

Mise en abyme –rakenteet ja fiktionsisäinen fiktio Riikka Pulkkisen romaanissa *Totta*

Anna Seppälä
Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuuden maisteriopinnot
Pro gradu -tutkielma
Marraskuu 2018

Tampereen yliopisto
Viestintätieteiden tiedekunta
Suomen kirjallisuuden maisteriopinnot

SEPPÄLÄ, ANNA: *Mise en abyme –rakenteet ja fiktionsisäinen fiktio* Riikka Pulkkisen romaanissa *Totta*

Pro gradu -tutkielma, 89 sivua
marraskuu 2018

Tutkin pro gradu –työssäni Riikka Pulkkisen romaania *Totta* (2010). Tutkimuskohteenani on teoksen fiktionaalisuuden rakentuminen. Koska fiktionaalisuus on teoksessa korostunutta, hypoteesini mukaan se on tärkeää kokonaistulkinnan kannalta. Tutkimani teksti koostuu eri kertomuksista, jotka heijastavat toisiaan. Kertomusten lisäksi teoksen henkilöt heijastavat toisiaan. Tekstiin muodostuu kaksi tasoa: teoksen maailma, jonne romaanin tapahtumat sijoittuvat nykyhetken tasolla, sekä nykyhetkeä heijastava menneisyyden taso, jolla on myös metatekstuaalinen ulottuvuus tekstissä. Näin ollen teoksesta löytyy fiktionsisäistä fiktiota. Tällä tarkoitan fiktion tavallaan laajenevan teoksen sisällä romaanin ollessa jo lähtökohtaisesti fiktiota. Metatekstuaalisuus etualaistaa fiktion merkityksen ja kertomukset jatkuvat sen kautta toisissaan. Tavoitteenani on osoittaa, että fiktionsisäinen fiktio vaikuttaa tekstiin kokonaisuuden tasolla. Tutkimuskysymykseni liittyy näin ollen siihen, miten fiktionsisäinen fiktio vaikuttaa tekstiin. Tutkimuksen pääpaino on teoksen päähenkilöissä ja eri aikatasojen heijastumisessa toisiinsa. Lisäksi fiktion luonne tekstuaalisen todellisuuden luojana korostuu tutkimuksessani. Hyödynnän teoreettisena päälähteenäni *mise en abyme* käsitettä, joka liittyy tekstin heijastavuuteen ja sisäkkäisyyteen. Kertomusten tutkimisessa hyödynnän myös Gerard Génetten narratologiaa. Tutkimuksen tuloksena ilmeni, että fiktionsisäinen fiktio tuo teoksessa esille teemoja, jotka liittyvät taiteeseen ja tunteisiin. Taide näyttäytyy teoksessa keinoksi luoda oma todellisuuden tasonsa, joka on välillä kaivattu pako paikka teoksen maailman tuntuessa henkilöistä toisinaan heille raskaalta. Tunteet ovat myös oma todellisuuden luojansa. Kummankin kohdalla todellisuus on tulkittavissa todellisuuden kokemuksena, ei niinkään empiirisenä tosiseikkana. Tutkimukseni osoittaa näin fiktion monitasoisuuden teoksessa. Samoin esille tulee fiktion tärkeys koko teoksen näkökulmasta, ei vain yksittäisenä ilmentymänä.

Avainsanat: fiktio, *mise en abyme*, todellisuus, metatekstuaalisuus, taide, tunteet

Sisällys

1 Johdanto	1
1.1 Tutkimuskysymys	1
1.2 Keskeiset käsitteet	3
2 Kertomukset ja niiden kertojat	18
3 Mielikuvitus	31
3.1 Totta vai fiktiota?	33
3.2 Elämä tarinana	44
3.3 Leikki	48
4 Taide	61
4.1 Maailmojen luonti	61
4.2. Kuvataide	67
5 Tunteet	73
5.1 Suru	73
5.2 Rakkaus	77
6 Lopuksi	83
Lähteet	87

1 Johdanto

1.1 Tutkimuskysymys

Tutkin pro gradu- työssäni Riikka Pulkkinen romaania *Totta* (2010, = T). Tarkastelen teoksessa olevaa fiktionsisäistä fiktiota. Paneudun erityisesti henkilöhahmoihin ja kertojiin. Tutkimuskysymykseni eli se, millaista fiktionsisäinen fiktio kohdeteoksessani on, asettaa hyvän lähtökohdan tarkastella teosta kokonaisvaltaisesti.

Kohdeteokseni on jo lähtökohtaisesti fiktiota, koska se on romaani. Teokseen sisältyy lisäksi fiktion oma taso, joka on muulle romaanin sisällölle sisäkkäinen. Teosta lukiessa juuri fiktion monitasoisuus merkityksen luojana nousee kenties selkeimpänä nimettävänä seikkana esille. Fiktio tutkimuskohteena suhteutuu työssäni myös voimakkaasti uskottavaksi miellettyyn ja tekstuaalisen toden käsitteeseen kaunokirjallisuudessa. Työssä käsitellään näin ollen sangen paljon myös toden problematiikkaa. *Totta* kyllä romaani tarjoaa muitakin oivallisia tutkimuskohteita, mutta valintani kattaa nähdäkseni kattokäsitteen tavoin monia keskeisiä temaattisia ja rakenteellisia piirteitä. Kyse ei ole vain yksittäisestä kohdasta tekstiä, jossa fiktionsisäinen fiktio ilmenee. Rakenteellisesti teos on monitasoinen, mikä liittyy osittain fiktion sisäkkäisyyteen ja temaattisesti fiktio on esillä jo teoksen nimessä.

Riikka Pulkkinen (s. 1980) on yksi tämän hetken tunnetuimmista kotimaisista kirjailijoista. Hän on opiskellut kirjallisuustiedettä ja teoreettista filosofiaa Helsingin yliopistossa. Esikoisteos *Raja* (2006) sai Kaarlen – ja Suosituin esikoisteos –palkinnon. Tässä työssä käsiteltävä *Totta* oli ilmestyessään 2010 Finlandia–palkintoehdokas. Niin *Rajasta* kuin *Totta* –kirjasta on tehty näytelmäversio, *Rajasta* myös tv –versio. Hänen muita teoksiaan ovat *liris Lempivaaran levoton ja painava sydän* (2014) ja *Paras mahdollinen maailma* (2016). Hän on kirjoittanut myös lehtikolumneja esimerkiksi *Kauneus ja terveys* –lehteen. Lisäksi Pulkkinen on kirjottanut tekstin *Wunderbar*–kuunnelmaan, josta on tehty oopperaversiokin.

Vaikka Pulkkinen on saanut paljon julkisuutta varsinkin mediassa, hänen teoksiaan ei esikoista lukuun ottamatta ole juurikaan tutkittu. *Rajaa* on tutkittu melankolian ja rajallisuuden näkökulmasta (Murtonen –Leppä, Helena 2012) ja ruumiinfenomenologian (Nieminen, Pinja 2009)

kautta. Lisäksi teosten käännösversioista (Alm, Tiina 2015, Koskela, Saana 2016) ja kirjailijan medianäkyvyydestä (Reunamäki, Minttu 2008) on tehty graduja. Lisäksi *Totta*-romaanin ranskankielistä versiota ja sen blogikommentointia on tutkittu (Wirtanen, Eveliina 2016). Kaikesta ulkokirjallisesta kohinasta huolimatta Pulkkinen on alun alkaen saanut tunnettuutta nimenomaan kirjallisten ansioidensa vuoksi. Koen oman tutkimukseni luontevaksi jatkoksi tähänastiselle. Murtonen–Lepän opinnäytetyö osoitti mise en abymen olevan Pulkkinen tekstille ominaista jo hänen esikoisteoksensa kohdalla. Oma työni syventää samaa aihetta mutta eri näkökulmasta.

Teoksen päähenkilöitä ovat Anna Ahlqvist, hänen äitinsä Eleonoora, isovanhemmat Martti ja Elsa sekä perheessä 1960-luvulla ollut lastenhoitaja Eeva. Sivuhenkilöitä ovat Annan sisar Maria ja poikaystävä Matias sekä ystävä Saara. Nykyajassa, kehyskertomuksessa, perhe valmistautuu syöpäsairaana Elsan kuolemaan, joka kertoo Annalle salaperäisestä Eevasta. Vähitellen menneisyys sekoittuu nykyisyyteen, kun Anna alkaa kertoa Eevan tarinaa, sisäkertomusta, ja samalla omaansa. Näin romaanin painopiste on eniten Annan ja Eevan hahmossa. Sisäkertomuksessa Eleonoora on lapsi, jota tavataan kutsua Ellaksi. Myös Martti ja Elsa esiintyvät siinä nuorempina. Niin kehys- kuin sisäkertomuksessa korostuvatkin perhesuhteet.

Eevan tarina on ennen kaikkea Eevan ja Martin rakkaustarina. Eeva tulee Ahlqvistin perheeseen lapsenhoitajaksi, mutta Martti ja Eeva rakastuvatkin toisiinsa. Eeva kertoo suhteen synnystä, Elsan pettämisen raastavuudesta ja rakkauden onnesta. Samalla hän kertoo paljon myös Ellasta, jonka esitetään olevan hänelle yhtä rakas kuin oma lapsi. Lukija saakin kuvan eräänlaisesta kaksoisperheestä, jonka muodostavat Martti, Elsa ja Ella, toisaalta taas Martti, Eeva ja Ella. Suhde ei kuitenkaan lopulta kestä ja Martti palaa Elsan luo, mikä musertaa Eevan. Vielä raskaampaa on kuitenkin ero Ellasta. Suhteen kuvaamisen lisäksi Eevan kerronta tuo esiin menneisyyden ajan taidekäsitteitä ja muutenkin kulttuurista ajankuvaa.

Teoksen sisäkertomus välittää vaivihkaa lukijalle tietoa myös Annasta. Kirjaa lukiessa ei voi välttyä siltä ajatukselta, että he muodostavat yhdessä oman henkilöhahmonsa, eräänlaisen kirjallisen jakautuneen persoonan. Tämä on tutkimuskysymykseni lähtökohta fiktion sisäiselle fiktiolle. Lukijalle esitetään heidän olevan eri henkilöitä, mutta väitteen uskottavuus asettuu kyseenalaiseksi, kun niin monet seikat kummankin elämäntarinassa muistuttavat toisiaan tai ovat samoja. Tällöin jo lähtökohtaisesti fiktiivisessä teoksessa on vielä lisäksi sisäistä fiktiota.

Selvitän työssäni, miten kehys- ja sisäkertomus sekä Anna ja Eeva muistuttavat toisiaan ja miksi fiktion sisäisen fiktion hahmottaminen on tärkeää koko teoksen tulkinnan kannalta.

Erotan työssäni muistuttavuuden osalta peilautumisen lisäksi myös vastaavuuden ja vastakkaisuuden. Romaanissa jotkut henkilöt saattavat muistuttaa toisiaan, jolloin kaltaisuus ei ole yhtä suurta kuin peilautuvuudessa. Tällöin kaltaisuus ei ole yhtä kokonaisvaltaista vaan kattaa pikemmin vain jonkin tietyn aspektin. Toisaalta henkilöt ja asiat saattavat olla toisilleen vastakkaisia, jolloin kytkös syntyy negatiivisen kaltaisuuden kautta. Hienojakoisuus mahdollistaa tarkan analyysin ja sellaistenkin seikkojen huomioimisen, jotka eivät suoraan liity mise en abymeen, mutta jotka silti ovat sitä lähellä.

1.2 Keskeiset käsitteet

Tärkein teoreettinen analyysivälineeni on ranskankielinen käsite mise en abyme. Mise en abyme on rakenteellinen keino heijastaa taiteellisessa työssä kokonaisuutta toistamalla sitä pienemmän kuvion avulla, jolloin luodaan syvyyden vaikutelma. Kirjallisuuden suhteen termiä on käyttänyt ensimmäisen kerran André Gide, joka otti termin käyttöönsä heraldiikasta ja määritteli kyseessä olevan nimenomaan kokonaisuutta uudelleen esittävä osa (Dällenbach 1977/1989, 8). Käytän työssäni Lucien Dällenbachin englanninnosta *The Mirror in the Text* (1989) erotellessani mise en abymen erilaisia ilmenemismuotoja teoksessa. Dällenbachille mise en abyme on löydettävissä kaikissa sellaisissa kohdissa teosta, joissa on samuutta suhteessa työhön kokonaisuutena (Dällenbach 1989, 8). Omassa työssäni keksityn ensisijaisesti niihin kohtiin tekstiä, joissa mise en abyme tulee parhaimmin esille suhteessa tutkimuskysymykseeni. Suomenkielessä käytetään myös sanaa peilirakenne. Itse en ole valinnut kyseistä sanaa siitä syystä, että katson mise en abymen olevan tarkempi käsite. Peilirakenne ei tavoita riittävästi teoksen erilaisia heijastumisia ja niiden muunnelmia.

Ilmiönä mise en abymea esiintyy kaikkialla missä heijastuvuutta ylipäättään on löydettävissä, mutta sen potentiaali pääsee parhaiten esille taideteoksessa. Tämä johtuu siitä, että taide on lähtökohtaisesti aina jonkin heijastamista ja uudelleen esittämistä (Dällenbach 1989, 71.) Dällenbach tekee tässä omankin työni kannalta tärkeän huomion. Romaanin todellisuus itsessään on jo jonkin representaatiota, ja tämän heijastumisen päälle mise en abyme laskostuu.

Kirjallisuuden historiassa *mise en abyme* on paljon käytetty, yhtenä tunnetuimmista esimerkeistä William Shakespearen näytelmä *Hamlet* (Dällenbach 1989, 12). Tyyliuunnista *mise en abyme* on suosittu varsinkin barokin, naturalismin, romantiikan ja symbolismin kirjallisuudessa (Dällenbach 1989, 118). Lisäksi Dällenbach yhdistää sen vahvasti ranskalaiseen uuteen romaaniin. Kohdeteokseni suhteen *mise en abyme* liittyy postmodernismiin. Tällöin korostuu erityisesti teoksen sisäisen maailman aitous tai autenttisuus ja sen heijastaminen. Postmodernismi liittyy vahvasti kierrätyksen ajatukseen, eli mitään täysin uutta ei voida luoda. Voidaan vain heijastaa jo olemassa olevaa. Romaanissa varsinkin taide toimii tällaisena heijastajana.

Teokseen sisällytetty kertomus, johon edelleen upotetaan toinen kertomus, luo romaaniin tietyn loputtomuuden kehän. Kysymys alkuperästä on heijastumisen kautta vahvasti läsnä romaanissa, ja aihetta lähestytään myös tätä kautta. Vastaava *mise en abyme* löytyy koko termin isän eli Andre Giden teoksesta, jossa päähenkilön kirjoittamalla teoksen nimi on sama kuin varsinaisessa kirjassa itsessään (Cohn 2012, 109). Heijastuminen on keskeinen teema romaanissa, ja sitä varioidaan monin tavoin. Samaan tapaan kuin henkilöt ja kertojat heijastuvat ja jatkuvat toisissaan, niin tekevät myös kertomisen puitteet eli tarinat.

Mise en abyme voidaan luokitella eri tavoin. Yksittäinen kahdentuma (simple duplication) koskee osiota, joka muistuttaa jollain tapaa sitä kehystävää työtä (Dällenbach 1989, 35). Tällaisia rakenteita oletan löytäväni kohdeteoksestani eniten, sillä ne ovat yksinkertaisimpia rakenteita. Jatkuva kahdentuma (infinite duplication) on muuten sama kuin yksittäinen kahdentumakin, mutta rakenne toistuu siinä laajemmin (emt). Oletan jatkuvat kahdentumat tietyllä tavalla tärkeimmiksi *mise en abymen* esiintuloksi romaanissa, koska ne alleviivaavat toistolla tärkeimpiä kohtia. Aporistinen kahdentuma (aporectic duplication) sisältää itsessään koko teoksen (emt). Koska kyseessä on romaani joka koostuu vahvasti kertomusten kerrostumisesta, uskon siitä löytyvän myös aporistisen kahdentuman.

Kolme edellä käsiteltyä rakennetta ovat Dällenbachin mukaan olennaisimpia ilmenemismuotoja *mise en abymelle* (Dällenbach 1989, 36). Myös omassa työssäni keskityn pääasiassa näiden kartoittamiseen teoksesta. Analyysissa on tärkeää muistaa, että jaottelun selkeydestä huolimatta *mise en abyme*a ei voi itse tekstin tasolla löytää yhtä helposti. Dällenbach ei tee lopullista eroa eri luokkien välille vaan puhuu pohjimmiltaan koko ajan *mise en abymesta*, tarkoit-

taen aina kertomuksen heijastumista teoksessa itsessään (Dällenbach 1989, 36.) Ratkaisu tuntuu mielekkäältä, koska tutkittava ilmiö säilyy tarkennuksista huolimatta samana. Se on samalla luonteva kohdeteokseni käsittelyyn, koska oletan mise en abymen ilmenevän monisyisesti.

Kun mise en abymea tutkitaan, heijastumisen kohde (object of reflection) on luonnollisesti olennainen. Kohde voidaan edelleen jakaa pienempiin osiin. Lingvistiikkaa ja sen termejä hyödyntäen Dällenbach jakaa kohteen kolmeen osaan: kielen ilmaukseen (reflexion of the utterance), lausumaan (reflexion of the enunciation) ja kielellisen järjestelmään (reflexion of the whole code, Dällenbach 1989, 43.) Heijastumisen kohde on teoksessa pääsääntöisesti kehyskertomus, varsinkin Eevan ja Annan väliset yhtenevyydet.

Ilmaus on ensisijaisesti sitä kehystävän työn lainaamista. Sillä on silti laajempikin narratiivinen funktio, koska lainaaminen mahdollistaa työn sisäisen dialogin ja arvioinnin (Dällenbach 1989, 55.) Esimerkiksi Edgar Allan Poen *The Fall of the House of Usher* ilmentää mise en abymea kielen ilmauksen tasolla. Kirjassa henkilöhahmon lukema muistuttaa hänen kuulemaansa (Dällenbach 1989, 45.) Omassa kohdeteoksessani voi todeta hieman vastaavasti näköisyyden muistuttavan nähtyä, mistä tarkemmin luvussa 3. Samoin kuviteltu muistuttaa todellisuutta, vaikkei ilmiö rajoitukaan kohdeteoksessani pelkkään mise en abymeen. Lisäksi mise en abyme mahdollistaa teoksen sisäisen dialogin. Mieke Bal käyttää samaa kirjaa esimerkkinä (2009, 63) mise en abymen suhteen, ja hänen mukaansa teoksen kertoja, joka kertoo itsestään, pystyy myös vaikuttamaan kertomaansa. Hän voi ohjata kertomuksen kulkua. Sama pätee kohdeteokseeni. Anna osoittaa monissa kohdissa pystyvänsä ohjaamaan kertomuksen kulkua. Hänellä on valta päättää henkilöhahmojen nimistä ja näiden teoista, mutta hän pystyy vaikuttamaan myös itseään koskevaan kertomukseen ja muuttamaan asennettaan elämää kohtaan.

Ilmauksen alalaji on tekstin mise en abyme (mise en abyme of the text). Se viittaa sekä narratiiviin fiktionaalisisella tasolla että kirjaimelliseen merkitykseen tekstuaalisella tasolla (Dällenbach 1989, 94). Oman työni kannalta ensin mainittu on tärkeämpi, koska sisäkertomus nimenomaan lainaa aineksia kehyskertomuksesta. Toisaalta myös toinen taso on nimen *Totta* kautta läsnä. Sen pyrkimys on kiteyttää teos, jolloin tutkimuskohteeni on relevantti, koska nimi vahvistaa tutkimani aineksen tärkeyden kohdeteoksessani. Voi sanoa, että molemmat tulevat

esiin toisissaan. Kirjaimellinen merkitys muodostuu nimen lisäksi siinä, miten henkilöt kirjan fiktionaalaisella tasolla käsitteeseen ”tosi” suhtautuvat.

