* päähenkilölle se tarjoaa helpotusta, mutta toisaalta se myös uuvuttaa entisestään. Yhteistä teoksissa on se, että kirjoittaminen luo ilmaisun areenan, jossa omia ajatuksiaan voi vapaasti tuoda esiin kenenkään tuomitsematta. *YW:n* päähenkilön aviomies ei ota vaimonsa sairautta tosissaan, joten päähenkilö joutuu kirjoittamaan mietteitään salaa. Kuten toisessa lainauksessa *PBW:sta* voidaan nähdä, päähenkilö myös pohtii jälkeinpäin kirjoittamaansa ja yrittää *selvittää*, mitä oppi kirjoittamastaan. Samaan tapaan *YW:n* päähenkilö yrittää salaisen päiväkirjansa kautta selvittää ajatuksiaan seinäpaperin suhteen:

I wish I could get well faster.

But I must not think about that. This paper looks to me as if it knew what a vicious influence it had! (*YW*, 255.)

This wallpaper has a kind of sub-pattern in a different shade, a particularly irritating one, for you can only see it in certain lights, and not clearly then.

But in the places where it isn't faded and where the sun is just so – I can see a strange, provoking, formless sort of figure, that seems to skulk about behind that silly and conspicuous front design.

There's sister on the stairs! (*YW*, 256–257.)

I don't know why I should write this.

I don't want to.

I don't feel able.

And I know John would think it absurd. But I must say what I feel and think in some way – it is such a relief!

But the effort is getting to be greater than the relief.

Half the time now I am awfully lazy, and lie down ever so much. (*YW*, 259.)

Ensimmäisessä lainauksessa kertoja esittää toiveen siitä, että paranisi nopeammin. Tämän jälkeen hän pian toteaa, ettei saisi ajatella tilaansa, sillä hänen aviomiehensä mukaan ajattelu pahentaa asioita. Huomio siirtyykin pian seinäpaperiin, joka tuntuu tarkkailevan kertojaa. Seinäpaperi alkaa pikku hiljaa valtaamaan yhä enemmän ja enemmän alaa tekstistä ja samalla kertojan mielestä. Kirjoittaminen tuo helpotusta, mutta samalla se tuntuu raskaalta. Kerronnassa vuorottelee tarkat huomiot seinäpaperista, ja kirjoittamisen keskeytykset. Toisessa lainauksessa on nähtävissä seinäpaperin tarkkailun ja kirjoittamisen keskeytyminen, kun sisaren askeleet kuuluvat portaista.

Novellin ensimmäiset yleisöt lukivat novellia kauhutarinana ja tulkitsivat sitä vain mielenterveyden järkkymisen kuvauksena (esim. Shumaker 1989, 65–66; Kennard 1989, 80). Novellista alettiin 1970-luvulla tekemään enemmän feministisiä tulkintoja, ja Jean E. Kennard (1989) käsittelee niistä muutamia artikkelissaan tehden myös oman feministisen tulkinnan novellista. Kertojan hulluuden on tulkittu olevan seurausta patriarkaatin alistamisesta (Kennard 1989, 85). Tosin esimerkiksi Conrad Shumaker (1989, 72) huomauttaa, että päähenkilön lopussa tapahtuva ”vapautuminen” miehensä (ja patriarkaatin) otteesta on vain osittaista. Päähenkilö seinäpaperin repimisen seurauksena hänen ulkoinen identiteettinsä katoaa, mutta hän ryömi edelleen samassa huoneessa, jossa häntä pidettiin vankina (ibid). Shumaker ei kuitenkaan kiistä feministisiä tulkintoja, kuten en tee minäkään. Feministiset tulkinnat novellista ovat perusteltuja, ja tulkintani mukaan ne vaikuttavat myös alluusion kautta *PBW:iin*.