Lausuma on taso, johon ilmaus kohdistuu. Siinä tehdään lukijalle tiettäväksi narratiivi ja sen rakentuminen (Dällenbach 1989, 75.) Narratiivi rakentuu romaanissa eri aikatasojen risteymistä, pääasiassa kehystävän kehyskertomuksen eli nykyisyyden ja sitä heijastavan metanarratiivin eli menneisyyden kautta. Lisäksi kertojat ohjaavat narratiivin sisältöä. Anna on tässä suhteessa tärkein kertoja, koska hänen elämänsä, jota kehyskertomus paljolti käsittelee, heijastuu sisäkertomuksen Eevan tarinaan. Eeva ei ole kertojana yhtä autoritaarisessa asemassa kuin Anna. Hän jatkaa niiden asioiden käsittelyä, joista Anna aloittaa. Kehyskertomus käsittelee myös Marttia ja Eleonoora, kun Anna kertoo heistä. Martti ja Eleonoora pääsevät lisäksi kertojina itse vaikuttamaan heitä koskevan tiedon esittämiseen. Toisaalta kaikki kertojat käsittelevät kirjan tapahtumien lisäksi sille keskeisiä temaattisia aiheita, kuten taidetta ja surua.

Dällenbach näkee erilaisia keinoja tuoda mise en abymen esiin teoksessa. Se voi esiintyä vain kerran (en bloc) tai useasti, varsinkin jos se näkyy monikerroksisessa narratiivissa (Dällenbach 1989, 60.) Kohdeteoksessani mise en abyme tulee esille sekä kehys- että sitä heijastavassa sisäkertomuksessa. Kyse on vahvasti monikerroksesta tekstistä, jolloin mise en abyme tulee samoin esiin kerrostuneesti. Mise en abyme ei ole yksittäinen jako vaan sitä esiintyy romaanissa melko monipuolisesti. Dällenbach katsoo (1989, 70–71) tällaisen moninaisen peilautuvuuden osaltaan ennakoivan juonta ja samalla vahvistavan tekstin yhtenäisyyttä. Oletukseni on että lujittuminen toteutuu myös kohdeteokseni kohdalla. Mise en abyme syventää henkilöitä ja tuo kertomuksiin kerroksia, jotka tukevat toisiaan muistuttavuuden kautta.

Suomessa Anna Makkonen on väitöskirjassaan (1991) tutkinut mise en abymea ja Marko Tappion *Aapo Heiskasen viikatetanssia* (1956). Makkonen lähestyy aihettaan myös intertekstuaalisuuden näkökulmasta, jolloin mukaan tulevat tekstin ulkoiset viitteet. Oma työni painottaa nimenomaan intratekstuaalisuutta, eikä intertekstuaalisuus juurikaan tule kirjallisuuden parista. Murto–Leppä kirjoittaa (2012, 23) *Rajan* mise en abymen rakentuvan osittain intertekstuaalisuudelle. *Totta*–romaanilla ei ole selkeitä kirjallisia intertekstejä alun mottoa ja *Kalevalaa* lukuun ottamatta, ja viittaaminen kohdistuu enemmän kuvataiteeseen kuin kirjallisuuteen. Näin romaanissa korostuu visuaalisuus, myös suhteessa kuvitteluun, sehän perustuu

monesti analogioihin ja kaltaisuuteen. Taiteen roolista teoksessa kirjoitan enemmän luvussa 3.

Jotta mise en abymen kartoittaminen ei menisi sekavaksi, on syytä ennen kaikkea erottaa toisistaan toistuvuuden eri ilmenemät teoksessa. Makkonen käsittelee mise en abymen ylenpalttista heijastumista. Hän toteaa, ettei peilautuvien kohteiden suhteen pystytä välttämättä ehdottoman tarkasti sanomaan, mikä osa on minkäkin heijastusta (Makkonen 1991, 67–68.) Olen asiasta samaa mieltä. Varsinkin Annan ja Eevan hahmon kohdalla lopullinen eronteko ei ole mahdollista, pitkälti siksi että he rakentuvat niin vahvasti toistensa lomaan. Tällöin kysymys on syvemmästä muistuttavuudesta kuin vain heijastumisesta. Yhden henkilöhahmon kautta rakennetaan kaksi hahmoa, mikä on mise en abyme sinällään, koska näin nämä hahmot väistämättä heijastavat itsessään myös toista hahmoa.

Makkonen on havainnollistanut hyvin tekstin mise en abymen ilmentymistä työssään. Hänen mukaansa ”*Viikatetanssissa* korostuu sekä viesti (sisällöllisten tiivistymien paljous) että tekemisen prosessi ja väline (kerronnan ja tekstin tasoilla toimivat pienoismallit)” (Makkonen 1991, 95–96.) Kertomukset heijastuvat näin fiktionaalisesti ja kirjaimellisesti. Lainauksesta ilmenee myös se, miksi tekstin mise en abyme on tärkeää kokonaistulkinnan kannalta. Mise en abyme sinänsä on jo teoksen eri elementtejä toisiinsa sitova, jolloin sitä voi pitää eräänlaisena tekstuaalisena liimana. Kun se vielä jaetaan tarkemmin tekstin mise en abymeeseen, päästään käsiksi juuri niihin osiin joista heijastumisen kokonaisuus koostuu.

Dällenbach käyttää esimerkkinä mise en abymen eri muodoista ja niiden ilmenemisestä Jean Paulin teoksia. Dällenbach pitää tätä kirjailijaa erityisen taitavana rakenteen käyttäjänä. *Titan*-teoksessa (1800–1803) mise en abyme ilmenee hänen mukaansa aporistisena kahdentumana. Kirjassa *Flegeljahre* (1804) kaksoset kirjoittavat ”kaksoisromania”, joka on upotettu varsinaiseen kehyskertomukseen eli Paulin kirjaan. Kaksosten kirjoittama kirja melkein saa saman nimen kuin kehyskertomus, mikä on vahva merkki mise en abymesta (Dällenbach 1989, 36–37.) Näin tässäkin teoksessa on aporistinen kahdentuma samaan tapaan kuin omassa kohdeteoksessani. Nimenomaan Annan kirjoitukset, päiväkirja, paljastuvat lopulta Eevan tarinaksi, ainakin jokin osa niistä. Vastaavasti Eeva itse kirjoittaa elämäänsä päiväkirjan muodossa.

Dällenbach on luokitellut mise en abymen hyvin tarkkaan. Hänen väitöskirjansa on myös kestänyt aikaa. Omassa työssäni en kuitenkaan tarvitse aivan yhtä tarkkaa jaottelua, sillä keskityn

pääasiassa mise en abymen tärkeimpiin muotoihin. Tällöin tarkka jaottelu olisi kenties epätar-koituksenmukaista.

Käsitän Dällenbachin tavoin itse työssäni mise en abymen ilmenevän ensisijaisesti kohdeteok-
seni heijastaessa jollain tapaa itse itseään. Samalla tarkempi luokittelu auttaa kuitenkin tar-
kentamaan huomiota tutkimuskysymyksen kannalta olennaisiin mise en abymen ilmenty-
miin. Tulen keskittymään mise en abymen kartoitukseen aloittaen yksittäisistä heijastumista,
joita kehys- ja sisäkertomus yhdessä muodostavat. Yksittäiset heijastumat toistuvat teoksessa
muunnelluissa muodoissa, jolloin ne laajentuvat jatkuvaksi kahdentumaksi, laajimmillaan apo-
ristiseksi kahdentumaksi. Osien välisten suhteiden eli eri tarinoiden analyysin avulla osoitan
mise en abymen hallitsevan koko teosta. Upotusrakenteeseen sisällytetty mise en abyme on-
kin romaanissa tehokas keino kertoa näennäisesti yhden tarinan sijasta kaksi.

Mise en abyme tulee olettaakseni eniten esille sisä- ja kehyskertomuksen välisessä suhteessa.
Vaikka sisäkertomus ei ole erillinen teos romaanin todellisuudessa, sitä voi pitää Annan tuot-
tamana fiktiivisenä pienoisoromaanina varsinaisen romaanin sisällä. Romaanissa oleva mise en
abyme ei voi edustaa samaa genreä (romaania), koska muuten vaarana on geneerinen muun-
tuminen, jossa mise en abyme edustaisi tätä muuntajaa (generic shifter, Dällenbach 1989, 72).
Kohdeteoksessani mise en abyme tuodaan esille enimmäkseen menneisyyteen sijoitetuissa
lukuissa, jolloin ne ovat katkelmia suhteessa kehyskertomukseen. Katkelmallisuus onkin yksi
harvoista keinoista romaanissa sijoittaa myös mise en abyme samaan genreen (Dällenbach
1989, 72). Mise en abymen genre ei kuitenkaan ole erityisen tarkastelun kohteena työssäni.
Tässä yhteydessä voidaan kuitenkin sanoa, että mise en abyme on teoksessa proosamu-
toista, mikä yhdistää sitä romaanigenren kanssa.

Kun varsinainen taideteos ja siihen istutettu mise en abyme eivät ole selkeän erillisiä vaan
niiden vastaavuudet syntyvät toisiaan vasten, niiden erot antavat tilaisuuden vertailla niiden
keskinäistä vuorovaikutusta. Samasta syystä genererajat eivät ole olennaisia (Dällenbach 1989,
73.) Romaani on tällainen: kehyskertomus ohjaa sisäkertomusta, mutta sama pätee toisin-
päinkin. Juoni etenee tasaveroisesti molempien kautta. Tämä perustuu eniten siihen, että ny-
kyisyyttä ja menneisyyttä käsitellään omissa luvuissaan. Kronologiaa ei aina noudateta, jolloin
aikatasot vaikuttavat toisiinsa välillä ristiriitaisesti. Tosin kehyskertomus on lopulta määrää-
vässä asemassa, koska se ohjaa sisäkertomusta tavallaan enemmän kuin sisäkertomus itse.

Kun Anna on kertojana Eevan korvaaja ja toisinpäin, myös kertojat vastaavat hyvin paljon toisiaan.

Mise en abyme voi tavallaan "huijata" lukijaa luulemaan tarinan ikään kuin höllentyneen ja sisäistekijän muuttuneen näkyväksi luomalla arvovaltaisen hahmon, jonka luonne kertojan korvikkeena on lukijan tiedossa. Toisin sanoen syntyy vaikutelma sisäistekijän paljastumisesta. (Dällenbach 1989, 75–76.) Eeva on oletukseni mukaan Annan korvaava hahmo ja kertoja, jolloin rakenne toteutuu kohdeteoksessani. Hän täydentää myös muiden kertojien osuuksia tarkentamalla asioiden kulkua yksityiskohtaisemmalla kuvauksella juonikulusta. Toisaalta Anna itse on tällainen hahmo, koska hän saa sisäistekijänomaisen roolin teoksessa. Hänellä on valta tuottaa teoksen maailmassa todella olemassa ollen henkilön eli Eevan sisäinen elämä, mikä luonnehtii fiktiivisen hahmon rakentamista.

Oletan kielen ilmausta ja lausumaa koskevan mise en abymen olevan työni kannalta tärkeämpää kuin kielelliseen järjestelmään liittyvän, koska teos ei luennassani edusta kokeellista kirjallisuutta, vaikka ei myöskään kaikkein perinteisintäkään. Teos pysyy runsaasta heijastavuudesta huolimatta melko pitkälti yhtenäisenä proosatekstinä alusta loppuun, jolloin sitä on helppo seurata. Teos ei missään vaiheessa anna ymmärtää henkilöiden kykenevän epäinhimillisiin suorituksiin, lukuun ottamatta kykyä tietää toisen mieltä. Muuten todellisuusvaikutelma noudattaa ympäröivää maailmaa ja sen luonnonlakeja.

Varsinaisen peilautumisen eli mise en abymen lisäksi silkka aiheiden toisto sinänsä luo heijastuvuutta, mutta se ei ole yhtä kuin peilautuvuus sinänsä. Lisäksi tutkimuskysymykseni sitoo mise en abymen etsintää. Olen kiinnostunut fiktiosta ja sen eri heijastumista. Otan huomioon myös muita heijastumisen kohteita silloin kun niitä tekstissä esiintyy, mutta päähuomioni on toden ja epätoden välisessä kietoutumisessa. Tähän liittyen luonnollisesti pohdin myös sitä, miten lähestyä toden käsitettä fiktiivisen tekstin yhteydessä.

Ilmiönä mise en abymea esiintyy kaikkialla missä heijastuvuutta ylipäättään on löydettävissä, mutta sen potentiaali pääsee parhaiten esille taideteoksessa. Tämä johtuu siitä, että taide on lähtökohtaisesti aina jonkin heijastamista ja uudelleen esittämistä (Dällenbach 1989, 71.) Dällenbach tekee tässä omankin työni kannalta tärkeän huomion. Romaanin todellisuus itsessään on jo jonkin representaatiota, ja tämän heijastumisen päälle mise en abyme laskostuu. Henki-

löhahmojen maailma on oletukseni mukaan monikerroksinen, mikä liittyy jo aiemmin mainittuun vastaavuuteen. Fiktiivinen todellisuus pyrkii paikoin hakemaan vastaavuutta aktuaalisen todellisuuden kanssa viittaamalla paikkoihin, jotka ovat olemassa fiktiivisen maailman ulkopuolella. Tällöin fiktio lainaa vastaavuutta sen ulkoisesta todellisuudesta, ja aktuaalisuus limityy kirjalliseen fiktion. Sisäkkäisyys onkin olettaakseni keskeinen tapa, jolla näiden tasojen lisäksi yhdistyvät varsinkin henkilöt ja kerronnan tasot.

Kaiken kattava käsite fiktionsisäisen fiktion kannalta on mimesis. Se on vahvasti sukua *mise en abyme*lle, sillä se viittaa jäljennöksen ja autenttisen väliseen suhteeseen. Se sopii sikäli hyvin myös kohdeteokseni käsittelyyn, että se viittaa objektien lisäksi henkilöihin sekä ideaaleihin, kuten totuuteen ja kauneuteen (Potolsky, Matthew 2006, 1.) Taiteen yhteydessä mimesistä ovat käsitelleet jo antiikin filosofit. Platon käsittelee mimesistä runouden yhteydessä. Runouden vahvasti liittyvä mimesis ei niinkään luo jotain itsenäistä vaan vain jäljittelee. Sillä luodaan vaikutelma todellisuudesta, muttei kuitenkaan varsinaista todellisuutta (Havelock, Eric 1963, 25.) Eric Auerbach on tehnyt 1940-luvulla mimesiksestä kirjallisuudessa seikkaperäisen selvityksen, jota hyödynnän työssäni. Hän on tutkinut todellisuuden kuvaamista länsimaisessa kirjallisuudessa eri aikoina, antiikin ajoista 1900-luvulle. Oman työni kannalta realismin ajan todellisuudenkuvaus on erityisen tärkeä, koska tätä todellisuudenkuvauksen tapaa vastaan *mise en abyme* teoksessa toimii.

Platonin ja Auerbachin tärkein ero liittyy tapaan, jolla he lähestyvät kirjallisuutta. Eric Havelockin mukaan (1963, 29) Platon ei hahmota runoutta niinkään taiteena vaan tiedon välittämisenä. Siksi todellisuuden heijastaminen sen luomisen sijasta on hänestä toisarvoista. Auerbach taas näkee mimesiksen taiteellisen tekstin keinona välittää todellisuusvaikutelma. Hän ei siis Platonin tapaan arvota sitä vaan enemmänkin tutkii millaisia eri variaatioita mimesiksestä on eri aikakausien ja maiden kirjallisuudessa olemassa. Auerbachin mimesistä voi siis pitää Platonin käsitettä ulottuvampana, varsinkin kun sitä ei ole sidottu pelkkään runogeneren. Siksi tulen työssäni hyödyntämään enemmän Auerbachia.

Kysymystä mimesiksestä voi ajatella myös henkilöahmojen kannalta. Fiktiivisten hahmojen tutkimuksessa on jo kauan taitettu peistä siitä, ovatko henkilöahmot enemmän tekstuaalisia signaaleja vai aktuaalisia ihmisiä muistuttavia olentoja (Heidbrink 2010, 79). He lienevät sekoitus molempia. Slomith Rimmon-Keenan (1983/1991, 44–45) näkee henkilöiden funktion

riippuvan siitä, mihin kulloinkin kiinnitetään huomiota: tutkitaanko itse kieltä, jolloin henkilöt ovat lähinnä tekstuaalisia merkkejä, vai tarinaa, jossa henkilöt saavat merkityksensä inhimillisten piirteidensä kautta. Kirjallisuudentutkimuksessa semiotiikka on kiinnostunut henkilöistä merkkeinä, mimetiikka taas ihmisenkaltaisina olentoina.

Jaan Rimmon–Keenanin käsityksen. *Mise en abymen* kannalta henkilöhahmojen funktio on toimia tekstissä tiettyjä rakenteita ilmentävinä merkkeinä, mistä tarkemmin seuraavissa kappaleissa. Kertomusten kannalta he toisaalta ovat uskottavia pikemmin ihmisenkaltaisuuksiensa ansiosta. Omassa tutkimuksessani käytän siis jonkin verran kumpaakin näkemystä.

Fiktionsisäinen fiktio tarvitsee oletukseni mukaan molempia henkilöhahmojen aspekteja toimiakseen. Molemmissa tapauksissa tarinan tapahtumat, joista se koostuu, ovat kaiken tulkinnan ydinaluetta. Tärkeää onkin erottaa henkilöhahmojen olemus heitä koskevista juonenkäänteistä. Lisäksi on syytä pitää mielessä myös näkökulman merkitys henkilöhahmojen analyysissä. Ihmisenkaltaisuus tai tekstuaalisiin merkkeihin verrattavuus hahmon oletettuna piirteenä johtaa hyvin erilaisiin tuloksiin, eivätkä nämä lähestymistavat välttämättä edes sovi aina kovin hyvin yhteen (Heidbrink 2010, 84.) Omassa tutkimuksessani uskon yhdistämisen kuitenkin hyödyttävän itseäni, tosin tiettyjä painotuksia siinäkin on hyvä tehdä.

Olen valinnut työssäni henkilöpainotteisuuden, jolloin ihmisenkaltaisuus korostuu. Toisaalta painotuskysymyksessä tulee esille rajankäynti mimesiksen ja *mise en abymen* välillä. *Mise en abymen* voi sanoa olevan enemmän semiotiikan puolella, koska se tutkii peilautumista, joka ymmärretään käytännössä tekstuaaliseksi signaaliksi esimerkiksi teemasta. Ihmisenkaltaisuus taas liittää henkilöt enemmän mimesiksen puolelle. Juuri tästä syystä uskon yhdistelmän kuitenkin toimivan hyvin, koska molempia termejä käyttämällä pystyn tarkastelemaan henkilöiden molempia ulottuvuuksia. Henkilöiden hahmous painottuu osana teoksen struktuuria. Myös heidän kertojuutensa liittyy rakenteeseen. Sen sijaan heidän uskottavuutensa on kiinni nimenomaan henkilöydestä, inhimillisyyden imitaatiosta. Käsittelen tiettyjä henkilöitä enemmän kuin toisia, mikä jättää sivuhenkilöt pienempään rooliin työssäni. Anna ja Eeva tulevat enemmän esille kuin muut henkilöt tai kertojat, koska he ovat päähenkilöitä paitsi teoksessa ylipäätään myös suhteessa *mise en abymeen* ja fiktionsäiseen fiktion.

Viime kädessä mise en abyme on yhdistävä tekijä näiden eri painotusten välillä. Tekstuaaliset merkit ovat väylä kiinnittää lukijan huomio ihmisenkaltaisuuteen, koska hahmot on rakennettu siten, että ne heijastaisivat teoksen itsensä lisäksi ihmiselle ylipäätään tyypillistä käytöstä. Rajaamisessa on mahdollisesti rajoitteena tekstuaalisen signaalisuuden jääminen liian vähälle huomiolle, mutta olen kuitenkin sitä mieltä, että tämä on työni kannalta tarkoituksenmukaisin ratkaisu. Fiktionsisäinen fiktio ei myöskään koostu selkeästi, eikä lopullinen rajanveto mimesiksen ja mise en abymen välillä ole mahdollinen saati mielekäs.

Viime kädessä henkilöhahmojen kenties suurin merkitys liittyy heidän vaikutuksiinsa teoksen juonen kehitykseen. Romaaneja on jopa luokiteltu sen mukaan, kumpaa sen henkilöhahmot enemmän ilmentävät. Lisäksi on esitetty, että teoksella ei pohjimmiltaan voi olla tapahtumia ilman henkilöhahmoja, joka aiheuttaa ne (Heidbrink 2010, 79.) Tämä pitää paikkansa hyvin myös kohdeteoksessani. Kaikkien teoksen keskeisten hahmojen elämä on tavalla tai toisella kehittynyt Eevan vaikutuksesta, ja sisäkertomusta ei voisi olla ilman häntä.

Lähden siitä, että mise en abyme on keino käsitellä mimesistä teoksessa monella eri tasolla. Samalla se on terminä hieman täsmällisempi, koska se voidaan jakaa vielä tarkemmin alalajeihin, jolloin aiheeseen päästään seikkaperäisemmin kiinni. Mise en abyme on myös itsessään eräänlainen mimesiksen alalaji. Kumpaakin termiä yhdistää käsitys historian ja kulttuurin vaikutuksesta todellisuuden kuvaamiseen ja sen muuttumiseen näiden kehittyessä.

Mise en abyme–rakenteet kerronnallisena ratkaisuna ovat Pulkkisen tuotannolle ominaista. Tämän osoittaa hyvin Helena Murtonen–Leppä pro gradu *Rajallisuuden melankolia Riikka Pulkkisen romaanissa Raja* (2012). Murtonen–Leppä käsittelee työssään henkilöhahmojen välistä peilautuvuutta Pulkkisen esikoisteoksessa, mutta hänen pääkohteensa on melankoliaan ja tragediaan liittyvä mise en abyme (2012, 21–22). Hänen työssään mise en abyme ei siis ole päätätarkastelun kohde vaan siihen liittyvä osatekijä, toisin kuin omassa työssäni.

Oma työni painottaa mise en abymea fiktion sisälle fiktiivisyyttä luovana rakenteena ja tästä aiheutuvaa toden problematiikkaa, eli henkilöhahmojen peilautuvuuden lisäksi tutkin kertomusten peilautuvuutta. Murtonen–Leppä lähestyy aihetta ruumiillisuuden ja peiliin katsomisen kautta (2012, 29–33), jolloin peilautuminen on hyvin konkreettista. *Totta* puolestaan peilaa ennen muuta luonteenpiirteitä ja ominaisuuksia, abstraktimpia asioita. Siinä on myös ulkonäköön liittyvää peilautumista, mutta tällöinkin monesti kuvittelu määrää ominaislaadun.

Aktuaalinen ulkonäkö on siis mielikuvitukselle alisteinen. Ruumiillisen peilautuvuuden sijasta mise en abyme on kohdeteoksessani oletukseni mukaan ennen kaikkea mielensisäistä. Oletan siis, että peilautuminen kohdistuu pikemmin siihen mitä kuvitellaan tai halutaan olevan kuin siihen, mitä varsinaisesti on. Tähän liittyen mise en abyme on kohdeteoksessani samalla väline toisten henkilöhahmojen mielen tietämiseen. Mielikuvitukseen liittyen käytän työssäni teoriaa mahdollisista maailmoista.

Teoria ”mahdollisista maailmoista” rakentuu Leibnizin ajatuksille, ja 1970-luvulta lähtien sitä on käytetty myös kirjallisen fiktion käsittelyyn. Teorian kantava ajatus on todellisuuden muodostuminen useista erillistä maailmoista. Keskeisin kaikkia maailmoja dominoiva osanen on ”todellisuus”. Muut maailmat taas ovat nimenmukaisesti ”mahdollisia”. (Marie-Laure, Ryan 2005, 446.) Kohdeteokseni kannalta ajatus mahdollisista maailmoista on erinomainen. Teoksen nykyhetki on se todellisuus, johon fiktion (kirjan nykyisyyden) sisäinen fiktio (kirjan menneisyys) suhteutuu mahdollisena maailmana. Tosin jako ei säily näin hierarkkisena, sillä maailmat sekoittuvat keskenään.

Mahdollisia maailmoja ja niiden suhdetta todellisuuteen voi lähestyä kahdella tavalla. Ensimmäisessä todellinen maailma on hallitsevin juuri todellisuutensa takia. Muut maailmat eivät ole yhtä todellisia. Toinen näkemys taas katsoo, että maailmojen todellisuus riippuu niihin suhtautumisesta. Tässä näkemyksessä, ”modaalisessa mallissa”, myös erotetaan ”todellinen” ”aktuaalisesta” siten, että jälkimmäinen merkitsee empiiristä todellisuutta. Kirjallisuudentutkimuksessa esimerkiksi David Lewis on käyttänyt modaalista mallia (Ryan 2005, 446.) Omassa työssäni jälkimmäinen näkemys sopii kohdeteokseeni paremmin. Maailmojen todellisuus perustuu vahvasti juuri henkilöhahmojen näkemyksiin, ei fyysisiin rajoitteisiin.

Mahdollisten maailmojen teoria on tärkeä, koska ennen sitä fiktiota pidettiin lähinnä todellisuutta heijastavana, eikä ajatukseen juuri sisältynyt oletusta fiktion mahdollisuudesta oman todellisuutensa muodostajana. Vaikka aktuaalinen maailma nähdään siinäkin fiktionaalisen maailman esikuvana, fiktiota ei rajoiteta pelkästään heijastamaan sitä (Ryan 2005, 447). Huomio on painoarvoinen myös omassa työssäni. Kohdeteoksessani on paljon aktuaalisen maailman heijastavuutta, mutta heijastavuus luo osaltaan itsenäisempääkin todellisuutta, mikä tulee esille esimerkiksi ”maalausten todellisuutena”, mistä enemmän luvussa 3.

Mielikuvituksen lisäksi aikatasojen vaihtelu tuo mise en abymeen oman ulottuvuutensa. Teoksen kehys- ja sisäkertomus eivät tapahdu samaan aikaan, vaikka kummassakin on osittain samat henkilöhahmot. Kertomusten väliset rajat eivät silti ole näin yksioikoisia. Myös niiden kertojien väliset suhteet ovat monimutkaisia. Kertomusten ja kertojien analyysissä käytän apunani Gérard Genetten narratologista luokittelua ja hyödynnän Genetten esittämää jaotellua tarinaan (story), narratiiviin (narrative) ja kerrontaan (narrating).

Narratologia voi tutkia niin teoksen temaattista puolta (tarinaa ja narratiivia) kuin rakenteellista (tarinoiden esittämisen tapaa) (Genette 1983/1988, 16). Tulen käsittelemään työssäni molempia. Tarina kuvaa kerronnan kohteita, narratiivi tapaa jolla ne kerrotaan (suullinen tai kirjallinen) ja kerronta toimintaa, josta narratiivi syntyy. Tarinan ja narratiivin erottaminen mahdollistaa jaon modukseen ja ääneen (Genette 1988, 13.) Kohdeteoksessani kerronnan kohteet ovat eri aikatasojen tapahtumat, kerronnan tapa kirjallinen (kyseessä on romaani, jossa vieläpä keskeinen henkilöahmo kirjoittaa) ja kerronta jaettu eri henkilöahmojen mukaan.

Teeman ja rakenteen yhdistämisen kannalta hyvä käsite on diegesis. Genette (1988, 17) luonnehtii sitä tilaksi, jossa tarina tapahtuu. Näin se käsittää luontevasti kummatkin tasot. Sitä ei kuitenkaan pidä sekoittaa mimesikseen, joka tuottaa narratiiviin siihen alun perin kuulumattomia aineksia. Diegesis on pelkkä narratiivi (Genette 1988, 17.) Tutkimuksessani molemmat ovat tärkeitä käsitteitä.

Narratiivin suhteen Genette on varsin eri mieltä kuin Dällenbach. Genetten mielestä narratiivi ei voi heijastaa mitään vaan ainoastaan tarjota tietoa, koska se on pohjimmiltaan osa kielenkäyttöä. (Genette 1988, 42–43). Tämä käsitys koskee luonnollisesti ensisijaisesti sellaista narratologiaa, jonka keskipisteessä ei ole mise en abyme. Itse nojaudun Dällenbachin ajatukseen niin kielen kuin narratiivin heijastavuudesta, eritoten mise en abymen kohdalla. Dällenbach on oman tutkimukseni kannalta muutenkin tärkeämpi lähde. Painotuseroista huolimatta Genette ja Dällenbach sopivat hyvin täydentämään toisiaan.

Kun narratiiveja on useampia, myös diegesiksen määrä lisääntyy. Ensimmäisen, päällimmäisen tason narratiivi tapahtuu diegeettisellä tasolla (Genette 1988,). Romaanissa nykyhetken tapahtumat sijoittuvat diegeettiselle tasolle. Narratiivin sisäinen narratiivi eli metanarratiivi

puolestaan tapahtuu metadiegeettisellä tasolla. Kohdeteoksessani menneisyyden tapahtumat ovat tällä tasolla.

Fokalisaatio kuvaa tekstiä koskevan tiedon välittämistä lukijalle. On aina tilannekohtaista, kuinka paljon tietoa on mahdollista välittää. Sisäisessä fokalisaatiossa (internal focalization) tietty henkilöahmo on tiedonvälittäjä, myös itseään koskevan tiedon. Ulkoisessa fokalisaatiossa (external focalization) tietoa ei välitä kukaan henkilöahmoista vaan se tulee ikään kuin heidän ohitse. (Genette 1988, 74–75.) Teoksessa on enemmän ensin mainittua, mutta eräänlaiset yleiset totuudet esitetään paikoin ulkoisen fokalisaation kautta.

Käsittelen *mise en abyme*n yhteydessä myös tekstin itsereflektiivisyyttä eli metafiktiota. Metafiktioilla tarkoitetaan oman fiktiivisyytensä tiedostavaa ja sitä myös laajemmin pohtivaa tekstiä (Waugh 1984, 2). Annan ja Eevan hahmo ovat tarkasteluni keskiössä, sillä heidän fokalisaationsa tuo parhaiten esille fiktionsisäisen fiktiivisyyden. Tulkitsen tämän seikan tulevan parhaiten esille siinä, että Annan omat kirjoitukset ovat yksittäisessä katkelmassa sanasta sanaan samaa kuin Eevankin kerronnassa. Heidän kerronnassaan on muutenkin paljon heijastuvuutta sekä sanavalinnoissa että aiheissa. Näin teoksen fiktiivisyyden rajat ovat avoimesti kyseenalaiset. Teos on näin ollen myös metafiktiivinen, eli se pohtii omaa rakennettaan.

Työni kannalta olennaista on metafiktioyhteydessä ilmenevä ”vaihtoehtoisten maailmojen” keinotekoisuus (Waugh 1984, 100). Toisin sanoen romaanin todellisuus on aina kieleen perustuva järjestelmä, joka vain luo mielikuvaa autenttisuudesta. Metafiktio tavallaan ottaa tähän keinotekoisuuteen kantaa näyttämällä sen lukijalle avoimesti, kuten myös kohdeteoksessani tehdään. Näin metafiktio liittyy hyvin keskeisesti sekä *mise en abyme*en että kerrontaan. Näiden ohella se tekee kohdeteoksestani postmodernistisen romaanin, samaan tapaan kuin *mise en abyme*. Tyylilliset ja rakenteelliset ratkaisut tekevät tutkimuskysymykseni kannalta kohdeteoksestani postmodernistisen romaanin, jossa pyritään horjuttamaan käsitystä pysyvyydestä ja autenttisuudesta. Ajatusta fiktiosta voi lähestyä sen tulkinnassa myös tästä näkökulmasta. Oletan juuri tämän seikan olevan keskeistä tutkimuskysymykseeni vastaamisen kannalta.

Työni etenee *mise en abyme*n rakenteiden jäsentämisellä sekä niiden ilmenemisen osoittamisella kohdeteoksessani. Lisäksi analysoin kertomusten ja kertojien rakennetta ja suhdetta toi-

siinsa. Tässä yhteydessä pohdin myös kerronnan luotettavuutta ja sen mahdollista vaikuttavuutta fiktion sisäisen fiktion rakentumiseen. Oletan fiktiivisyyden heijastuvan myös kerrontaan, jolloin sitä tuskin voi pitää yksinomaan luotettavana.

Tutkin heijastuvuuden lisäksi tekstin sisäistä viittaavuutta eli intratekstuaalisuutta sekä itse-reflektiivisyyttä eli metafiktiota. Jonkin verran käsittelen myös intertekstuaalisuutta eli tekstin ulkoista viittaamista. Näiden synteessin kautta etenen tekstianalyysillä kohti temaattista tulkintaa. Näihin kaikkiin pureudun henkilöhahmojen kautta. Valinta perustuu siihen, että romaani etenee hyvin henkilöpainotteisesti ja juoni välittyy vahvasti henkilöhahmojen näkökulmien kautta. Lähdän siitä oletuksesta, että fiktion sisäinen fiktio syntyy teoksessa näiden kaikkien kautta, jolloin ne eivät ole työssäni arvojärjestyksessä vaan tasaveroisia tosiinsa nähden. Lopussa kerään yhteen keskeisimmät johtopäätökset ja pohdin jatkotutkimuksen mahdollisia suuntaviivoja.

Rajauksessa on mahdollisesti omat sokeat pisteensä. Henkilöpainotteisuus saattaa antaa käsitellyistä asioista erilaisen kuvan kuin minkä toisenlainen rajaus, esimerkiksi juonikeskeisyys. Lisäksi sen kautta käsittelemäni aiheet ilmenevät muutenkin kuin vain henkilötasolla. Varsinkin metafiktio tulee esille paljossa muussakin. Se liittyy henkilöitä laajempiin kokonaisuuksiin ja postmodernismiin yhdistyessään myös teoksen välittämiin arvoihin ja teemoihin. Intertekstuaalisuus puolestaan viittaa vahvasti teoksen ulkoiseen maailmaan, mikä on hyvä esimerkki vastaavuuden ilmenemisestä teoksen sisäisen maailman ja aktuaalisen maailman välillä. Intratekstuaalisuus taas näkyy henkilöhahmojen peilautuvuuden ohella aiheiden vastaavuudessa. Tutkimukseni painottuu kolmen aiheen käsittelyyn, joiden yhteydessä fiktion sisäinen fiktio kiteytyy teoksessa. Nämä ovat mielikuvitus, taide ja tunteet. Kuvittelulla on kerronnan kannalta olennainen rooli, mikä tulee esille etenkin Annan ja Eevan kerronnan yhteydessä. Mielikuvitus jäsentää todellisuutta teoksessa lähes faktanomaisesti, ja siksi työn alkuosa keskittyy siihen. Näin pyrin avaamaan fiktiivisyyden perustaa teoksessa. Mielikuvitusta esiintyy teoksessa leikin ja tarinallistamisen muodossa. Tarinallistaminen koskee työssäni ensisijaisesti kerronnan rakenteita, ennen kaikkea Eevan tarinan eli sisäkertomuksen yhtäläisyyksiä suhteessa Annan tarinaan eli kehyskertomukseen. Mielikuvituksen ja tarinallistamisen synteessinä voinee pitää mahdollisen maailman käsitettä, jolla on työssäni tärkeä sija.

Mielikuvituksesta siirryn taiteeseen, joka on usein kuvittelun näkyvä alusta. Taide on esillä varsinkin kuvataideviittauksina ja näkemyksenä taiteesta keinona luoda omia maailmojaan eli eräänlaisia todellisuuksia. Kuvan ja sanan yhteys korostuu tältä osin teoksessa. Tunteet, varsinkin suru ja rakkaus, taas ovat perimmäisin syy siihen, miksi kuvitteluun täytyy turvautua. Pureudun kaikkiin näihin seikkaperäisemmin niitä käsittelevissä luvuissa. Työni rakenne on jäsentynyt siten, että temaattisesti suurin kokonaisuus on jätetty viimeiseksi. Tällä haluan jättää teoksen tärkeimmät ja painavimmat sisällöt niin ikään viimeiseksi, päällimmäisiksi. Tähän myös itse teos tulkinnassani pyrkii.

2 Kertomukset ja niiden kertojat

Totta on romaani, joka koostuu kertojahenkilöistä. Sen luvut on jaettu aina tietylle kertojalle, joka on samalla yksi kirjan henkilöahmoista. Teoksessa tarina ja kerrontatilanne limittyvät toisiinsa. Tästä johtuen käsittelen henkilökertojien välisiä positioita työni alussa. Kirjan rakenteiden esiintuominen on välttämätöntä *mise en abyme* kannalta. Samat rakenteet koostavat viime kädessä myös *mise en abyme*. Olennaista on myös hahmottaa, kuka kertojahahmoista kulloinkin käsittelee mitäkin henkilöahmoa. Anna ja Eeva ovat tässä suhteessa avainasemassa, sillä usein he ovat molempia samanaikaisesti.

Modernismille on tyypillistä esittää tapahtumat usean henkilön näkökulmasta vain yhden sijasta (Auerbach 1946/2003, 536). *Totta*-kirjan luvut on jaettu aina tietyn henkilöahmon fokaalisuuteen, jolloin nämä hahmot määrittävät samalla kertojiksi. Heitä ovat Anna, Eeva, Martti ja Eleonoora. Hahmotan Annan ja Eevan tärkeimmiksi kertojiksi ja siksi painotan heidän käsittelyään. Anna on keskuskertoja, jota kaikki muut kertojat tukevat omassa kerronnassaan. Lisäksi hän on teoksessa monitasoinen kertoja (kaavio sivulla 21). Eeva taas on sisäkertomuksen ainut varsinainen kertoja. Elsa ei ole varsinainen kertoja, mutta hänellä on henkilöahmona muuten paljon vaikutusta tarinoiden kulkuun. Muut hahmot puolestaan eivät ole kerronnan kannalta erityisen tärkeitä Annan ystävää Saaraa lukuun ottamatta.

Teoksessa on lisäksi ulkoista fokaalisuutta, jolloin se ei suoraan johdu tietyistä henkilöahmoista. Yleensä ulkoisen fokaalisuuden kautta esitetään teoksessa sen maailman ulkopuolellekin yltyviä arvottavia kommentteja. Pulkkinen on käyttänyt samaa tekniikkaa jo esikoisromaanissaan, minkä lisäksi henkilönäkökulma painottuu vastaavaan tapaan kuin *Totta*-romaanissa. *Raja* on jaettu samoin kuin *Totta* eli luvut koostuvat aina jonkun henkilöahmon fokaalisuudesta. *Rajassa* henkilöt ovat toisilleen melko etäisiä, mikä osaltaan synnyttää teoksen surumielisyyden (Murtonen–Leppä 2012, 9–10.) Kohdeteoksessani samaa vaikutelmaa ei synny. Henkilöt pikemminkin ymmärtävät välillä toisiaan paremmin kuin he itse, varsinkin Martti Annaa. Elämäkokemus tuo vakautta Annaa vanhemmille henkilöille, jotka pystyvät toisaalta muistamaan omaa elettyä elämäänsä ja näin samastumaan Annaan.

Ensimmäisen, diegeettisen tason kertoja on ekstradiegeettinen. Metadiegeettisen tason kertoja taas on intradiegeettinen. Nämä tasot voidaan vielä luokitella sen mukaan, ovatko kertojat osallisia kertomiinsa tapahtumiin vai eivät. (Genette 1988, 248.) Kertoja voi olla joko kertomansa tarinan ulkopuolella (heterodiegeettinen) tai mukana siinä (homodiegeettinen) (Genette 1988, 245). Teoksessa on monia kertojia, joten kerronnan tasot ovat jossain määrin rihmastoisia.

Anna on teoksen päähenkilö ja siksi tärkein kertoja. Hänen kerrontansa sijoittuu diegeettiselle tasolle ja hän on siinä homodiegeettinen. Anna on henkilönä sidottu romaanin nykyhetkeen, josta käsin hän kertoo enimmäkseen itseään koskevista asioista. Ekstradiegeettinen kertoja kertoo hänestä, kuten myös Martista ja Eleonorasta, jolloin he kaikki ovat hahmoina intradiegeettisiä. Kirjan hahmot eivät voi olla ylimmän tason kertojia, koska muuten he vastaisivat varsinaista tekijää koko teoksen takana. Anna on siis kertojana intradiegeettinen, alisteinen ylimmän tason kerronnalle. Kaikki kolme ovat homodiegeettisiä kertojia. Martti ja Eleonoora ovat myös intradiegeettisiä kertojia, koska heidän kerrontansa on samalla tasolla tapahtuvaa kuin Annan. Heidän kerrontansa valottaa tarkemmin Annan kuvaamia asioita heidän perspektiivistään. Lisäksi he kertovat itsestään ja syventävät näin teoksen kokonaiskuvaa.