YW:n ”alkuperäiseksi viestiksi” tulkitsen sen kriittisen suhtautumisen patriarkaattia kohtaan. *PBW:ssa* käsitellään runsaasti alistamisen tematiikkaa. Voimakkaammat alistavat heikompia ja seksi näyttäytyy vallan välineenä. Samin kertomus lapsena kokemastaan seksuaalisesta hyväksikäytöstä aiheuttaa Charliessa voimakkaan tunnereaktion:

She told me about the first time she was kissed. She told me that it was with one of her dad's friends. She was seven. And she told nobody about it except for Mary Elizabeth and then Patrick a year ago. And she started to cry.

[--] ”I want to make sure that the first person you kiss loves you. Okay?”

”Okay.” She was crying harder now. And I was, too, because when I hear something like that I just can't help it. (*PBW*, 75.)

Huomionarvoista katkelmassa (aikaisemmin analysoimieni seikkojen lisäksi) on se, että Samin isän ystävä suuteli Samia tämän ollessa seitsemän – siis saman ikäinen, kuin Charlie joutuessaan hyväksikäytön uhriksi. Seksuaalinen hyväksikäytön ja raiskauksien salaaminen toistuu Saminkin tapauksessa.

Raiskaajat eivät kuitenkaan saa rangaistusta romaanissa. Teoksessa nuoret eivät myöskään usko, että heidän kertomuksiaan otettaisiin vakavasti: ”She [Sam] then explained about all the things you have to go through to prove it[--]” (*PBW*, 35). Kuitenkin seksuaalisilla teoilla on seurauksia. Homoseksuaalisen suhteen paljastuttua Patrickin ja Bradin suhde kariutuu. Brad palaakin takaisin ”kaappiin” ja tapaa puistossa muita miehiä salaa. Patrickin ja Bradin suhteen kautta teoksessa kommentoidaankin nykypäivän alistamisen keinoja, sillä romaanissa raiskaukset ikään kuin hiljaisesti hyväksytään, mutta homoseksuaalista rakkaussuhdetta ei. Päähenkilön uskottu vastaanottaja on luottamuksen arvoinen, koska hän ei yritä käyttää seksiä vallan välineenä. Nuoret asettuvatkin romaanissa uhreiksi, joita aikuisten maailma rankaisee ja lapsuuden ja nuoruuden traumaattiset kokemukset siirtyvät eteenpäin sukupolvelta toiselle. Otsikkotasoon asti nostettu

viittaus feministiseen klassikkonovelliin korostaakin tätä tematiikkaa ja myös traumakertomuksen kehys tukee tätä tulkintaa sorrosta ja alistamisesta.

Toisaalta on kiinnostavaa pohtia seinäpaperin merkitystä romaanin kontekstissa. Päähenkilön kuvitteleman nainen on vankina tapetissa, ja päähenkilö vapauttaa naisen konkreettisesti repiessään tapettia: päähenkilön ulkoinen minuus katoaa, ja vankina ollut nainen pääsee vapaaksi. Seinäruusuna oleminen viittaa näkymättömyyden tematiikkaan ja tulkitsenkin, että myös muilta näkymättömissä ollut Charlie vertautuu alluusion naiseen. Näkymättömyyden vastakohta on osallistuminen; *YW:n* nainen haluaisi osallistua ja tavata ystäviään ("[--]if I had less opposition and more society and stimulus[--]") ja *PBW:ssa* Charlie pohtii, että hänen täytyisi osallistua ("participate") enemmän. Teoksen lopussa palataankin tähän samaan teemaan ja loppu on onnellinen:

Tomorrow, I start my sophomore year of high school. And believe it or not, I'm really not that afraid of going. I'm not sure if I will have the time to write any more letters because I might be too busy trying to "participate."

So, if this does end up being my last letter, please believe that things are good with me, and even when they're not, they will be soon enough.

And I will believe the same about you. (*PBW*, 231.)