Eeva sijoittuu hahmona intradiegeettiselle tasolle, ja kertojana hän on homodiegeettinen. Kerronnan tasolla Annan ja Eevan yhteenkietoutuneisuus tulee kenties eniten esille, sillä Eevan tarinan kertojaksi paljastuu pohjimmiltaan Anna. Eeva esitetään itsenäiseksi kertojaksi, mutta hänen kerrontansa on alisteista Annan kerronnalle. Tämä tekee Eevasta intraintradiegeettisen kertojan, ikään kuin Annaan upotetun. Näin ollen Anna on loppujen lopuksi myös sisäkertomuksen todellinen kertoja, joka on samanaikaisesti sekä hetero- että homodiegeettinen. Hän ei ole osallinen menneisyyden tapahtumiin, jolloin hän on heterodiegeettinen. Toisaalta Eevan tarina koostuu vahvasti hänen omasta elämästään, jolloin häntä voi pitää myös homodiegeettisenä. Annan ja Eevan kertojuuden sekoittuminen on eräs vahvimpia fiktionsisäisen fiktion tunnusmerkkejä teoksessa.

Eeva kertojana on siis pohjimmiltaan yhtä kuin Anna kertojana. Rimmon–Keenan (1991, 131) arvioi intradiegeettisten kertojien lähtökohtaisesti olevan ekstradiegeettisiä epäluotettavampia, koska he ovat osallisia kerrontaansa. Tämä pätee tässä tapauksessa ennen kaikkea An-

naan, joka venyttää todellisuuden ja itsensä rajoja tekemällä Eevasta eräänlaisen kaksoiskappaleensa. Tämä myös mahdollistaa hänen asemoitumisensa kertojana molemmille diegeettisille tasoille.

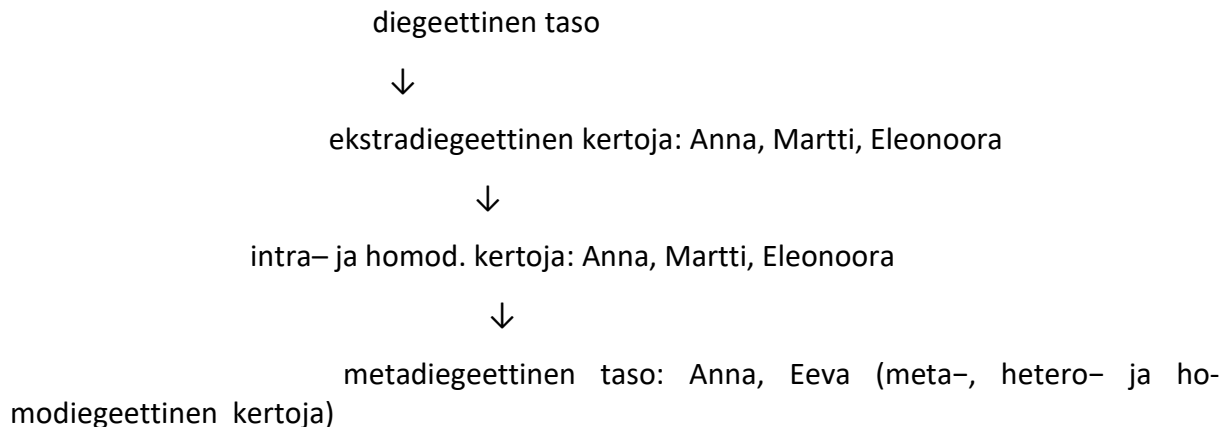
Kertomusten tasot eivät ole selkeästi rajattavissa irti toisistaan, ja sama pätee Annaan kertojana, joka on myös Eevan kerronnan alkupiste. Siksi kertoja on tavallaan koko ajan Anna silloinkin, kun kertoja on Eeva. Romaanissa todellisuuden tasot leikkaavat toisiaan, ja Eeva on samanaikaisesti itsenäinen, omaa tarinaansa kertova kertoja, toisaalta taas kooste Annan perspektiivistä käsin, johon hän voimakkaasti heijastaa itseään. Tavallaan voi ajatella niinkin, että kun Eeva kertoo itsestään, hän kertoo yhtä lailla Annasta. Vastaavasti Anna kertoo itse itsensä Eevan kautta.

Kertojien lisäksi toisiinsa kietoutuvat teoksessa myös henkilöt, mikä osaltaan lisää seittimäisyyttä. Henkilötasolla Annan ja Eevan elämänvaiheet muistuttavat toisiaan, mikä ilmeisesti on yksi syy Annalle kertojana kertoa juuri Eevan kautta samalla itsestään. Menneisyys kertookin yhtä lailla nykyisyydestä itsensä kautta. Lopullinen eronteko Annan ja Eevan kertojuuden välillä ei lopulta ole mahdollista, mutta seuraavalla sivulla oleva pyrkii selventämään teoksen kertojapositioita kokonaisuudessaan. Annan ja Eevan välillä on nuolet, koska he ovat henkilöinä ja kertojina yhdessä tavallaan yksi hahmo. Tosin heidät on eriytetty, mutta pohjimmiltaan Eevan ollessa kertoja, myös Anna kertoo hänen rinnallaan. Teoshan sanoo suoraan juuri Annan olevan se, joka kertoo Eevan tarinaa, jolloin Eeva ei tavallaan kerro itse mitään, tai ainakaan hän ei päätä itse mistä kertoo. Fiktionsisäisen fiktion kannalta kertojien ja henkilöiden toisiinsa sekoittuminen on avainasemassa, koska niiden leikkauspisteiden välityksellä se enimmäkseen koostuu. Henkilöt ja kertojat ovat diegeettisen tason rakennuspalikoita, joten niiden välisen eron häivyttäminen tekee teoksen maailman todellisuusvaikutelmasta moniulotteisen, mutta myös haastavan.

Eevalla on kenties tärkein rooli henkilönä kertojan roolin ohella tapahtumien etenemisestä teoksessa. Hänen kertomallaan metadiegeettisellä tasolla on selvästi teoksessa temaattinen funktio (Rimmon–Keenan, 118), joka yhdistää sen analogisesti diegeettisen tason tarinan kanssa. Tasot itsessään ovat jo oma tarinansa, ja niiden yhdistäminen on yhtä kuin koko teos. Teoksen temaattinen taso liittyy vahvasti menetykseen, koska sen käsittelyä varten metanar-

ratiivinen taso synnytetään diegeettisellä tasolla. Sitä voi pitää tässä mielessä myös kertomiseen liittyvänä. Lisäksi taide ja sen rooli on vahvasti läsnä temaattisesti narratiivien tasojen suhteiden kautta.

KERRONNAN TASOT ROMAANISSA *TOTTA*



Kertomusten mise en abyme- rakenne on jossain määrin haasteellinen. Eeva on teoksen ainut minäkertoja. Hänet on siis menneisyyttä koskevassa kertomuksessa selkeästi eriytetty. Tällöin kyseessä voi ajatella olevan refleksiivinen metakertomus, koska kertoja vaihtuu yksikön kolmannesta persoonasta ensimmäiseen (Dällenbach 1989, 51). Toisaalta kertoja on pohjimmiltaan koko ajan sama, kuten olen aiemmin esittänyt. Juuri tässä piilee fiktiivisyyden problematiikka: kuinka todellinen Eeva lopulta teoksen sisäisessä todellisuudessa on? Eeva itse toteaa haluavansa ”tehdä itsensä itse” (*T*, 51), mikä on metafiktiivistä suhteessa hänen heijastuvuuksiensa Annaan.

Kohdeteokseni muistuttaa rakenteeltaan *Tuhatta ja yhtä yötä*, vaikkei se yhtä monia kertomuksia sisälläkään. Genette käyttää kirjaa esimerkkinä kertojien välisistä tasoista. Ensin Sheherazade on diegeettisen tason henkilöahamo. Koska teoksen uloin kertoja, sisäistekijä, kertoo tarinaa hänestä, hän on intradiegeettinen hahmo. Lisäksi hän on metadiegeettisen tason kertoja kertoen sen tason hahmosta (Genette 1988, 85.) Mieke Bal (2009, 57) on myös analysoinut tätä teosta, ja hänen mukaansa kerrotut tarinat ovat olemassa niiden kerronnan ansioista. Omassa kohdeteoksessani tilanne ei ole aivan vastaava. Kerrottu sisäkertomus on totta ilman Annaakin, mutta samalla hän ikään kuin kertoo sen todeksi. Ilman häntä lukija ei saisi

tietää sen yksityiskohdista juuri mitään. Sama pätee Eevaan, jolla ei muiden kuin Annan kautta ole mahdollista saada ääntään kuuluviin. Tosin hänen äänensä resonoi vahvasti Annan kanssa, ja kaikesta huolimatta Anna pysyy kerronnassaan uskollisena todelle, minkä kirjan muut kertojat vahvistavat. Annalle itselleen kerronnan tarkoitus kuitenkin on etäännyä teoksen kehyskertomuksesta. Hän on siis kertojana tietoinen siitä, että tuottaa tarinaa. Ilman kirjan päähenkilöä sitä ei olisi. Usein moninäkökulmaa hyödyntävät teokset saavat kuvaamansa todellisuuden vaikuttamaan jollain tapaa oudolta (Auerbach 2003, 551). Sama pätee jossain määrin myös käsittelemääni romaaniin, koska todellisuuden luonne määrittäytyy voimakkaasti sen henkilön mukaan, jonka tajunnasta käsin se kulloinkin esitetään.

Eevan merkitys niin henkilönä kuin kertojanakin monimutkaistaa fiktionsisäistä fiktiota, koska se osoittaa teoksen maailman tapahtumat uskottaviksi ilman Annaa, jonka esitetään pääasiassa tuottavan Eevan tarinan. Menneisyys on siis ollut kerrotun kaltainen jo *ennen kuin* Anna alkaa siitä sanallakaan kertoa. Kuitenkin on myös selvää, että lukijalle kerrotaan menneisyydestä spesifistä perspektiivistä käsin. Juuri tämä ristiriita on tulkinnassani eräs osoitus fiktiivisyyden esiintymisestä jo lähtökohtaisesti fiktiivisessä aineksessa.

Kerronnan moneus tulee esiin kertomusten paljouden lisäksi siinä, että Elsa on ensin kertonut Annalle Eevasta. Vasta tämän jälkeen Annasta tulee Eevan kertoja. Näkökulmien runsaus tekee rakenteesta verkostomaisen, mutta samalla tarinat ikään kuin tiivistyvät äänen paljoudesta huolimatta. Vaikka kertojia onkin monta, nimenomaan rakkaussuhde on se mikä painottuu kaikkien näkökulmissa. Martin elämää määrittää rakkaus Elsaa ja Eevaa kohtaan. Eleonooran ja Eevan kohdalla rakkaus on enemmän äidin ja lapsen välistä. Myös Annan kerronta korostaa lasta kohtaan tunnettua rakkautta, tietyllä tavalla jopa parisuhderakkautta enemmän. Teoksessa esitetään Elsan kertoneen Eevasta Annalle siksi, että haluaa elämänsä tulevan kerrotuksi. Eevan tarina onkin läpileikkaus kaikkien keskeisten henkilöiden elämästä. Samalla kertojia voi pitää vastaavalla tavalla sisäkkäisinä kuin kehys- ja sisäkertomusta. Teoksessa on lisäksi muitakin kertomuksia, jotka eivät ole yhtä paljon esillä kuin Annan ja Eevan tarinat. Eleonooran ja Martin omaa elämäänsä koskeva kerronta ovat tällaisia kertomuksia, jotka muotoutuvat Annan ja Eevan kerronnan sisällä, mutta myös heidän oman kerrontansa kautta.

Kerrottujen tapahtumien asiasisältö ei välttämättä ole kertomusten kannalta yhtä olennaista kuin tapa, jolla ne kerrotaan. Voidaan jopa ajatella, että asiat syntyvät vasta kerronnan myötä

(Doody 1998, 59.) Kohdeteokseni kohdalla tämä pitää vahvasti paikkansa. Anna on kuullut Eevan tarinan isovanhemmiltaan pääpiirteissään, mutta lukijalla ei ole Eevasta juuri muuta tietoa kuin Annan välittämä. Näin ollen Annalla on teoksessa valta päättää tavasta, jolla menneisyys vaikuttaa tukevaisuuteen eli hänen omaan nykyisyyteensä.

Ristiriitaisuus rakenteen suhteen näkyy kertojien ohella muutenkin. Sisäkertomus on heijastumaa, mutta se kattaa samalla heijastamansa kokonaisuuden. Tämä ilmenee Eevan kyvyssä tietää tulevaisuuden tapahtumia ja muiden henkilöhahmojen ajatuksia ja tunteita. Siksi romaanissa voi havaita aporistisen kahdentuman (Dällenbach 1989, 35). Tässä on teoksen huomattavin *mise en abyme*. Esimerkiksi Martissa Eeva kertoo pystyvänsä näkemään tämän erikikäisenä samanaikaisesti: ”Minä kannattelen tahattomasti häneen kerrostuneita, jo taakse jätettyjä minuuksiaan” (T, 79). Toisaalta hänen kerrontansa on välillä avoimen epäluotettavaa, mikä tulee esille jonkin asian kertomisessa ja sen jälkeen sen tietämisen mahdollisuuden kiistämässä, kuten tässä: (...) ”Kolme päivää, ja se on pienin minun huolistani, se on pelkkä merkki siitä ajasta kun huolia ei ollut. Mutta vielä minä en tiedä sitä” (T, 205.) Vastaavaa tietämisen kautta tapahtuvaa tietämisen kiistämistä teoksessa on enemmänkin. Samoin kuin fiktiivisyys, myös epäluotettavuus on näin avointa. Kertojan epäluotettavuudesta kirjoitan enemmän seuraavassa alaluvussa.

Genette painottaa henkilöiden erottamista kertojista. Henkilötaso on eri kuin kertojan taso (Genette 1988, 85.) Huomio on erityisen tärkeä, koska teoksen maailmassa henkilöt ovat myös kertojia. Kohdeteokseni voi sanoa käsittelevän fiktiivisyyden luonnetta melko vahvasti juuri tämän eronteon kautta. Anna on vahvimmin sekä henkilö että kertoja. Hän saa teoksessa valan konstruoida Eevan hahmon, vaikka hän itse on samalla tavalla kirjallisesti konstruoitu. Fiktionsisäisen fiktion ydintä ovatkin tasojen väliset kytkökset.

Bal (2009, 57) erottaa upotusrakennetta käyttävässä tekstissä kertojan tason henkilöhahmon tasosta, niin että ne yhdessä muodostavat yhden tekstikokonaisuuden. Ne eivät myöskään hänen mukaansa ole tasa-arvoisia keskenään. Kohdeteoksessani ekstartiegeettisen tason kertoja, joka kertoo lukijalle teoksen henkilöhahmoista, ei ole millään tavalla esillä. Hänen suhteensa teos siis enemmän näyttää kuin kertoo. Henkilöhahmojen kerronnan taso sen sijaan on kertomista, ei näyttämistä. Hahmot on kirjassa nostettu joka suhteessa etualalle. Tällä on

haettu oletukseni mukaan autenttisuuden vaikutelmaa, kuin olisi kyse oikeista ihmisistä. Annan rooli kertoja-hahmona heijastaa osittain myös tätä narratologista ratkaisua.

Bal (2009, 57) toteaa sisäkkäisen tarinan usein jättävän kehyskertomuksen varjoonsa. Monesti kehyskertomus on lähinnä ponnahdusalusta kertojahahmolle sisäkertomusta varten. Suhde voi kuitenkin olla myös monisyisempi. Bal käyttää tällaisesta tapauksesta esimerkkinä Toni Morrisonin teosta *Beloved* (1987), jossa kerronnan kautta ei pelkästään kuvata vaan synnytetään kuvattut asiat (Bal 2009, 58–59.) Esimerkki vastaa varsin hyvin Pulkkisen romaania. Siinä metanarratiivi synnytetään tismalleen kerronnan avulla, vaikka samalla sen kuvataan tapahtuneen kerronnasta riippumatta. Tarinankerronta on nostettu etualalle jo motossa, jota käsitelen myöhemmin tarkemmin.

Balin yleistys ei kuitenkaan päde oman kohdeteokseni kohdalla. Päinvastoin tarina jatkuu selvästi sisäkkäisellä tasolla yksityiskohtien tarkkuudella. Eräs upotustekniikan vaikutuksista onkin kontekstin tarjoaminen. Romaanissa tämä pätee ennen kaikkea sisäkertomuksen Eevan tarinaan mutta myös sitä kehystävään Annan tarinaan. Kun kertojia on useita, kerrotut asiat saavat enemmän näkökulmia. Kertojista muodostuu teoksessa ketju, jossa kertojat kertovat tarinansa lisäksi myös toisiaan. Anna kertoo Eevan lisäksi äidistään lapsena ja isovanhemmistaan hänen vanhempinaan. Eleonoora ja Martti kertovat samoin toisistaan ja Annasta sekä Eevasta. Nämä kaikki palaset yhdessä muodostavat eräänlaisen sukukronikan. Narratiivin kaikilla tasoilla keskeisiä henkilöitä ovat saman perheen jäsenet, ja aikatasoilla tulee esiin myös sukupolvien ketju kolmessa polvessa.

Upotettu kertomus voi selventää kehyskertomusta tai sitten olla sen kaltainen (Bal 2009, 58). Kohdeteoksessani molemmat vaihtoehdot pätevät. Eevan tarina taustoittaa nykyisyyttä. Toisaalta menneisyys muistuttaa nykyisyyttä, jolloin kertomusten eri tasot tuottavat eräänlaisen kehän. Ei voi sanoa, että vain toinen kertomuksen osa tuottaisi toisen, vaan ne syntyvät tasaveroisesti toisistaan. Samalla ne selittävät toinen toisensa. Kun sisäkertomus on huomattavasti kehyskertomuksen kaltainen, voidaan usein puhua päättymättömästä paluusta eli *mise en abyme*. Bal korostaa *mise en abyme*n yhteydessä tekstin osien peilautuvuutta ja tiettyjen osien heijastumista koko tekstin sijasta. Lisäksi hänen mukaansa sisäkertomuksen funktio määrittyy sen mukaan, mikä merkitys sillä on kehyskertomukselle. (Bal 2009, 62.) Romaanissa

sisäkertomuksen funktio on selittää ja laajentaa jo esille tulleita asioita, eniten Annaan liittyviä. Lisäksi sisäkertomuksen funktio on välittää lukijalle tietoa Eevasta.

Dällenbach jakaa fiktiivisen *mise en abyme* kahteen luokkaan: fiktiota vähentävään pienoismalliin (*miniature model*) ja fiktiota laajentavaan muuntajaan (*transposition*) (Dällenbach 1989, 59). Kohdeteokseni edustaa enemmän jälkimmäistä, koska sisäkertomus laajentaa kehyskertomusta tuomalla siihen lukijalle vain vähän kerrotuista tapahtumista uutta tietoa. Romaanissa on muutenkin paljon todellisuutta laajentamaan pyrkivää ainesta, mikä samalla laajentaa fiktiotakin. Tutkin näitä fiktiivisyyden eri ilmenemismuotoja sekä sitä, miten ne teoksen kokonaisuutta jäsentävät.

Diegesiksen eri tasojen yhteydet ovat monenlaisia. Niiden välinen side voi syntyä siten, että narratiivin tapahtumat tulevat ymmärrettäviksi metanarratiivin kautta. (Genette 1988, 232.) Tällainen asetelma romaanissa on, sillä metanarratiivin päällimmäisin vaikutus kokonaistulkintaan tuntuu olevan juuri punaisen langan muodostaminen eri aikatasojen välille. Aikatasojen tosiinsa sekoittuminen liittyy osittain siihen, että teoksella on useita kertojia, josta osa on elänyt sekä menneisyydessä että nykyisyydessä. Silti kertojat enimmäkseen tukevat ja täydentävät toisiaan. Martti ja Eleonoora eivät kertojina riko Annan ja Eevan kerronnan harmoniaa. Heitä tosin tarvitaan erottamaan Annan elämän Eevaan kohdistuva projisointi siitä, mitä menneisyydessä todella tapahtui. Tässä yhteydessä myös Elsalla on merkitystä, vaikkei hän olekaan varsinainen kertoja. Nimenomaan häneltä Anna kuulee ensi kertaa Eevasta. Elsa ei ole teoksen missään vaiheessa samassa asemassa kuin varsinaiset kertojat, mutta henkilönä hänellä on tärkeä rooli tapahtumaketjussa. Tavallaan voi ajatella, että Annan sijasta Elsa onkin se, joka käynnistää tarinan Eevasta romaanin nykyisyydessä.

Dällenbachin mukaan refleksiivinen metanarratiivi peilaa varsinaista narratiivia ja katkaisee sen ja diegesiksen (Dällenbach 1989, 51). Menneisyyteen sijoittuvat luvut ovat numeroimattomia, ja numerointi jatkuu niiden jälkeen, jolloin keskeyttävä elementti on selkeästi havaittavissa. Myös aikatasojen tosiinsa sekoittuminen on diegesistä tavallaan häiritsevää. Vastavasti kertojien läsnäolo henkilöinä kummassakin aikatasossa huojuttaa diegesistä. Todellisuusvaikutelma on avoimen epäuskottava juuri siksi, ettei kukaan voi olla monessa ajassa samanaikaisesti.

Refleksiivinen metanarratiivi toteutuu usein jonkun muun kuin pääasiallisen narratiivisen toimijan kautta (Dällenbach 1989, 51). Sisäkertomusta kertoo Eeva, jonka Annaa muistuttavuudesta huolimatta erotan itsenäiseksi henkilöhaamoksi. Hänen kertomansa tarina on yhdistelmä kirjallista ja suullista, koska lukija nimenomaan lukee sitä. Toisaalta Eevan kertomus aktualisoituu kirjan todellisuudessa Annan kertoessa sitä suullisesti, mitä sanan ”ääni” käyttäminen korostaa. Näin myös metanarratiivista, varsinkin tavasta jolla se kerrotaan, vastaa Anna.

Refleksiivinen metanarratiivi voi ottaa muitakin vapauksia suhteessa päänarratiiviin, kuten ensimmäisen persoonan käyttöön muuten yksikön kolmannen persoonan kautta toteutuvassa narratiivissa (Dällenbach 1989, 51). Juuri näin käy kohdeteoksessani. Kaikki kertojat Eevaa lukuun ottamatta ovat kolmannessa persoonassa, mutta Eeva on alusta loppuun yksikön ensimmäisessä. Hetkittäin Annakin on minäkertoja, mikä vahvistaa hänen rooliaan Eevan ”luojana”. Kaikki refleksiivisen metanarratiivin piirteet eivät suinkaan toteudu kohdeteoksessani, sillä Dällenbachin mukaan (1989, 51) refleksiivinen metanarratiivi pysyy uskollisena päänarratiiville. Näinhän ei kohdeteoksessani ole, vaan kyseessä on Annan elämää muistuttavuudesta huolimatta samalla erillinen ja itsenäinen tarina. Näin ollen voi sanoa, että mise en abyme ei ole aivan kaiken kattavaa. Todennäköistä on, että osittainen heijastaminen tarkentaakin vain tiettyjä, etualaistuvia seikkoja teoksessa. Näitä ovat oletukseni mukaan etenkin teemat.

Dällenbachin metanarratiivi on erilainen kuin Genettellä, sillä hän sisällyttää siihen pelkästään ne kohdat, joissa päänarratiivi jää täysin metanarratiivin varjoon. Tällaiset kohdat tekstissä häiritsevät päänarratiivin sisäistä logiikkaa ja hämärtävät tekijyyttä (Dällenbach 1989, 51.) Tarkennus on tärkeä myös kohdeteokseni suhteen, sillä päänarratiivi kirjaimellisesti keskeytyy menneisyyttä koskevien lukujen pilkkoessa muuten eri aikakautta käsittelevää teosta. Kehyskertomuksen eli päänarratiivin ajoittainen keskeytyminen ei silti yksinomaan hajota teoksen ymmärrettävyyttä vaan valottaa sitä, koska peilinä ollessaan sisäkertomus heijastaa kehyskertomusta, joka näin tavallaan jatkuu myös keskeytyessään. Sisäkertomus on siis suurin tekstuaalinen alue, joka keskeyttää päänarratiivin. Juuri tekijyyden epäselvyys koskee vahvasti romaania, eli se kertoo Eevan tarinaa loppujen lopuksi Eeva vai Anna.

Romaanissa on havaittavissa myös intradiegeettisen refleksiivisen lausuman piirteitä, koska sisäkertomus on riippuvainen kehyskertomuksesta (Dällenbach 1989, 51). Tutkimukseni kan-

nalta hyödynkin jälkimmäisestä rakenteesta enemmän, koska juuri siten peilautuvuus enimmäkseen ilmenee. En toisaalta myöskään yritä määrittää yhtä vallitsevaa mise en abymeä, eikä sellaista todennäköisesti edes ole. Sen sijaan tarkoitukseni on kartoittaa kokonaisuutta, jonka erilaiset mise en abymet yhdessä muodostavat.

Eräs kaikkien narratiivien pääpiirteistä on se, että niiden on alettava jostain ja päätyttävä johonkin. Lisäksi niillä on jokin keskikohta. Järjestys voi olla näin selkeä, mutta se ei ole välttämätöntä (Doody 1998, 57.) Dällenbach pitää olennaisena sisäkertomuksen uskollisuutta kehystykselle ja samalla sen kronologian kyseenalaistamista (Dällenbach 1989, 60). Eeva ei sisäkertomuksessa pelkästään kertaa Annan tunteja vaan hänen henkilöhahmonsa välittää lukijalle myös uutta tietoa tapahtumista. Tämä jännite noudattamisen ja itsellisyyden välillä kuljettaa osaltaan dramatiikkaa ja juonen kulkua. Sama jännite syntyy konstruoituneisuuden ja autenttisuuden välille.

Teos osoittaa hyvin, ettei se läheskään aina noudata kronologiaa. Menneisyys kyllä esitetään nykyisyyden aiheuttajaksi, mutta nykyisyydelläkin on huomattavissa kyky vaikuttaa menneisyyteen. Lukijalle syntyy vaikutelma ajallisuuden liikkeellä olosta. Tästä on paras esimerkki Eevan kyky tietää tulevaisuuden tapahtumista menneisyydestä käsin, jolloin aikatasot eivät ole toisistaan erillisiä. Aika on teoksessa vahvasti suhteellista tästä johtuen. Voi myös sanoa, että menneisyys ei oikeastaan missään vaiheessa ole kunnolla menneisyyttä vaan kiinteä osa teoksen nykyhetkeä, koska sen tapahtumat eivät jää taa. Päinvastoin ne ovat eräällä tavalla yhä meneillään, kuten Eeva luonnehtii kertojana: (..) ”Matka ovelle kestää kolme vuotta ja neljä kuukautta niin kuin tämä on kestänyt. Se kestää neljäkymmentä vuotta sillä niin kauan kaikki jatkuu vielä senkin jälkeen kun on ohi” (T, 218.) Tässä tiivistyy hyvin teoksen ajallisuus.

Kuten omassa työssäni, Makkonen liittää mise en abymen teeman esilletuomiseen. Aapo Heiskasen taiteellinen työ on koko teoksen ajan keskeinen aihe, minkä Makkonen katsoo yhdistyvän tutkimansa kirjan tekoon. (Makkonen 1991, 94–95.) Vastaava asetelma toteutuu myös kohdeteoksessani. Anna tuottaa Eevan ja melkeinpä koko metanarratiivin, jolloin huomio kiinnittyy kirjalliseen luomistyöhön. Eräs metanarratiivin piirteistä on se, että kertoja voi viitata paitsi narratiivin tuottamiseen myös vuorovaikutukseen siinä olevan henkilön kanssa (Nünning 2004, 18). Varsin avoimesti teoksessa tuodaan esille Annan pohdinnat siitä, kuinka Eevan ”tarina on hänen” (T, 195). Tällöin tulee esiin sekä hahmon keinotekoisuus että valta,

joka Annalla on tekstin tasolla Eevaan. Fokalisointi syntyy teoksessa kertomusten ja eri kertojien sekä aikatasojen leikatessa tosiinsa, jolloin on syytä puhua monitasoisesta teoksesta.

Sisäkertomus esitetään nykyisyyden aiheuttajana, vaikka samalla sen fiktionaalisuus on avointa. Siksi teoksen peilautuvuus on paljolti transsendentaalista *mise en abyme* (transcendental *mise en abyme*). Tällainen *mise en abyme* voi ainoastaan luoda vaikutelman kuvaamastaan alkuperäisyydestä (Dällenbach 1989, 101.) Kohdeteoksessani menneisyys edustaa alkuperää, mutta siitä lukijalle välittyvä tieto on kiistanalaista. Selvää kuitenkin on, että menneisyys toimii nykyisyyden polttoaineena.

Menneisyyden tapahtumista kerrotaan ajallisesti vasta niiden jo tapahduttua. Vaikka aikamuoto onkin niitä koskevissa luvuissa *presens*, ne muodostavat teokseen alusta loppuun ulottuvan sisäisen analepsiksen. Analepsis syntyy silloin kun kerrotaan jostain, joka on jäljessä suhteessa aiemmin kerrottuun. Sisäisen analepsiksen kannalta ratkaisevaa on kuitenkin se, että seuranneista tapahtumista on kerrottu jo aiemmin, ja vasta myöhemmin kerronnassa edeltävät tapahtumat tulevat kerrotuiksi (Dällenbach 1989, 61.) Tämä rakenne ei ole pelkästään ajoittainen vaan toistuu teoksen alusta loppuun. Niinpä sen tapa esittää ajan kuluminen on osa fiktionsisäistä fiktiota.

Menneisyydestä puhutaan teoksen nykyisyydessä melko paljon, mutta varsinaisessa kerronnassa Eevan tarina tulee kerrotuksi vasta nykyisyydestä kertomisen jälkeen. Tavallaan menneisyys seuraa nykyisyydestä, varsinkin Annan projisoinnin kautta. Lisäksi menneisyys värittää nykyisyyttä, mutta sama pätee toisinkin päin. Voisi jopa sanoa niin, että teoksessa nykyisyys paradoksaalisesti jatkuu menneisyydessä, jonne nykyisyydestä käsin heijastuu Annan mieli ja elämäntapahtumat.

Kun eri tasot yhtyvät, syntyy *metalepsis* (Genette 1988, 253). Eevan kyky tietää eri aikatasojen asioita aikaansa romaaniin *metalepsiksen*. *Metadiegeettisen* tason kerronta vaihtuu kesken kaiken *diegeettiselle* tasolle. Samaa tapahtuu silloin kun Ella vaihtuu kesken kerronnan *Lindaksi*. Terminä *metadiegeettinen* tukee hyvin romaanissa esiintyvää *metatekstuaalisuutta* yli-päättään.

Dorrit Cohn (2012, 106) on tarkentanut Genetten määritelmää jakamalla *metalepsiksen* ulkoiseen ja sisäiseen. Ulkoinen *metalepsis* koskee nimenomaan hetero- ja *intradiegeettisen* tason

sekoittumista, sisäinen taas pää– ja metanarratiivin välistä. Koska kohdeteoksessani on useita kertomuksen tasoja, metalepsis määrittynyt nimenomaan sisäiseksi. Ekstradiegeettinen taso vain tarjotaan lukijalle, pääpaino on enemmän intra– ja intraintradiegeettisellä tasolla.

Cohn huomauttaa, ettei sisäistä metalepsistä tapaa minäkerronnan yhteydessä (2012, 106). Tämä käsitys ei aivan pidä paikkaansa kohdeteoksessani. Vaikka voidaan ajatella Annan olevan myös Eevan minäkertojana ollessa todellinen kertoja, joko ei ole näin yksinkertainen. Kuten olen osoittanut, Anna ja Eeva eivät ole yksi ja sama henkilö teoksessa. Siksi Eeva on vähintään osittain itsenäinen kertojana. Toisaalta Anna käyttää yksityisissä teksteissään minä–muotoa ja Eevan tarina tavallaan ”paljastuu” Annan itsensä kirjoittamaksi. Silti olisi virhe väittää Eevaa vain Annan jäljitelmäksi. Henkilöitä ei ole tarkoitettu teoksessa ylipäättään täysin itsenäisiksi toisistaan, mutta sisäisestä metalepsiksestä voidaan kyllä puhua. Tasojen yhtymisessä on kyse enimmäkseen pää– ja metanarratiivin yhdistymisestä, jolloin termi on täysin kurantti romaanin kohdalla.

Teoksen ehyys ei vähene ristiriitaisuuksista huolimatta. Näin on etupäässä siksi, että kertomusten eri tasot selittävät toisiaan täydentävästi. Tähän liittyen myös preesensin käyttö menneisyyden tasolla selittyy Annan hahmon fokalisaatiosta johtuvaksi. Nykyisyyttä eletään nyt, ja Eevasta kerrotaan nyt. Tavallaan Eevaa voi pitää upotettuna kertojana, jonka kerronnan sisällön fokalisaatiopiste on Annan hahmossa.

Kuten olen aiemmin todennut, teoksen kertojien kerronta on paljolti samanaikaista. Tämä mahdollistaa eri aikamuotojen käytön siten, ettei tekstin uskottavuus täysin hämärry. Cohn toteaa (2012, 126) tällaisen kerronnallisen ratkaisun olevan käytännössä ainut keino päästä irti normaalikielen jäljittelypyrkimyksestä ja samalla vahvistaa fiktiivisyyttä. Toisin sanoen lukijalle on selvää, että tekstiä ei ole voinut kirjoittaa aktuaalinen ihminen. Ihmiset eivät pysty tietämään tarkkaan toisten ajatuksia ja tunteita, kuten Anna ja Eeva pystyvät.

Cohn käsittää samanaikaisen kerronnan olevan vaitonainen kerronnan lähteiden välisistä suhteista (2012, 127). Tämä ei päde kohdeteokseeni. Teos tuo esille melko paljon kertojien kertomien asioiden välisiä yhteyksiä, ja juuri tästä syystä kyseinen kerrontamuoto on fiktiivisesti uskottava. Lisäksi kertojat käsittelevät kerronnassaan lähinnä toisiaan, jolloin heidän keskinäinen läheisyytensä on ilmiselvää.

Cohn huomauttaa mielen lukemisen kyvyn muistuttavan samanaikaisen kerronnan vaikutuksia uskottavuudelle (2012, 127). Näin voi kyllä sanoa, mutta todellisuuden luonne sinänsä on kohdeteoksessani lähes fantastinen. Tämä ilmenee esimerkiksi siten, että maalausten hahmot ovat verrattavissa oikeisiin henkilöihin ja henkilöt puolestaan voivat muistuttaa maalauksia. Tämän todellisuuden vastapainona on reaali maailmaa jäljittelemään pyrkivä versio todellisudesta.

Eevan kautta tuotetaan uutta tietoa menneisyyden tapahtumista. Hän ei kuitenkaan varsinaisesti kohdista puhettaan kenellekään. Siksi hän ei pohjimmiltaan ole varsinainen kertoja romaanissa, vaan hänen osuutensa teoksessa on sisäistä monologia. Termi tarkoittaa juuri minämuotoisen henkilöhahmon puhetta, jota ei ole tarkoitettu kenellekään yksilöidysti (Cohn 2006, 121). Silti hänen roolinsa vertautuu muihin kertojiin romaanissa, jotka hekään eivät puhuttele lukijaa.

Nykyisyydessä salattujen asioiden vähittäinen esiintulo aikaansaa tekstuaalisia aukkoja, joita Eevan kertomus täyttää. Kun menneisyyden käsittely ei tapahdu kerralla ja saman tien, lukijan mielenkiinto pidetään yllä. Vaikka *Totta* ei ole salapoliisiromaanin, siinä on vaikenemisen johdosta käytännössä salattua tietoa, jota fiktiivisesti lähdetään selvittämään. Lukuprosessi muodostuu tässä aiheen määrittelystä, johonkin kätkeytyyn implikoimisesta ja halusta saada siitä selko (Rimmon–Keenan 1991, 161). Kirjassa ei selviä tarkkaan, mitä Eevalle kerrotaan Annasta, vaan lähinnä mitä Anna kertoo Eevasta Eevana. Tämä kerronnallinen ratkaisu ylläpitää kätkeytyä tietoa, koska Eeva ei pohjimmiltaan selviä vaan jää arvoitukselliseksi. Fiktionsisäinen fiktiivisyys nojaa teoksessa pitkälti juuri Eevan salaperäisyyteen. Kun Annalla ei ole Eevasta paljontakaan varmaa tietoa, hän turvautuu mielikuvitukseen.

3. Mielikuvitus

Tarinointi on kaiken fiktiivisyyden alkujuuri. Se on kulttuurista toimintaa, jonka ydin on välittää sisältöä kertojalta yleisölle. Tarinaa ei oikein voi olla, jos sillä ei ole todistajia (Lamarque & Olsen 1994, 34.) Tarina on työssäni keskeisellä sijalla, koska niiden kertominen on kohdeteoksessani keskeistä. Tässä luvussa käsittelem mielikuvitusta fiktiivisyyden aikaansaajana ja sen tyypillistä ilmenemistä teoksessa. Aloitan kerronnallistamisesta, koska sen kautta lukija pystyy tunnistamaan fiktiivisyyden. Lisäksi kerronnallistaminen kiinnittää huomion siihen, mitä kerrotaan ja ketkä ovat kertojia. Tarinat ja niiden välittyminen ovat myös kiinteä osa mielikuvituksen käyttöä. Tämän jälkeen käsittelem ensimmäisessä alaluvussa faktan ja fiktion välistä eroa, jota teos monin tavoin problematisoi. Pohdin tässä osiossa myös, mitä todellinen ja epä-todellinen tarkoittaa kaunokirjallisen teoksen yhteydessä. Toisessa alaluvussa tuon esiin mielikuvituksen, joka ilmenee elämän esittämisenä tarinan muodossa. Koko teosta siinänsä voi pitää useammasta henkilön elämästä koostuvaksi tarinaksi, minkä lisäksi osa henkilöistä tekee omasta elämästään tarinallisen. Kolmannessa alaluvussa siirryn käsittelemään leikkiä, joka tiivistää monin tavoin mielikuvituksen käytön teoksessa.

Kerronnallistaminen ei itsessään ole osa tekstiä vaan lukija konstruoi sen luentansa perusteella. Kohdeteoksessani kerronnallistaminen koskee Annaa ja hänen tapaansa paeta todellisuutta mielikuvituksen avulla. Teksti on näin avointa tarinan kertomisen suhteen, mikä on yksi osoitus metafiktivisyydestä. Varsinkin Eevan teoksen loppuun sijoittuva lause ilmaisee hänen konstruointeisuutensa teoksessa: "(..) olen pelkkä huhu, tarina, jota joku joskus kertoo" (T, 250). Metafiktivisyys on tässä laajaa. Kun Eeva viittaa jonkun joskus kertovan itsestään, hän viittaa ensisijaisesti Annaan, ja kun ottaa huomioon, että juuri Anna kertoo Eevan tarinaan, itse asiassa Anna viittaa Eevan kautta itseensä.

Vaikka teoksessa painottuvat kenties enemmän kuvitteluun perustuvat todellisuudet, teksti ei silti aseta eri todellisuuden tasoja keskenään eriarvoiseen asemaan. Päinvastoin romaani esittää niiden tarvitsevan toisiaan vastavoimiksi. Tämä tulee hyvin esille Annan koettaessa yllään Eevan käytössä ollutta mekkoa. Mekko on molemmilla aikatasoilla olemassa, ja sen kautta nykyisyydestä käsin voidaan kertoa menneisyydestä. Eevan tarina alkaa mekosta, sillä sen löytymisen kautta Annassa herää kertojana mielenkiinto Eevaa kohtaan ja menneisyydessä Eeva

kertoo saavansa mekon aivan tapahtumaketjun alkupuolella. Eevaan henkilönä on tosin viitattu jo ennen mekon löytymistä. Paradoksaalisesti Anna ajattelee mekon käyttäjän toimivan tietyllä tavalla siksi, että sellainen on ”mekon tapaista” (T, 31). Mekko saa tässä ikään kuin persoonallisuuden, joka heijastuu sen käyttäjään. Mielikuvitus toimii tässä samaan tapaan kuin mise en abyme kirjallisena tyylikeinona, eli osa heijastaa jotain toista osaa. Samalla tällainen kuvittelu on sukua Annalle ja Eevalle tyyppilliseen persoonallistamiseen ulkonäön perusteella. Niinhän tässäkin tapahtuu: se, miltä mekko näyttää, määrää siihen sopivan käytöksen.