Viimeiset sanat viittaavat ensimmäiseen kirjeeseen, jossa Charlie kuvaili pelkojaan koulun aloittamisen suhteen. Viimeiset sanat onkin suunnattu ennemmin tekijän yleisölle, kuin vastaanottajalle. Wertherin kohtalo jää toteutumatta ja päähenkilö vapautuu traumansa kahleista.

5 Lopuksi

Tutkielmani lähtökohtana oli pureutua lukemisen dynamiikkaan liittyviin kysymyksiin. Omaan kiinnostukseeni kohteena on lukuprosessi ja tulkinnan rakentuminen. Pyrin hahmottamaan teoksesta tekijän tarkoittaman yleisön ja selvittämään teoksen itsensä määrittelemät lukustrategiat. Tätä havainnollistaa mielestäni parhaiten sellaiset teokset, joissa tulkintaa manipuloidaan lukijaa pyritään johdattelemaan harhapoluille.

Tutkimuskohteenani oleva Stephen Chboskyn teos on hyvä esimerkki teoksesta, jossa lukijaa johdetaan tarkoituksella harhaan ja jossa lukunautinto perustuu tulkinnan vähittäiseen rakentumiseen erilaisten vihjeiden perusteella. Teoreettiseksi kehikseksi valikoitui retorinen kertomusteoria, jonka lisäksi sovelsin muun muassa Gérard Genetten strukturalistisen narratologiaa teoksen ajallisuutta hahmottaessani. Tarkastelin teosta ensisijaisesti kertomuksena, mutta epistolaa-riimuodon ja traumakertomuksen erityispiirteet toivat oman lisänsä teoksen tarkasteluun.

Tekijän yleisön luenta on ideaaliluenta teoksesta, jolloin se sisältää oletuksen tietystä kompetenssista tulkita teosta. Pyrin analyysini kautta havainnollistamaan teoksesta tulkinnan rakentumisprosessin, joka voidaan muodostaa ensimmäisellä lukukerralla. Rakensin kerronnassa annettujen vihjeiden perusteella kaavion. Pyrin tämän kaavion kautta havainnollistamaan erilaisten kertomuksessa hienovaraisesti esiintyvien vihjeiden kautta rakentuvaa tulkintaa, jossa tekijän yleisö pyrkii ”arvailemaan” loppuratkaisua lukuprosessissaan. Analysoin teosta jäljitellen teoksen sanelemaa, alusta loppuun etenevää lukemisprosessia. Nostin analyysissäni esiin kysymyksiä, joita tarinan edetessä johdateltiin kysymään. Lukutapani kautta esittämisjärjestys nousi keskeiselle sijalle. Teoksen juonellinen progressio on kiinnostava, sillä esittämisjärjestys saneli tulkinnallisesti ”oikeat” arvaukset, mutta myös väärinymmärrykset ja harhapolut.

Vaikka lukijaorientoituneeseen motivaatioon ja kertomuksen progressioon perustuva lukutapa antaa mahdollisuudet tämän kaltaisen kaavion rakentamiseen, perustuu se kuitenkin aina jossain määrin todellisen lukijan tulkintaan. Henkilökohtainen tulkintani, jota olen tutkielmassani pyrkinyt myös rakentamaan, vaikuttaa väistämättä myös siihen, millaisen tekijän yleisön tulkinnan olen konstruoinut teoksesta. Näin ollen on todettava, että tämän kaltaisen luenta sisältää väistämättä tietynlaisia rajoituksia – kukaan ei voi täysin irrottautua omasta subjektiivisesta luennastaan ja asettua täysin objektiiviseksi tekijän yleisöksi.