Paitsi että mekko aloittaa Eevan tarinan, se on kiinnostava henkilöahmojen suhteiden kannalta. Se ei mahdu kunnolla Annan päälle, jolloin voi ajatella sen havainnollistavan Annan eroa suhteessa Eevaan. Anna on toisaalta enemmän kuin Eeva, mutta samalla kykenemätön korvaamaan häntä. Menneisyydessä mekko on ollut liian iso Eevalle, mikä korostaa puolestaan Elsan ylemmyyttä suhteessa häneen. Kun Eeva katselee itseään peilistä, hän kokee itsensä epäaidoksi: (..) ”Näytän kopiolta, hiukan hullunkuriselta jäljitelmältä” (T, 61). Tässä voi lisäksi havaita aihetoistoa suhteessa Annan mekon ylleen sovittamiseen. Lause on tarkoitettu viittamaan kopiota suhteessa Elsaan, koska mekko on alunperin hänen. Toisaalta lause on mahdollista nähdä myös viittauksena Annan fokalisaatioon ja Eevan käyttämiseen hänen peilinään, kuten mottoa mukailleen voisi sanoa. Kaiken kaikkiaan lause on myös metafiktiivinen, sillä Eeva käsittelee tässä omaa olemustaan, joka määrittyy keinotekoiseksi, keksityksi. Vaikka Eeva on tarkoitettu sisäkertomuksessa oikeaksi henkilöksi ja hän on todella elänyt, sisäkertomuksen alusta loppuun toistuvat erilaiset muunnelmat hänen epäaitoudestaan.

Fiktiivisyys ja sen rajat ovat teoksessa esillä myös sen nimessä, jonka voi nähdä kytkeytyvän osaksi fiktiivisyyden ja todellisuuden välistä rajaa. Mise en abyme luo näin teokselle keskeisen motiivin, joka tiivistyy mielikuvituksen käyttöön, mutta myös toden ja valheen. Tähän liittyy sanan ”naamio” käyttö kasvojen ja ilmeiden yhteydessä. Monilla henkilöahmoilla kerrotaan olevan naamio, eli he pyrkivät näyttämään ulkoisesti muulta kuin mitä sisäisesti tuntevat. Kuvittelu liittyy romaanissa ylipäätään kaltaisuuteen, siihen miltä asiat kirjan henkilöiden mielestä näyttävät. Tässä taas on taustalla ajatus mahdollisuudesta mielen lukemiseen kasvojen perusteella, seikka joka kärjistyy Eevan kyvyssä tietää hyvinkin tarkkaan muiden henkilöahmojen mielenliikkeitä. Tästä on teoksessa lukuisia esimerkkejä, joista tähän yhteyteen sopii vaikkapa ensikohtaaminen Elsan kanssa:

Minä ajattelen hänestä heti, että hän on sellainen, jonka kanssa juodaan vielä yhdet kupit kahvia, sellainen, jonka kanssa leivotaan kohtuuton määrä sämpylöitä sateisena iltana tai vilvoitellaan rantasaunan kuistilla. Hän ehdottaa uimista vielä kerran, uimakilpailua lahden yli. Uinnin jälkeen hän kampa kakkunsa kynttilän valossa, peilaa mökin säröisestä peilistä kuvaansa, tekee molemmille ranskanletit. (T, 53.)

Vaikka Eeva ei lyhyen ensikontaktin perusteella voi tietää Elsan persoonallisuudesta juuri mitään, hänen kuvauksensa perusteella voisi luulla heidän olevan ystäviä. Kertojana Eeva ikään kuin täydentää näkemänsä perusteella Elsan persoonan kuvauksen hänestä samaansa ulkoiseen vaikutelmaan sopivaksi. Tapa on tyypillinen myös Annalle, joka pohjimmiltaan onkin myös Eevan tarinan kertoja. Näin muut henkilöt heijastavat Eevan ja Annan sisäisyyttä, heidän saamiaan vaikutelmia muista. Teoksessa myös suoraan todetaan läheisten ihmisten heijastavuus. Tässä ei silti ole kyse varsinaisesta mise en abyme vaan sille läheisestä vastaavuudesta, jota voi verrata henkilön ajatusten miljööseen heijastumiseen. Voi jopa ajatella, että kuvaus synnyttää kuvattavan kohteen. Tällaista esiintyy teoksessa myös tapahtumista kertomisen yhteydessä, minkä voi myös sanoa synnyttävän kuvatut tapahtumat. Englanninkielen termi ”make believe” olisi suoraan käännettynä erinomainen termi kuvaamaan mielikuvituksen roolia kohdeteoksessani.

Fiktiossa kerronta on tarinan lukijalle välittämisen ytimessä. Tätä kautta tarina ja kertomukset voivat ylipäättään tulla esille. Kerronnan tapa tai Genetten sanoin ”akti” määrittää sekä tarinaa että narratiivia, jotka ovat hyvin lähellä toisiaan (Genette 1988, 15.) Omassa työssäni keskeistä on eritoten Genetten toteamus (emt) siitä, kuinka kirjoittajan ei kuuluisi perinteisen käsityksen mukaan kuvitella asioita vaan jäljentää todellisuutta sellaisenaan. Romaanin kuluessa on selvää, että sen kertojat, varsinkin Anna, ottavat erivapauksia edellisen esimerkin kaltaisesti todellisuuden kuvaamisen suhteen. Juuri tästä syystä kertojien luotettavuus teoksessa on kyseenalaista. Usein toden ja epätoden välinen raja onkin teoksessa ohut.

3.1 Totta vai fiktiota?

Tutkielmani ytimessä on kysymys fiktion luonteesta sekä faktan ja fiktion rajasta. Kirjallisuudentutkimuksen piirissä, kuten muuallakin, fiktion merkitys on moninainen. Se voidaan käsitellä ainakin toden vastineena, filosofisen tason abstrahointina, kirjallisuuden eräänlaisena synonyymina ja kertomukselle olennaisena piirteenä (Cohn 2006, 12). Ymmärrän sanan tässä

työssä ensisijaisesti kuvitteellisuutta tarkoittavaksi. Katson sen myös vahvasti kuvaavan tutkimiani kertomuksia. Ne ovat kaunokirjallisuutta, mikä tekee niistä ei-faktaa, fiktiota. Käsittelem työssäni kuitenkin enemmän teoksen sisäisen maailman uskottavuutta, sen todellisuutta. Tähän liittyy kertomusten kerroksellisuus. Kehyskertomus muodostaa niin sanotun ”päätodellisuuden”, johon nähden menneisyyttä käsittelevä sisäkertomus on oma todellisuutensa. Voi ajatella myös niin, että teos muodostaa useiden todellisuustasojen kautta useita maailmoja. Tätä ajatusta vien pidemmälle mahdollisten maailmojen teorian kautta luvussa 2.2.

Fiktio yhdistetään usein mielikuvitukseen, mutta siinä on pohjimmiltaan enemmän kyse tavasta, jolla kieltä käytetään (Lamarque & Olsen 1994, 41). Tässä työssä mielikuvitus osana fiktion koostumusta painottuu, mutta kielenkäyttökin on romaanissa merkittävässä osassa fiktion muodostumisen kannalta. Kielenkäytön merkitys selittyy sillä, että teksti synnyttää kuvaamansa asiat, kuten edellä jo osoitettiin. Kaunokirjallisesta tekstistä voidaan erottaa autenttinen fiktio, jonka teksti synnyttää itse, tekstistä jossa ei luoda itsenäistä fiktiivistä tarinaa (emt). Juuri tässä tulee hyvin esille teoksessa havaittava fiktionsisäinen fiktio: teos kokonaisuudessaan ei toista jotain jo olemassa olevaa fiktiota, jolloin sen fiktio on autenttista ja keksittyä. Se ei kopioi jotain toista kirjaa. Toisaalta sen fiktiossa on eri tasoja, joista kokonaisuus yhdessä muodostuu. Tasojen välillä on toistoa, kun sisäkertomus muistuttaa hyvin paljon kehyskertomusta, ja tässä suhteessa teoksessa jo olemassaolevaa fiktiota jatkojalostetaan. Toisto tekee nimenomaan sisäkertomuksesta sen osan, joka teoksessa enimmäkseen ilmentää fiktionsisäistä fiktiota. Tämä sama seikka tulee esille lisäksi metafiktiona.

Fiktio on lähtökohtaisesti sosiaalista toimintaa, jonka voi tiivistää kolmeen osaan: itse toimeen sinänsä (act), päämäärään (purpose) ja käytäntöön (practice) (Lamarque & Olsen 1994, 43). Näistä yhteensä muodostuu fiktiivinen lausuma (fictive utterance), josta fiktiivisyyden voi tunnistaa (emt, 32). Fiktiivinen lausuma on kytköksissä kirjallisuuden vuorovaikutuksellisuuteen sekä siihen, että määrittely vaatii aina jonkun vastaanottajan (emt, 34).

Yleensä fiktiivinen lausuma ohjaa vastaanottajaa tulkitsemaan fiktion halutulla tavalla. Fiktiivinen näkökanta (fictive stance) kuvaa fiktiiviseen lausumaan suhtautumista (emt, 43). Fiktiivinen lausuma voi esittää erilaisia väittämiä, joilla fiktiivinen teksti pyritään saamaan todelliselta vaikuttavaksi. Niistä ensimmäinen on jonkun hahmon väite olevansa joku muu (Emt, 61.)

Annan ja Eevan vahva toisiinsa sekoittuminen on fiktiivisen tason lausuma, jonka on tarkoitus saada fiktiivinen näkökanta hyväksymään sen, ettei heitä voi täysin erottaa toisistaan.

Anna on ottanut raskaasti menneen parisuhteensa päättymisen ennen muuta siksi, että sen myötä yhteys hänelle ilmeisen rakkaaseen entisen kumppanin tyttäreeseen Lindaan on katkenut. Anna käsittelee menetystään kirjoittamalla ja Eevan tarinaa kertoessaan. Kertoessaan Eevaa Annan voi ajatella haluavan nähdä itsensä Eevassa. *Mise en abyme* syntyy osaksi kirjoittajan halusta nähdä itsensä kirjoittamassaan (Dällenbach 1989, 16). Murtonen–Leppä näkee Narkissoksen hahmon olennaisena *mise en abyme* tutkimisen kannalta omassa työssään, koska kyseessä on itseihailun perikuva ja toisaalta siksi, että Narkissos kytkeytyy itseyden rakentumiseen (2012, 30). Myös Anna eräällä tavalla uppoutuu itseensä kirjoittaessaan Eevasta. Toisaalta tulkitsen tilannetta myös niin, että Anna haluaa tulla hieman ”toiseksi”.

Murtonen–Leppä kirjoittaa *Rajan* yhteydessä erään teoksen henkilöistä kohtaavan itsensä peilin kautta sellaisena kuin on (2012, 34). Näin ei ole *Totta*–romaanissa. Kun Anna peilaa itseään Eevaan, hän nimenomaan pääsee ikään kuin pakoon itseään. Sama pätee silloin kun hän todella katselee omaa peilikuvaansa Eevan käyttämä mekko yllään. Toiseus on eräällä tavalla synonyymistä ”enemmyden” kanssa, koska samastuessaan toiseen henkilöön Anna tavallaan absorboi Eevan osaksi itseään. Joka tapauksessa Anna on heistä dominoivampi, sillä Eeva ei missään vaiheessa kohdistakaan mitään intentioita Annan suuntaan.

Henkilöhahmojen väliset suhteet ovat laajemminkin heijastuvuudessaan eräs teoksen keinoista ilmentää *mise en abyme*. Menneisyydessä Eeva tutustui Eleonooraan, jota lapsena kutsuttiin Ellaksi. Ella on selvästi Lindan vastinpari, mikä tulee esille Annan omien kirjoitusten paljastuttua lukijalle. Toinen vastaava asetelma on Saaran ja ilmeisen kuvitteellisen Eevan ystävän Kertun välillä. Mahdollisesti menneisyyden nuori Martti on Annan entisen kumppanin vastinpari. Lisäksi omanlaisena asetelma syntyy Ellan ja Eleonooran välille, eniten siksi että Eleonooran muistot ovat pohjimmiltaan Ellan muistoja.

Mise en abyme ohella henkilöiden heijastuvuus on osoitus mielikuvituksen käytöstä, tai tarkemmin sanottuna tavasta käyttää sitä: olemassaoleva aines, tässä tapauksessa henkilöt, vastaavat toisiaan ja tavallaan jatkuvat toisissaan. Annan ja Eevan toisiaan muistuttavuus on ensin yksittäinen kahdentuma, samoin Ellan ja Lindan sekä Kertun ja Saaran. Ella ja Linda ovat molemmat jonkun muun lapsia, joista tulee Annalle ja Eevalle kuin omia. Anna ja Saara taas

ovat ystäviä, jotka ovat tutustuneet opiskelujen merkeissä. Saara on heistä räväkempi ja kiinnostuneempi erilaisista moderneista virtauksista, kameleonttimainen maailmanmatkaaja. Anna taas suhtautuu muutoksiin varautuneemmin ja kadehtii salaa ystävänsä rohkeutta, toivoen itse pystyvänsä samaan: ”Toisinaan Anna tuntee itsensä Saaran seurassa epämoderniksi, kömpelöksi. Hän on vanhanaikainen, aina askelen jäljessä. Saaralla on hänen haaveensa, muttei hänen pelkojaan haaveiden tiellä. Saara elää sitä elämää, jota Anna ei kykene elämään, koska pelkää liiaksi” (T, 48.) Kertustakin todetaan suoraan hänen olevan ”kameleontti” (T, 57), kun Eeva taas on kotoisin maaseudulta, mikä liittyy teoksessa hänet agraarisuuteen: ”Minä jään ikuisiksi ajoiksi läskisoosin ja ruskean kastikkeen todellisuuteen” (T, 165). Kumpaakin ystäväparia yhdistää lisäksi Liisankatu, jolla Anna ja Saara ovat asuneet aiemmin ja jolla Eeva ja Kerttu kehyskertomuksen alussa asuvat. Sekä Anna että Eeva myös muuttavat sieltä Pengerkadulle.

Henkilöiden persoonallisuus ja heidän keskinäiset suhteensa toistuvat hyvinkin tarkkaan. Tästä voi samalla huomata, kuinka Anna jäljentää itsensä lisäksi tuntemiaan ihmisiä Eevan tarinaan. Hän tekee valinnat siitä, ketkä ovat tärkeitä ihmisiä Eevan tarinan kannalta. Kun monien henkilöiden peilimäisyys yleistyy, ilmiö laajenee toistuvaksi kahdentumaksi. Henkilöhahmojen välinen suhde on tätä kautta homonyyminen. Lisäksi samat henkilöhahmot toistuvat lähes samoina sekä kehys- että sisäkertomuksessa. (Dällenbach 1989, 46.) Näin mise en abyme täsmentyy kahdeksi toisiaan peilaavaksi kertomukseksi.

Kohdeteokseni kertomukset ovat melko samanlaisia keskenään, mutta niissä on erojakin. Eräs merkittävä ero Annan ja Eevan välillä on ajankuvaus. Eeva on moderni nainen 1960-luvulla opiskeluineen, mutta silti hänet kuvataan samalla vanhanaikaiseksi ja uudenaikaisuutta kaihtavaksi. Samaa tulevaisuuden pelkoa on Annassakin, mikä yhdistää häntä Eevaan. Toisaalta Anna on moderni nainen 2010-luvulla, jolloin se mitä oli olla uudenaikainen nainen 1960-luvulla, on nykypäivän perspektiivistä vanhanaikaista.

Kertomusten heijastuvuus ilmenee myös miljöössä. Tapahtumapaikkana Tammisaaressa sijaitseva huvila on keskeinen kummassakin kertomuksessa, jolloin se muodostaa yksittäisen kahdentuman. Nimenomaan teoksen juonen kannalta huvila heijastaa käännekohtaa, jonne ratkaisevat tapahtumat sijoittuvat narratiivin molemmilla tasoilla. Eräällä tavalla huvila on myös kronotooppi, aikapaikallinen kiteytyminen. Se yhdistää menneisyyden nykyisyyteen.

Fiktiivisyys nimenomaan kertomusta tutkittaessa eroaa arkielämässä suoritetusta paikkansa-pitävän ja epätoden tiedon tarkastelusta. Suurin ero on siinä, että kertomus ei nojaa sen ulkopuolella olevaan todelliseen maailmaan vaan sen todellisuus on autonomista (Cohn 2006, 23). Ilman sitä itseään sen todellisuutta ei olisi lainkaan. Katson kohdeteokseni silti myös pyrkivän synnyttämään todellisuusvaikutelman samaan tapaan kuin teoksen ulkoisessa reaali-maailmassa. Tämä tapahtuu pääasiassa olemassa oleviin henkilöihin ja paikkoihin viittaamisella. Etenkin Helsingin kadunnimet luovat paitsi paikan myös uskottavuuden vaikutelmaa. Vaikka teoksessa ei aina täysin noudateta luonnonlakeja, siitä ei silti synny vaikutelmaa fantasiamaailmasta. Cohn (2006, 24) huomauttaa lukiessa syntyvän uskomuksen todellisuudesta toimivan osittain samoin kuin maailmassa muutenkin. Hän tekee myös tärkeän huomion (Cohn 2006, 25) siitä, että fiktiivinen teksti voi halutessaan viitata reaali-maailmaan, se vain ei ole välttämätöntä. Uskottavuus syntyy lopulta sekä fiktiivistä että aktuaalista maailmaa koskevan tiedon yhdistelystä.

Eeva käsittelee enimmäkseen kahta todellisuutta, arkielämäänsä ja Elsalta salattua suhdetta Martin kanssa:

On kaksi todellisuutta. On se todellisuus, jossa minä olen ranskan ja kirjallisuuden opiskelija (..) Ja sitten on tämä toinen todellisuus, toinen nainen jolla on kyllä ensimmäisen naisen nimi, ja joka muutenkin muistuttaa Liisankadulla asuvaa Eevaa. Mutta tämä toisen todellisuuden nainen on hiukan pystyvämpi kuin se, joka juoksi loitsu kielensä kärjessä niityllä. Toisessa todellisuudessa Eevalla on tyttö ja mies, kivitalon seinät ja yöt kun hän hiipii miehen viereen (T, 114.)

Todellisuudet ovat keskenään niin erilaiset, että Eeva hahmottaa itse itsensä kahtena, vaikka kyse on pohjimmiltaan kahdentumisen kokemuksesta omaan elämään sisältyvien vastakaisuuksien takia. "Toinen todellisuus" näyttäytyy mieluisampana vaihtoehtona, koska Eeva kokee saavansa siitä enemmän kuin arkielämästään ja myös olevansa itse "pystyvämpi", ikään kuin enemmän. Tässä on myös Annan ja Eevan toisiaan muistuttavuuden variaatiota. Kaksi naista, jotka ovat lähes yksi ja sama, eivätkä silti kuitenkaan. Lisäksi tässä toistuu Annan kokemus enempänä olemisesta jonkun muun henkilön kautta. Vaikka Eevan tapauksessa kyse ei ole kahdesta eri henkilöstä, hänen kerrontansa tasolla eri todellisuuksien mukaan rakentuvat Eevat on eriytetty, mitä korostaa osaltaan "hän"-sanon käyttö. Yleensä Eeva pidättäytyy

minäkerronnassa. Peilautuvuuden ohella Annan ja Eevan välinen toistensa kaltaisuus perustuu tällaiselle vastaavuudelle ja vastakkaisuudelle, minkä heidän itse itsensä kokeminen saa aikaan.