Dynaaminen luenta ottaa kuitenkin huomioon kertomuksen hienovaraisiakin elementtejä. Lukemisen dynamiikka huomioi ennakkoinnin, jota hypoteettinen lukija tekee tulkintaa rakentaessaan. Lisäksi sen kautta voidaan havainnollistaa erilaisia keinoja, joiden avulla tekijän yleisö asettuu esimerkiksi jonkin henkilöhaahmon puolelle tai jotain toista vastaan. Ensimmäisyys- ja äskeisyyssefektien vaikutukset ovat tässä keskeisessä roolissa. Ensimmäisellä kerralla kohdeteokseni kaltaisia kertomuksia luettavissa lukunautinto perustuu arvailuun ja yllätyksiin, joita teos tarjoaa. Toisen kerran luettaessa yllätyksellisyyttä ei luonnollisesti ole – salapoliisiromaanin lukija tietää, että murhaaja on aluksi viattomalta vaikuttanut hovimestari. Uudelleen lukemisen dynamiikka avaa kuitenkin ovia erilaiseen lukunautintoon: se tarjoaa tutkivalle lukijalle syvemmän analyysin mahdollisuuden ja tuo esiin tekstin hienosyisiä yksityiskohtia.

Lukemisen dynamiikka ja erityisesti tekijän yleisöön liittyvät kysymykset liittyvät myös teoksen genreen. Tekijän yleisöltä odotetaan tietynlaista kompetenssia ymmärtää genreen liittyvät erityispiirteet. Esimerkiksi epistolaarifiktioon liittyviä geneerisiä erityispiirteitä on tietenkin kirjemuodon sanelema etäisyyden kysymykset. Omassa tutkielmassani tarkastelun kohteena oli luottamusta ja salaisuuksien poetiikka, jotka ovat kirjeromaanissa tyypillisiä aiheita. Lisäksi tarkasteluni kohteena oli ajallinen jännite, joka syntyi niin ikään kirjeromaanin muodollisesta konventiosta, mutta myös traumakertomukselle tyypillisestä tavasta tematisoida traumaa ajallisen hämärtämisen kautta.

Lukemisen dynamiikka liittyy laajempaan kykyyn ymmärtää fiktiota. Käytännössä kaikki lukeminen ja tulkinnan rakentuminen perustuu prosessiin ja kertomuksen alussa monet tulkinnalliset polut ovat mahdollista. Myös kompetentti lukija tulee johdetuksi harhaan. Mikäli teoksessa on hyödynnetty tiettyjä kaunokirjallisia keinoja siten, että niillä on tarkoitus harhauttaa lukijaa, kompetentti lukija todennäköisesti niitä seuratessaan astuu tulkinnassaan harhaan. Toki on myös mahdollista, etteivät kaikki lukijat tule aina johdetuiksi harhaan; lukija voi kuitenkin näissä tapauksissa havaita tällaiset tekijän ”aikeet” ja muodostaa käsityksensä tekijän tarkoittamasta yleisöstä.

Kuten toin johdannon alussa ilmi, teos on nuortenromaani, jossa käsitellään erilaisia aikuistumiseen liittyviä teemoja. Koska tutkin teosta ensisijaisesti kertomuksena, jätin nuortenkirjallisuutta käsittelevät teoriat ulkopuolelle. Epistolaarimuoto tuntui nousevan tematiikaltaan tärkeämpään rooliin. Teoksella tuntui olevan monta valeasua, mutta lopulta paljastui sen traumafiktioon liittyvä luonne. Erityisesti nuoruuteen liittyvä kasvukipuilu paljastuikin trauman aiheuttamaksi ahdistukseksi. Kaikissa käsittelemissäni teoksissa piirtyi kuva päähenkilöiden ahdistuksesta ja masennuksesta. Tyypillisesti ahdistuksen kuvauksessa kerronnassa vuorottelee

synkkyteen vajoaminen ja toisaalta kontrastina ilo aiheet. Yhteistä tälle tavalle on sentimentaalinen tyyli ja suuret tunteet: suru, ilo, viha ja rakkaus. Päähenkilön ahdistuksen kuvaus tuo aina tarinaan lisäjännitettä, sillä teoksessa on aina mahdollisuus traagiseen loppuratkaisuun.