Eevan (Annan) hahmo on kirjassa vahvasti keino esittää kokemus maailmasta subjektiivisena ja omien vaikutelmien varaan rakentuvana. Romaani kuitenkin myös ilmentää ajankuvaa hänen kauttaan suhteessa ”tavallisempaan” maailmaan: ”(..) todellisuutta luodaan näinäkin hetkinä toimistoissa ja istuntosaleissa ja puhujakorokkeilla ja kukaties myös maan alla sellaisten ryhmien kokouksissa, joille vasta keksitään nimiä (..) (T, 163). ”Todellisuus” liittyy tässä nyt selvästi faktoihin ja asioihin reagoimiseen, siihen miten asiat maailmalla ja samalla teoksen ulkoisessa maailmassa ovat. Mahdollisten maailmojen teorian mukaan tässä on kyse aktuaalisesta maailmasta. Siten se peilaa ihmisen omaa, sisäistä todellisuutta vasten, mikä on enemmän esillä oleva versio todellisuudesta kohdeteoksessani.

Todellisuuden tasojen kohtaaminen on teoksen fiktionsisäisen fiktion kannalta olennaista. Kun fiktio jatkuu jo lähtökohtaisesti fiktiivisen tekstin sisällä, kyse on jatkuvasta mielen abymesta, koska jatkuessaan fiktio heijastaa samalla itseään. Ei ole mahdollista rajata fiktiota faktasta selkeän erilliseksi, varsinkin kun tarkastelussa on kaunokirjallinen teos. Olenkin työssäni fiktin ja fiktion välisen eron pohdinnan sijaan kiinnostuneempi tutkimaan fiktiota, joka itsessään on sekoitus näitä molempia. Tässä onkin tutkimuskysymykseni ydin.

Eräässä teoksen arviossa (Harju, Saara 2010, *Savon Sanomat*) kiinnitettiin huomiota teoksen nimeen. Arvion mukaan nimi on monitasoinen, koska se voi tarkoittaa paitsi jonkin olevan totta, myös kuvastaa osaa suuremmasta kokonaisuudesta taivutusmuodollaan. Tämä luonnehdinta onkin sopiva. Mielikuvitus mahdollistaa todeksi sen, minkä milloinkin halutaan sitä olevan. Kirjan nimi on myös osaltaan viite tähän. Totta ei siis ole vain yhtä merkitystä kantava käsite, vaan se on muunneltavissa, ja se myös muuttuu teoksen kuluessa. Olennaista kirjan todellisuuden kannalta ei välttämättä ole se, mikä on totta kirjan maailmassa (lähinnä siis sen nykyhetkessä), vaan mikä on henkilöille kokemuksellisesti totta. Anna ja Eeva henkilöinä ovat teoksen maailman tason faktoja kaihtavia, heille on tyypillistä keskittyä enemmän omiin sisäisiin tuntoihinsa ja rakentaa käsityksensä todellisuudesta omien mielikuviansa varaan.

Sanan ”fiktio” käyttö on siinä mielessä ongelmallista, että mikä tahansa asia esitetään aina jostain käsin tarkasteltuna. Kaikki jonkin aineksen välittäminen on pakosta representaatiota.

Kohdeteoksessani henkilöhahmojen näkökulmat korostuvat, minkä lisäksi representaatio on postmodernistisesti monikerroksista. Tutkielmani ytimessä ovat henkilöhahmot ja heidän mielenliikkeensä. Henkilöhahmot itsessään eroavat todellisista henkilöistä, koska he eivät ole todella olemassa (Heidbrink 2010, 69). Romaani yhdistelee todellisuuden tasoja. Sen henkilö- hahmot ovat todellisia kirjan maailmassa, jossa keskeinen henkilöhahmo Anna käytännössä keksii Eevan. Vaikka hänkin on ollut teoksen menneisyydessä oikeasti olemassa, Annan foka- lisaatio tekee hänestä kuvitteellisen hahmon.

Mielikuvituksen käyttö on tasaveroista suhteessa teoksen maailman nykyhetken tosiasioihin, henkilöiden yhteisesti jakamiin tosiin uskomuksiin. Tällä tarkoitan sitä, että nykyhetken hen- kilöitä koskevan faktatiedon lisänä mielikuvitus on hyväksytty keino täyttää menneisyyden aukkoja ja niitä käsittelevä sisäkertomus vie teoksen juonta samalla tavalla eteenpäin kuin faktaksi esitetty nykyhetki. Vaikka mielikuvitus ei ole samalla tavalla totta kuin teoksen maa- ilma, se ei ole sen rinnalla myöskään vähemmän totta. Fiktionsisäinen fiktio tarkoittaa poh- jimmiltaan juuri tätä: kirjan henkilöiden todeksi uskoman sekaan (joka kuitenkin on fiktiota, kaunokirjallista tekstiä) upotetaan fiktiivistä ainesta, jonka fiktiivisyys on kaksinkertaista. En- sinnäkin se on jo lähtökohtaisesti fiktiivistä samalla tavoin kuin koko muukin teos, toiseksi se on fiktiivistä myös mainittuun fiktiiviseen teokseen ja siinä todeksi uskottuun nähden.

Toinen fiktiivisen lausuman keinoista tehdä fiktiosta ”totta” on väite jonkin tekemisestä (La- marque & Olsen 1994, 61). Tässä tapauksessa väite jonkin tekemisestä koskee mielikuvituksen käyttöä. Teoksen maailma uskotaan todelliseksi sanataiteen sopimuksen takia, jonka pohjalta henkilöhahmot ja heitä ympäröivä teksti muodostavat omanlaisensa todellisuuden. Voidaan lisäksi ajatella teoksen maailman todellisuuden muodostuvan sen reaali- maailmaa muistutta- vuudesta. Teoksen maailman lisäksi yhtä ”totta” on se, miten henkilöhahmot esittävät omien sisäisten tuntojensa vaikutusten oikeasti olevan teoksessa niin kuin he niitä kuvaavat. Esimer- kiksi Eevalla on oman kerrontansa mukaan kaksi eri todellisuutta, mikä on hyvä esimerkki fik- tionsisäisestä fiktiosta. Olennaista fiktionsisäisen fiktion kannalta on se, että fiktiivinen lau- suma tekee näistä todellisuuksista kirjan maailmassa totta yksinkertaisesti siksi, koska ne si- sällytetään mukaan kerrontaan. Niitä kohdellaan todellisina henkilöille itselleen, mikä viime kädessä tekee niistä todellisia siinä mielessä kuin todellinen ymmärretään mahdollisten maa- ilmojen teoriassa.

Eeva kokemus todellisuudesta on kahtalainen. Toisaalta se koostuu arkielämästä opiskeluneen ja toisaalta salasuhteesta Marttiin. Eeva kokee myös itsensä ikään kuin kahtena ja samalla olevansa ”toisena naisena” pystyvämpi kuin yleensä. Silti hän myös myöntää olevansa ”toisessa todellisuudessa” epätodellinen: ”(..) ”Toinen todellisuus on unimaailma, ja sen todellisuuden Eeva on unimaailman nainen (..)” (T, 114). Hahmo, josta kerrotut asiat ovat pitkälti heijastusta toisesta henkilöahmosta, kommentoi tässä omaa epäaitouttaan. Samalla Eeva kuitenkin antaa ymmärtää toisen itsestään olevan todellisempi kuin toinen. ”Unimaailman nainen” kuvaa luultavasti epätodellisuuden lisäksi haaveita, taipumusta haaveilla. Kyseessä voi näin ymmärtää olevan runollinen tapa ilmaista Eevan olevan unelmoija.

Kielellinen ilmaisu ”toinen nainen” viittaa naiseen, jolla on suhde jo ennestään jonkun muun ihmisen kanssa olevan henkilön kanssa. Asetelma toteutuu Eevan hahmossa, jolloin epätodellisuus yhdistyy salaamiseen. Myös Anna kokee itsensä toiseksi naiseksi matkustaessaan suhteensa kariuduttua Pariisiin, seikka joka myös siirtyy osaksi Eevan tarinaa. Tässä toiseus vertautuu jonkun muun henkilön sijasta itseen ja mahdollisuuteen luopua vakiintuneesta minuu-desta. Eevan käsitystä kahdesta todellisuudesta voikin pitää Annan todellisuuskäsitysten heijastumana. Näin se muodostaa laajentuneen kahdentuman. Ensin Annan tapa mieltää itsensä kahdeksi eri naiseksi siirtyy myös Eevan tapaan hahmottaa itsensä, mikä on toistoa.

Se, mikä teoksessa on ”totta”, on sitä tiettyjen tapahtumien vaikutuksesta. Auerbachin (2003, 480) mukaan Balzac oli sitä mieltä, että nykyhetkenkin kuvaus on jollain tavoin historian kuvausta, koska se on sidoksissa sitä edeltäneisiin tapahtumiin. Sama luonnehtii myös kohdetestani. Ilman tiettyjen tapahtumien vaikutusta nykyhetki ei olisi sellainen kuin se teoksessa on. Ristiriitaista kyllä menneisyyden tapahtumista kerrotaan kuitenkin siten kuin ne tapahtuivat *nyt* eivätkä vuosikymmeniä sitten. Vaikutelma johtuu siitä, että aikatasot eivät ole selkeän erillisiä. Usein tietyistä tapahtumista kerrotaan ensin nykyhetken tasolla, minkä jälkeen niitä syvennetään menneisyyttä käsittelevissä luvuissa. Tämä rikkoo kronologian. Lisäksi menneisyydestä käsin kommentoidaan tulevaisuutta, jota ei ole vielä tapahtunut. Silti siitä tiedetään samaan tapaan kuin nykyisyydessä menneisyydestä. Teoksessa voi näin sanoa olevan oman aikaulottuvuutensa, mikä myös on osoitus fiktiivisyydestä ja mielikuvituksellisuudesta. Vaikka tapahtumia ei olisi itse koettu tai henkilöitä tunnettu, heistä voidaan kertoa kuin näin olisi.

Teoksen nykyaikaan sijoittuva kehyskertomus toistuu menneisyyteen sijoittuvassa sisäkertomuksessa, ja ajallinen ulottuvuus tuodaan esille erottamalla aikatasot selkeästi omaksi kokonaisuudekseen. Lukijan ei tällöin tarvitse itse päätellä, miten siirtymä tapahtuu. *Mise en abyme* voi olla prospektiivista (prospective) eli ennakoivaa, retrospektiivistä (retrospective) eli takautuvaa ja retroprospektiivista (retro-prospective) eli näitä yhdistävää (Dällenbach 1989, 60). Ajallisuuden suhteen *mise en abyme* näkyy teoksessa siten, että kehyskertomus ennakoii osaltaan tulevaa sisäkertomusta. Prospektiivinen kehyskertomus jatkuu tavallaan retrospektiivisessä sisäkertomuksessa. Lisäksi narratiiviin liittyy retroprospektiivinen taso, kun Eeva kertoo asioista, jotka ovat tapahtuneet joko ennen tai jälkeen sisäkertomuksen aikaa. Muutenkin sisäkertomus täyttää monet *mise en abyme* -tunnusmerkit. Juuri siihen *mise en abyme* kiteytyy.

Teos monimutkaistaa toden käsitteen osin juuri ajallisuuden kautta. Voi jopa sanoa, että todellisuus koostuu siinä osittain ajasta ja sen vaikutuksista. Menneisyys ja nykyisyys oikeuttavat toisensa väliin ristiriitaisessa järjestyksessä, mikä ei silti horjuta maailman yhtenäisyyttä. Olennaista tämän kannalta on se, että maailman todenmukaisuuteen uskotaan. Anna uskoo voitavansa kertoa Eevasta kuvatessaan koko ajan pohjimmiltaan itseään, mistä seuraa ajallinen epäjärjestys juonen tasolla. Tässä onkin avain historian vaikutukseen romaanissa: sen tarkoitus on enimmäkseen olla alustana henkilöiden, varsinkin Annan, kehitykselle, ja tavallaan siinä sivussa tulee ikään kuin aiheutuneeksi erilaisia tapahtumia, joista juoni koostuu.

Teoksen toinen motto on lainaus Jean-Luc Codardin elokuvasta *Hullu Pierrot* (1965): (...)”Elämme nyt kaksoisihmisen aikaa. emme enää tarvitse peiliä puhuaksemme itsemme kanssa” (...). Jo moton tasolla *mise en abyme*-rakenne tuodaan esille hyvin avoimesti, samoin kuin sen motiivointi. Peiliä itsen kanssa puhumiseen ei ehkä tarvita, mielikuvitusta ja kertomisen halua kyllä. Samalla moton voi tulkita merkitsevän viittausta Eevaan Annan eräänlaisena kaksoisolentona, mistä enemmän myöhemmin. Motossa todetaan myös: (...)”Meidät on tehty unista ja unet on tehty meistä” (...). Romaanin alusta loppuun saakka viittaukset uniin hahmottavat varsinkin Eevan olemusta. Unien merkitys tuntuukin tässä mielessä olevan vastaava kuin kuvan, eli todellisuutta heijastava. Sanat ”uni” ja ”kuva”, jotka joskus kielenkäytössä yhdistetäänkin, viittaavat puolestaan molemmat Eevan epätodellisuuteen. Anna tuntuu ottaneen

moton sanat eräänlaiseksi ohjenuoraksi, joiden mukaan Eevan hahmo rakentuu. ”Me” määrittyy teoksen yhteydessä koskemaan vahvasti sen henkilöahmoja, mutta samalla tulkitsen moton käytön maailmaa muutenkin yleistäväksi.

Elokuva ja siitä lainattu lause on tehnyt erityisen vaikutuksen Annaan, joka on nähnyt elokuvan: ”Hän ei tiedä viittasiko elokuvan lause naiseen, jota mies ei käsittänyt, vai aikaan, jota elokuvan hahmot elivät, vai unelmiin, joita ilman ihminen kuolee, vai todellisuuteen kokonaisuudessaan, kaikkeen siihen, mitä tapahtuu ihmisten välillä (T, 123.) Epäsuorasti myös Eevan kerrotaan nähneen elokuvan Pariisissa (T, 146), mikä edustaa aiheen toistoa. Teoksen sisäkerptomuksessa Eeva myös määrittyy vahvasti naiseksi, jota mies eli Martti ei ymmärrä. Tämän puolesta puhuu Martin kokemus siitä, ettei edes hän tuntenut Eevaa kunnolla. Annan mietintää voi pitää avaimena moton merkitykseen teoksessa. Hänen kerronnassaan epätodellisuus on tavallaan todellisuuden mitta, samoin kuin Eevankin. Aikaan viittaava pohdinta näkyy myös teoksessa siten, että se on paljolti avoimen kuviteltua eli ”unta”. Teoksen menneisyys on kuin unennäköä, jota Anna ohjaa.

Teoksen aktuaalisen maailman vieroksuminen lähentää sitä romantiikan kirjallisuuteen, jolle todellisuuspakoilu oli tyyppillistä (Auerbach 2003, 467). Nimenomaan runsas sisäisen maailman kuvaaminen todellisuuden luojana tekee kohdeteoksestani tyyliuunnaltaan romanttisen. Romantiikan ajan töistä esimerkiksi Gustav Flaubertin *Madame Bovary* (1857) muistuttaa kohdeteostani sikäli, että siinäkin rakennellaan yksityisiä haavetodellisuuksia, jotka eivät kohtaa kaikille yhteisen todellisuuden kanssa. Flaubertille onkin tyyppillistä mimesiksen rakentuminen kirjallisena konstruktiona (Auerbach 2003, 489, 505). Todellisuus on totta siinä määrin kuin se on totta sen kokijalle itselleen, mikä tarkoittaa sitä, että teoksen maailma ei välttämättä määritä todellisuuden laatua niin paljon kuin kokija eli henkilö itse. Auerbachin mukaan (2003, 489) mimesis voitaisiin teoksessa jakaa täysin vain siinä tapauksessa, että kaikki versiot todellisuuden kokemuksesta olisivat henkilöille yhteisiä. *Totta* on kirja, jonka todellisuuskäsitys on hyvin henkilökohtainen.

Annaa, Marttia ja Eleonoora yhdistää se, että todellisuutta voi parhaiten kuvata heidän mielestään taiteen kautta. Tämäkin tukee osaltaan yksityisen todellisuuden voimaa suhteessa yleiseen todellisuuteen, joka on kaikille teoksen maailman henkilöille yhteinen. Taidehan ei tarjoa kuin tiettyjä näkökulmia, ja siinä on taiteellinen vapaus. Sitä paitsi sekään ei ole täysin

selvä ja ongelmaton keino ratkoa kysymystä todellisuudesta. Absoluuttinen todellisuus on näin tavoittamattomissa, mitä kuvastaa hyvin pätkä Martin haastattelusta: ”*taide pakenee tekijäänsä kuin todellisuus ihmistä*” (T, 9).

Ei siis ole olemassa yhtä perimmäistä totuutta todellisuudesta, vaan henkilöittäin vaihtuvia näkemyksiä. Tässä on näkyvissä paitsi yksittäisen maisen en abymen, todellisuuskäsityksen laajeneminen koko teosta määrittäväksi temaattisen tason mise en abeiksi, myös postmodernismia. Maailma ei ole yksi pysyvä entiteetti vaan se näyttäytyy aina sen mukaan, kuka sitä kulloinkin tarkastelee.

Tavallaan ei ole väliä, mikä kaikki henkilöhahmoista kerrotusta on varsinaisesti totta, sillä todellisuuden luonne ei ole teoksessa rajattu vaan sen voi tavallaan valita: ”(..) Kaksi todellisuutta lävistää toisensa. Toinen, unien todellisuus, häilyy meidän päidemme yläpuolella. Juuri nyt se on totta vain, jos tartumme siihen (..) (T, 110.) Toinen todellisuus lienee se tavallisempi, arkielämä. Unien todellisuus on mahdollinen maailma, joka on teoksessa ikään kuin välttämättömyys todellisesta maailmasta selviämiseen. Tällä todellisuudella on kuitenkin selkeät rajat ja se on alistainen teoksen ”tavalliselle todellisuudelle”. Eevakin on suorastaan kipeän tietoinen oman haavetodellisuutensa rajallisuudesta, joka päättyy aina Elsan palatessa työmatkoiltaan. Samalla teoksen todellinen maailma on silti lukijan näkökulmasta yhtä fiktiivinen kuin sen haavemaailma, joka kuitenkin on samalla myös osa teoksen todellista maailmaa. Tätä kuvaa melko hyvin Eevan mottoa mukaileva lausahdus siitä, mikä lopulta on totta: ”uniin kietoutumalla me teemme toisemme todellisiksi” (T, 150). Tässä epätodellinen on todellistaja, samaan tapaan kuin olen mielikuvituksen käyttöä edellä kuvannut.

Kaiken kaikkiaan aika on teoksessa yhtä mielivaltaista ja vaihtelevaa kuin se, mikä on milloinkin totta. Tältä osin ajan ja totuuden välillä on teoksessa temaattinen vastaavuus: ne ovat liikkeessä, eivät pysyviä ja luotettavia. Lisäksi kummankin kohdalla perspektiivi, josta käsin niitä tarkastellaan, ratkaisee. On henkilöstä kiinni, miten hän suhtautuu aikaan ja totuuteen. Mielienkiintoista kyllä henkilöt voivat halutessaan muokata aikaa ja todellisuutta, mikä on vahva fiktiivisyyden tuntomerkki. Annan lisäksi Eleonoora tavallaan luo oman vaihtoehtoisen todellisuutensa virheellisten muistojensa vuoksi. Näin todeksi luultu ei vastaakaan sitä, mitä oikeasti tapahtui. Toden merkitystä käsitellään teoksessa myös tältä kannalta, mikä eroaa Annan

tietoisesta valinnasta tulkita tapahtumia haluamallaan tavalla. Eleonoora ei pysty samalla tavalla valitsemaan, vaan hän itse luulee epätotta todeksi. Muistot ja niihin suhtautuminen yhdistää tietyllä tavalla teoksen keskeisiä henkilöitä, sillä heidän elämänsä esittäminen kirjallisuudessa muodossa on lopulta yhtä kuin teos itse. Annalle ja Eevalle on lisäksi tyypillistä tarinalista oma elämänsä.

3.2 Elämä tarinana

Tarkastelen kohdeteokseni fiktionsisäistä fiktiota elämän narrativisointina. Annalle sekä hänen omansa että Eevan elämä, se mitä hän siitä tietää, on luovasti käytettävää materiaalia. Jonkun elämän kuvaaminen jotenkin muuten kuin narratiivin kautta on ilmeisen vaikeaa, ja narratiivia ja elettyä elämää voidaan jopa pitää samanlaisina konstruktioina (Bruner 2004, 692). Oletan tämän pätevän kohdeteoksessani.