Retorisen kertomusteorian yleisöerottelujen kautta on mahdollista hahmottaa erilaiset yleisöillä leikittelyt. Esimerkiksi juuri epistolaarifiktio tutkimisessa voisi hyödyntää vielä enemmän tämän kaltaisia yleisöerotteluita, koska epistolaarifiktiossa lukija nousee monella tasolla keskeisiin rooliin. Erilaisten epistolaariyleisöjen vertailu voisi olla kiinnostava näkökulma retorisen kertomusteorian valossa. Lukemisen dynamiikka kytkeytyy myös kiinnostavasti epistolaarifiktioon. Kirjeissä puhutellaan useimmiten ”sinää”, jolloin ulkopuolinen lukija (tekijän yleisö) ja kirjeromaanin sisäislukija sulautuvat toisiinsa erityisellä tavalla. Jokainen kirje sisältää myös ajatuksen lopullisuudesta, ja jokainen kirje voi olla viimeinen. Kirjeromaanissa voidaan myös esittää, että kirjeenvaihto ”jatkuu” fiktiivisessä maailmassa, vaikka kirjeromaani itsessään loppuisikin. Toisissa kirjeromaaneissa kirjeenvaihdon päättymiselle tarjotaan jokin luonnollinen syy – esimerkiksi päähenkilön kuolema *Wertherin* tapauksessa. Näenkin, että lukemisen dynamiikkaa koskevilla teoriasovelluksilla on vielä paljon annettavaa epistolaarikirjallisuuden ja laajemmin kertomuksentutkimuksen saralla. Tulkintaan liittyvät kysymykset liittyvät kaikkeen kirjallisuuden tutkimiseen ja lukemiseen, ja ne ovat myös tutkimuksellisesti kaikista kiinnostavampia kysymyksiä.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Chbosky, Stephen 2012. *The Perks of Being a Wallflower*. (1999.) Lontoo: Simon & Schuster UK Ltd. Viittauksissa *PBW*.

Goethe, Johann Wolfgang von 1992. *Nuoren Wertherin kärsimykset*. Kääntänyt Markku Mannila. (Alkuperäinen teos: *Die Leiden des jungen Werthers*, 1774.) Helsinki: Otava. Viittauksissa lyhenteellä *NW*.

Goethe, Johann Wolfgang von 2000. *Die Leiden des jungen Werthers*. (1774.) <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2407/pg2407.html> (22.11.2014). Viittauksissa lyhenteellä *JW*.

Plenzdorf, Ulrich 1974. *Nuoren W:n uudet kärsimykset*. Kääntänyt Outi ja Kalevi Nyytjä. (Alkuperäinen teos: *Die neuen Leiden des Jungen W*, 1973.) Helsinki: Tammi. Viittauksissa lyhenteellä *NWU*.

Plenzdorf, Ulrich 1976. *Die neuen Leiden des Jungen W*. (1973.) Rostock: Suhrkamp taschenbuck. Viittauksissa lyhenteellä *NJW*.

Salinger, J. D. 1958. *The Catcher in the Rye*. (1951.) Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. Viittauksissa lyhenteellä *CR*.

Shakespeare, William 2009. *Hamlet, Prince of Denmark*. (n. 1600.) <http://www.gutenberg.org/files/27761/27761-h/27761-h.htm> (24.3.2016) Viittauksissa lyhenteellä *Hamlet*.

Stetson, Charlotte Perkins 2002. ”The Yellow Wallpaper.” (1892.) Teoksessa David Blair (toim.) *Gothic Short Stories*. Wordsworth Editions. 248–275. Viittauksissa lyhenteellä *YW*.

Webster, Jean 1967. *Daddy-Long-Legs*. (1912.) Lontoo: Hodder and Stoughton.

Musiikki- ja audiovisuaaliset viittaukset

The Smiths 1987. "Asleep" Albumilta *The World Won't Listen*. Säveltänyt Johnny Marr ja sanoittanut Steven Patrick Morrissey. <http://www.azlyrics.com/lyrics/smiths/asleep.html> (1.2.2016)

Teoriakirjallisuus

Altman, Janet Gurkin 1982. *Epistolarity. Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.

Ben-Porat, Ziva 1976. "The Poetics of Literary Allusion." *PTL. Journal of Descriptive Poetics* 1:1. 105–128.

Caruth, Cathy 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.

Caruth, Cathy 1995. "Trauma and Experience: Introduction." Cathy Caruth (toim.) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MD & London: The Johns Hopkins University Press. 3–12.

Cohn, Dorrit 1983. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. (1978). Princeton: Princeton University Press.

Genette, Gérard 2002. "Order, Duration, and Frequency." Brian Richardson (toim.) *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: The Ohio State University Press. 25–34.

Genette, Gérard 1980. *Narrative Discourse. (Discourse du récit, 1972)*. Kääntänyt Jane E. Lewin.

Oxford: Basil Blackwell.

Herman, David, Phelan James, Rabinowitz Peter, Richardson Brian & Warhol Robyn (toim.) 2012. *Narrative Theory. Core Concepts & Critical Dabates*. Columbus: The Ohio State University Press.

Herman, David 2004. *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*. (2002). Lincoln: University of Nebraska Press.

Holland, Norman N. 1989. *The Dynamics of Literary Response*. (1968). New York: Columbia University Press.

Hrushovsky, Benjamin 1983. "Segmentation and Motivation in the Text Continuum of Literary Prose: The First Episode of *War and Peace*." Thomas Eekman & Dean S. Worth (toim.) *Russian Poetics*. Columbus & Ohio: UCLA Slavic Studies Vol. 4. 117–146.

Iser, Wolfgang 1980. "Interaction between Text and Reader." Susan R. Suleiman ja Inge Crosman (toim.) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press. 106–119.

Iser, Wolfgang 1978. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. (*Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung*, 1976.) Kääntänyt Wolfgang Iser. London & Henley: The John Hopkins University Press.

Iser, Wolfgang 1974. *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. (*DER IMPLIZITE LESER: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972.) Kääntänyt Wolfgang Iser. Baltimore & London: The John Hopkins University Press.

Jauss, Hans Robert 1989. "Kirjallisuushistoria kirjallisuustieteen haasteena." Maria-Liisa Nevala (toim.) *Kirjallisuudentutkimuksen menetelmiä*. Kääntänyt Maria-Liisa Nevala. Helsinki: SKS. 197–

228.

Kennard, Jean E. 1989. "Convention Coverage or How to Read Your Own Life." Sheryl L. Meyering (toim.) *Charlotte Perkins Gilman. The Woman and Her Work*. Ann Arbor & London: UMI Research Press. 75–94.

Knuuttila, Sirkka 2006. "Kriisistä sanataiteeksi. Traumakertomusten estetiikkaa." *AVAIN* 4/2006, 22–42.

Lehtimäki, Markku 2009. "Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta." Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby (toim.) *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Helsinki: SKS. 28–49.

Machacek, Gregory 2007. "Allusion." *PMLA* Vol. 122 No. 2. 522–526.

Mikkonen, Kai 2011. "Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö." *AVAIN* 1/2011, 38–53.

Mäkelä, Maria 2011. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. <http://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/66797/978-951-44-8569-5.pdf?sequence=1> (7.1.2016).

Pederson, Joshua 2014. "Speak, Trauma: Toward a Revised Understanding of Literary Trauma Theory." *NARRATIVE* Vol. 22. 3/2014. 333–353.

Perry, Menakhem 1979. "Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings. With an Analysis of Faulkners "A Rose for Emily". *Poetics Today* Vol. 1:1-2/1979. 35–64, 311–361.

Phelan, James & Rabinowitz, Peter J. 2012. "Introduction: The Approaches. Narrative as Rhetoric." David Herman, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson ja Robyn Warhol (toim.) *Narrative Theory. Core Concepts & Critical Debates*. Columbus: Ohio State University Press. 3–8.

Phelan, James 2007. *Experiencing Fiction. Judgments, Progression, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press.

Rabinowitz, Peter 2002. "Reading Beginnings and Endings." Brian Richardson (toim.) *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State University Press. 300–313.

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

Rimmon-Kenan, Shlomith 1999. *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, 1983)*. Kääntänyt Auli Viikari. Helsinki: SKS.

Saariluoma, Liisa 1989: *Muuttuva romaani. Johdatus individualistisen lajin historiaan*. Hämeenlinna: Karisto Oy.

Shumaker, Conrad 1989. "Too Terribly Good to Be Printed: Charlotte Perkins Gilman's "The Yellow Wallpaper." Sheryl L. Meyering (toim.) *Charlotte Perkins Gilman. The Woman and Her Work*. Ann Arbor & London: UMI Research Press. 65–75.

Sternberg, Meir 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Suleiman, Susan R. 1980. "Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism." Susan R. Suleiman ja Inge Crosman (toim.) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. New Jersey: Princeton University Press. 3–45.

Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

Todorov, Tzvetan 1990. *Genres in Discourse*. (*Les genres du discours*, 1978). Kääntänyt Catherine Porter. Cambridge et al.: Cambridge University Press.

Todorov, Tzvetan 1980. "Reading as Construction." Susan R. Suleiman ja Inge Crosman (toim.) *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Kääntänyt Marilyn A. August. New Jersey: Princeton University Press. 67–82.

Tomashevsky, Boris 2002. "Story, Plot, and Motivation." Brian Richardson (toim.) *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State University Press. 164–178.

Watt, Ian 1987. *The Rise of the Novel*. (1957). Lontoo: The Hogarth Press.

Whitehead, Anne 2004. *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Liitteet

Liite 1. Taulukko

1	Päähenkilön masennus johtuu rakkaiden ihmisten kuolemista ja yksinäisyydestä. Tulkintaa vahvistetaan kirjeissä kertojan esittämällä toiveilla ystäväistä, ja vihje on osa ensimmäistä kertomusta.
2	Kun päähenkilö on saanut ystäviä, hänen masennuksensa johtuu yksipuolisesta rakkaudesta. Vihje on osa ensimmäistä kertomusta.
3	Masennus liittyy päähenkilön syntymäpäivään (joka sijoittuu joulun aikaan) ja Helen-tätiin. Vaikka vihjeessä viitataan menneisyyteen, se on osa ensimmäistä kertomusta, sillä ahdistuksen kuvaus keskittyy kirjeen kirjoittamishetkeen.
4	Masennus johtuu päähenkilön itsesyytöksistä Helen-tätinsä kuolemaan liittyen. Vihje on osa sekoitettua analepsista ja voidaan päätellä, että masennus saattaa johtua traumasta.
5	Ajatus mahdollisesta traumasta saa vahvistusta, sillä päähenkilö syyttää itseään Helenin kuolemaan johtaneesta onnettomuudesta. Lisäksi trauman aiheuttamaa ahdistusta pahentaa välirikko ystävien kanssa.
6	Kertoja on jättänyt paljastamatta jotakin, jota hän ei itsekään tiedosta. Se liittyy mahdollisesti samoihin lapsuusmuistoihin, joita on kerrottu jo aikaisemmin. Vihje on osa ensimmäistä kertomusta, mutta ensimmäisen kertomuksen alkamispiste on kyseenalaistunut.
7	Trauma johtuu lapsuudessa tapahtuneesta seksuaalisesta hyväksikäytöstä, jota päähenkilö ei ole muistanut tai tiedostanut.

Taulukko 1. Tekijän yleisön tulkintaprosessi.