Kun joku kertoo itse omaa elämäntarinaansa, hän on sekä keskeinen henkilö tarinassa että sen kertoja (Bruner 2004, 693). Anna kertoo sekä omaansa että Eevan tarinaa, joka toisaalta kerrotaan Eevan henkilöahmosta käsin. Näin Anna on pohjimmiltaan koko ajan keskeinen henkilö. Teoksessa onkin selvä kaksoisolentomotiivi, josta lisää myöhemmin tässä luvussa. Brunerin mukaan (2004, 694) elämäntarinan kertojasta tulee osa narratiivia sen kerronnan myötä. Näin voi sanoa käyvän myös kohdeteoksessani, koska Anna tai hänen näkemyksensä menneisyyden tapahtumista pääsevät osaksi menneisyyttä itseään. Eevan näkökulma asioihin on varsinkin teoksen alussa Annalta omaksuttu. Teoksen lopulla heidän toisiaan muistuttavuus hälvenee.

Erityisen tärkeä seikka elämän narrativoinnissa koskee juuri todenmukaisuutta. Mistä lukija voi tietää, vastaako kerrottu todellisuutta? Bruner arvelee todenperäisyyden sinänsä olevan saavuttamattomissa, koska kaikki ihmisen muille välittämä tieto mistä tahansa on aina jonkin havainnoinnin läpi suodattunutta. Muistot ja kokemukset järjestyvät enemmän tämän sisäisen tarkastelun kautta, eivät niinkään ulkoisen totuusmitan kautta (2004, 708.) Lähestyn fiktionsisäistä fiktiota ja sen totuudellisuutta soveltaen tätä ajatusta. Totuus henkilöahmoista teoksen maailman tasolla ei pohjimmiltaan, sellaisenaan ole tekstistä löydettävissä, koska kerrotut asiat ovat niin vahvasti näkökulmapainotteisia. Tämä painottuu Annaa kenties vielä

enemmän hänen äitinsä kohdalla, jolla ei ennen totuuden paljastumista Eevasta teoksen lopulla ole mahdollisuutta varmistua omien muistojensa todenperäisyydestä.

Elämä tarinana on kohdeteoksessani rakkaustarina, joka tulee esille vahvimmin sisäkertomuksessa. Siinä on sekä teoksen maailman faktaksi tiedettyjä asioita että kuviteltua sisältöä. Anna on töissä kirjakaupassa, ja kirjan alkupuolella hän ajattelee rakkaustarinoiden alkua: ”Melkein jokaisessa romaanissa on rakkaustarina, sen alun kuvaus. Ja kaikissa niissä tarinoissa on jokin samaa, jopa niin paljon samaa, että niiden tarkka kuvaus uhkaa muuttua turhaksi. Mutta silti jokainen niistä kantaa omaa salaisuuttaan” (T, 70.) Oheinen lainaus sijoittuu teoksessa ennen Eevan tarinan kertomista, jolloin sen voi nähdä valmistelevan edessä olevaa rakkaustarinaa. Juuri rakkaustarinan alun kuvauksesta Eevan hahmo alkaa muodostua Annan päässä. ”Tarkka kuvaus” saattaa viitata todenmukaisuuteen, kun samuutta halutaan välttää. Ei siis ole tarpeen kertoa sitä, minkä kaikkien oletetaan lukeneen jo muualta.

Kun Anna ajattelee ”tarkan kuvauksen” olevan haitallista, hän samalla antaa itselleen oikeuden kertoa Eevan ja Martin rakkaustarina ”värikynää”, tai teoksen tapauksessa mustekynää käyttämällä. Lisäksi tulkitsemisen Annan ajattelun olevan taas yksi esimerkki metatekstuaalisuudesta, koska tässä on havaittavissa teoksen oman rakentuneisuuden pohdintaa. *Totta* on romaani, jossa on rakkaustarinan alku, vieläpä usean. Teoksessa kerrotaan Martin ja Elsan, Martin ja Eevan sekä Annan vanhempien rakkauden alusta. Rakenteellisesti teos koostuu siis nimenomaan sellaisten elämäntarinoiden kuvaamisesta, joita rakkaus vahvasti määrittää. Tämä edustaa samuutta, aiheen toistoa, mikä muistuttaa *mise en abyme*a. Mielenkiintoista kyllä Anna ei suoraan kerro omasta päättyneestä rakkaustarinastaan muuta kuin että kyse oli miehestä ja tämän tyttärestä. Se, että miehellä ei edes ole nimeä romaanissa, on tulkinnessani merkki etäännyttämisestä. Tyttö kuitenkin on nimetty Lindaksi, mikä korostaa hänen merkitystään Annan elämässä.

Eeva vihjaa oman rakkaustarinansa olevan eräällä tavalla ajaton, sen ulkopuolella. Lukija saa vaikutelman kohtalonomaisuudesta: ”Kaikki on jo alkanut, kaikki alkoi kun minä soitin ovikelloa, kaikki alkoi siitä kun minä astuin kynnyksen yli. Kaikki alkoi ehkä jo paljon aikaisemmin. Kaikki on yhtä vanhaa kuin aika” (T, 92.) Katkelma pyrkii selvästi kuvaamaan Eevan ja Martin rakkauden olevan ikuista. Samalla ajattomuuden ja ikuisuuden tavoittelu omalta osaltaan fiktiivisoi heidän rakkaustarinansa, koska tapahtumat eivät voi alkaa ennen alkamistaan tai olla

yhtä vanhoja kuin aika. Lisäksi ikuinen tai ajaton rakkaus liittyy Eevan ja Martin tarinan osaksi rakkausnarratiivia, jonka mukaan toisilleen kuuluvat rakastavaiset väistämättä törmäävät toisiinsa. Sisäkertomuksessa Eevan ystävä Kerttu toteakin tälle kuultuaan asiasta: ”Mutta älä luule, että se olisi jotain uutta. Älä luule, ettei se olisi tapahtunut koskaan ennen” (T, 110.) Kommentti on ikään kuin vastaus aiemmin esille tulleeseen vastaukseen kaikkien nuorten uskuksesta rakkauden suuruudesta juuri itsensä kohdalla.

Lainauksessa tulee esille myös kynnyksen rooli tarinassa. Merkillepantavaa on se, että Eevan ja Martin rakkaustarina myös päättyy kynnykselle, kun Martti ylittää sen Eevan asunnossa viimeisen kerran. Eevan makaaminen kynnyksellä muistuttaa vahvasti Eleonooran muistoa Annan löytämisestä lattialla suremassa päättynyttä parisuhdetta. Kynnyksellä suhde on alkanut ja siihen se myös päättyy kummankin naisen kohdalla.

Eevan, samoin kuin Annan, on vaikea kestää sitä, ettei todellisuutta pysty perustamaan pelkkien haaveiden varaan. Viimeisessä kohtaamisessa Martin kanssa Eeva on edelleen hyvin haaveellinen:

(..) Tavallisinakin arkipäivinä meillä olisi tanssia. Kirjahyllyjä ja kyläilijöitä. Hillopurkkeja avattaisiin, majan saisi rakentaa mihin haluaisi. Kukaan ei suuttuisi vaikka maalia joskus levitettäisiin kynnykselle. Sohvalla olisi joskus hiekkaa, mutta se ei olisi vakavaa. Räiskäleitä, majoja, hillopurkkeja. Öitä joina ihojen ääriiviivat eivät erottuisi toisistaan. Sellainen elämä (T, 215.)

Kuvaus on enemmän toive kuin vakavasti otettava tulevaisuuden visio. Eevalla on kehys, johon hän haluaa elämänsä sovittaa. Martti kommentoikin sen olevan ”kaunis tarina”, ”kuin uni”. Se ei ole ”totta”. Eeva pitää loppuun asti kiinni omasta kehyksestään. Sama pätee vahvasti myös Annaan. Henkilöinä heitä yhdistää kyvyttömyys hyväksyä se mahdollisuus, ettei elämä olekaan malli, jonka toteutuminen on välttämätöntä mielekkyyden kannalta. Kun tämä itselle asetettu kehys osoittautuu epärealistiseksi, he eivät siitä huolimatta hyväksy kirjan maailman todellisuutta vaan kääntyvät pikemmin entistä enemmän sisäänpäin.

Eevan funktio on toimia Annan peilinä, johon hän voi heijastaa itseään, mutta samalla hän on henkilöihahmona itsenäinen osa (erillistä) rakkaustarinaa. Hänen voi katsoa olevan sekä stereotyyppinen hahmo osana ehkä tunnetuinta kertomuksen lajityyppiä, toisaalta hän on itsenäinen ja erillinen suhteessa kaavoihin. Stereotyyppistä on myös rakkaussuhteen eteneminen: pari tutustuu ja rakastuu toisiinsa, salaa suhteensa ja lopulta suhde kuitenkin päättyy eroon.

Salasuhteen lisäksi teoksessa on tärkeässä osassa ”sen oikean” löytyminen ja ”tosirakkaus”, jollaiseksi Martin ja Elsan suhde kuvataan. Vaikka Martti rakastaa Eevaa ilmeisen aidosti, Elsa on hänen lopullinen valintansa.

Toistosta huolimatta rakkaustarinat ovat aina yksilöllisiä. Eevan tarina on tietyllä tavalla yksilöllinen, koska useat henkilöt kertovat sen todella tapahtuneen, ja pääyksityiskohdat ovat heidän kerronnassaan samat. Tässä suhteessa Martti on vielä Annaa tärkeämpi kertoja, koska hänen kertojaosuutensa vahvistaa vastaavuudellaan Annan ja Eevan kerronnan uskottavuuden. Kysymys ei ole tässä pelkästään samojen tapahtumien kuvaamisesta samoin vaan Eevan persoonasta. Molemmat korostavat kerronnassaan, samoin kuin Eeva itse, rakkauden merkitystä elämässä. Ehkä eniten yksilöllisyyttä lisää tieto siitä, että Eevalla ja Martilla on ollut suhde joka tapauksessa. Anna ei ole täysin keksinyt asiaa. Hieman toisenlaista yksilöllisyyttä Eevan tarinaan taas tuo Annan elämän heijastuminen. Miettiessään sukulaistensa rakkaustarinoita Anna haluaa itselleen jotain vastaavaa, josta kertoa muille (T, 70). Kuullessaan Eevasta hän ilmeisesti kokee tilaisuutensa tulleen.

Teoksessa tehdään selvä valinta siihen, mitkä ovat kertomisen arvoisia rakkaustarinoita. Kuvaavaa on, ettei romaanissa juuri tuoda esille Annan suhdetta poikaystävänsä Matiakseen ja että hahmo jää muutenkin hyvin ohueksi. Myöskään Eleonooran ja Annan isän suhde ei ole paljon esillä, tosin romaanissa kuvataan sitä melko onnelliseksi Eleonooran ailahtelevuudesta huolimatta. Annalla on eräänlainen kehys ”hyvästä” tai ”onnistuneesta” rakkaudesta, joka tuntuu vaikuttavan myös siihen, miten Eevan ja Martin suhde kehittyy. Aktuaalisten tapahtumien lisäksi tämä kehys muokkaa juonenkulkua. Tämän voikin osittain nähdä ilmentävän teoksessa postmodernisuutta: voidaan vain käyttää jo kuluneita kehyksiä, tässä tapauksessa kaunokirjallisuuden aihevalinnoissa rakkaussuhdetta.

Toinen tällainen kehys on elämän esittäminen tarinana. Universaalisuuden ja toiston voi kaikesta huolimatta mieltää myös syvästi henkilökohtaiseksi keinoksi jäsentää elämää. Martin kertojaosuuteen sijoittuu nollapersoonan kautta fokalisoitu näkemys nuoruudesta ja rakkaudesta, mikä ikään kuin selittää Annan tarvetta suurelle rakkaustarinalle: ”Aina on joitakuita, jotka ovat nuoria ja uskottelevat itselleen, ettei se ole tapahtunut kenellekään koskaan ennen

niin kuin heille. Ja he uskovat, että heidän elämänsä, juuri heidän ilonsa ja surunsa ovat poikkeuslaatuista. Että juuri heidän rakkautensa on voimakkaampaa kuin muiden” (7, 26.) Kyse on samalla sekä yleisestä että yksityisestä kokemuksesta.

Totta on jossain määrin traaginen teos, ja traagisuus syntyy kuolemien lisäksi rakkauden päättymisestä. Vaikka teos ei sisällä varsinaisia moraalisia kannanottoja, Eevan jääminen teoksen lopulla yksin on silti luettavissa eräänlaiseksi normatiivisen kolmiodraaman lopuksi, jossa pettänyt osapuoli palaa perheensä luo. Luopuminen onkin eräitä kantavia teemoja. Ratkaisu ei ole Martillekaan helppo, vaikka hänen kertojaosuuksistaan päätellen elämä Elsan kanssa on ollut varsin onnellinen. Annan ja Eevan ohella Martin elämä kerrotaan vahvasti rakkaustarinana, joka koskee hänen tapauksessaan sekä Elsaa että Eevaa. Synkeästä pohjavireestä huolimatta elämä tarinana on teoksessa myös kevyempää, kun siihen yhdistyy leikki.

3.3 Leikki

Käytännössä elämän kerronnallistaminen ilmenee usein leikin kautta. Teoksessa sekä lasten että aikuisten voi sanoa leikkivän. Lapset leikkivät lelujen kanssa, aikuiset enemmän abstraktioiden, kuten todellisuuden rakentumisen kanssa. Leikki on kuitenkin mukana moniulotteisemminkin kuin vain toimintana. Sitä voi luonnehtia eräänlaiseksi elämäntavaksi.

Leikkiminen on tyypillistä kaikille elollisille olennoille eikä ainoastaan osa kulttuuria, vaan peräisin jo sitä edeltäneeltä ajalta (Huizinga 1949/1998, 1). Leikin tärkein ominaispiirre on sen aikaansaama mielihyvä. Leikkiminen ei perustu paktoon vaan haluun (Huizinga 1998, 7–8). Toinen olennainen leikin piirre on sen kuulumattomuus arkeen. Leikki on ulkopuolista suhteessa muuhun elämään. (Huizinga 1998, 8.) Tämän *Totta* havainnollistaa hyvin. Leikkiminen on tavallaan oma ulottuvuutensa, joka kyllä heijastaa arkielämää, mutta on samalla sille vastakkaisista. Lisäksi leikki tekee välillä tylsästä elämästä jännittävämpää.

Huizinga huomauttaa (1998, 8), että leikin epätodellisuudesta huolimatta leikkijä itse ottaa sen vakavissaan. Anna kuvataan sekä lapsena että aikuisena omiin kuvitelmiinsä hyvin tosisuutta suhtautuvana. Hän ei luule niiden olevan ”totta”, mutta hänen kokemusmaailmassaan

niillä on merkittävä osa. Silti hän joutuu teoksen edetessä tunnustamaan kuvitelmiensa rajoituneisuuden. Tässä on kolmas leikin ominaispiirre, eli juuri sen kapeus. Sillä on alku ja loppu, mutta sen toistaminen voi tehdä siitä kulttuurisen perinteen.

Annan ystävä Saara on häntä rohkeampi ja muutoksia kaipaava, samoin kuin Eevan ystävä Kerttu. Saara huomauttaakin Annalle hänelle tyyppillisestä tavasta luokitella naistyyppit jossain määrin mustavalkoisesti (T, 192). Annalle on ylipäättään ominaista taipumus dualismiin, minkä voi ajatella kuvitteluleikin säännöksi. Sääntöjen kyseenalaistaminen ei häntä miellytä. Leikin sääntöjen lisäksi dualismi on tyyppillistä romantiikan kirjallisuudelle, jollaiseksi myös *Totta* voi luonnehtia. Romantiikan kirjailijat asettivat vastakkain ylevän ja profaanin (Auerbach 2003, 554), kun taas kohdeteokseni pikemmin asettaa vastakkain keskenään erilaisia ihmisiä ja heidän tapansa hahmottaa maailma. Teoksen todellisuuden tasolla tyyppittely heijastaa reaali-maailmassa olevia tapoja naisten määrittelyyn. Paitsi uusi ja vanha aika myös uusi ja vanha nainen muodostavat kahdentuneen mise en abyme. Lausuman tason mise en abyme taas muodostuu Annan gradun aiheesta, mikä liittyy moderniin naiseen ja feminismiin.

Jotta leikki säilyisi mielenkiintoisena, myös vaihtelu on tärkeää (Huizinga 1998, 9). Samojen asioiden toistuvuus, rutiinit tuntuvat Annasta kuolettavilta: (..) ”ne tiistai-illat kun rappukäytävässä leijailee paistetun kalan tuoksu eikä mikään koskaan muutu” (T, 21). Myös Eevan kertonta muistuttaa Annan tapaa kuvata tavallisuuden sietämättömyyttä: (..) ”silakoiden käry rappussa, kaiut asunnoista, kaikki tämä riittää mitätöimään minut” (T, 248). Mielikuvitusmaailma, myös taiteen tarjoama eskapismi, näyttäytyy arjen vastineeksi, joka tarjoaa kaivattua muutosta arkeen.

Leikki on Annan lapsuudessa yhdistänyt häntä isoisä-Marttiin, joka kuvataiteilijana tuo taiteellisen ulottuvuuden mukaan kuvitteluun. Leikillä on yleensä säännöt, jotka luovat sille omanlaisensa struktuurin (Huizinga 1998, 10). Teoksessa toistuu monta kertaa Annan kuvittelun yhteydessä sanat ”tapasin naisen”. Nämä sanat siirtyvät myös menneisyyteen, kun Eevan kuvataan vastaavasti harrastavan kuvitteluleikkiä Martin kanssa, ja heidän suhteensakin on kuvattu Eevan näkökulmasta leikiksi: (..) ”Minun ei pitäisi enää osallistua tähän leikkiin” (T, 188). Ellan vanha Molla–nukke toistuu sekä menneisyydessä että nykyisyydessä leikin motiivina. Annan näkökulmasta se edustaa nostalgisoitua lapsuutta, mutta sisäkertomuksessa se on Ellan

aktiivisessa käytössä. Molla ennakoi lisäksi osaltaan tulevaa sisäkertomusta. Kehyskertomuksessa tulee esille, että sen suu on menneisyydessä vahingoittunut, ja Anna pohtii miten sille kävi niin (T, 30). Myöhemmin Eevan kerronnassa tapahtuma kerrotaan yksityiskohtaisesti. Prospektiivinen mise en abyme tulee näin esille Mollan kautta.

Kohdeteostani voi luonnehtia kirjalliseksi leikiksi. Sen kieli ei ole kokeellista tai muuten huomiota herättävää, mutta kehys- ja sisäkertomus perustuvat toisilleen ja niiden versioinnille. Teoksen alkuun sijoittuu leikkiä, jonka myötä sisäkertomusta aletaan avata. Jo tätä ennen siihen on viitattu. Teoksen lopulla leikki on leikitty ja todellisuus täytyy kohdata ilman sitä.

Annasta todetaan suoraan hänellä olevan vaikeuksia ”pysyä omassa tarinassaan”, kun taas muiden ihmisten elämä kiinnostaa enemmän. Vaikka Anna todennäköisesti ei ainakaan tietoisesti valehtelee sanoessaan ”omassa tarinassa” pysymisen olevan hänelle vaikeaa, väite on samalla epätosi. Kun hän ikään kuin toimii Eevan sijaisena, hän käyttää Eevan elämää kuvatessaan paljon aineksia nimenomaan omasta elämästään. Hänen voi siis sanoa pysyvän melko sitkeästikin omassa tarinassaan jopa silloin, kun kyse on periaatteessa täysin muusta henkilöstä. Kuten toisessa teoksen motoista sanotaan, ”emme enää tarvitse peiliä puhuaksemme itsemme kanssa”.

Annalle on hänen koko elämänsä ajan ollut tyypillistä kaivata jonain muuna kuin itsenään olemista. Lapsena leikkiessään hänestä tuntui että hänellä oli eri hahmojen roolin omaksumisen myötä ”tunteita, joita hänellä ei muuten ollut” (T, 30). Lausetta ei voi ottaa sellaisenaan, koska leikkijä on todellisuudessa koko ajan ollut Anna. Annan hahmon kautta myös fokalisoidaan suoraan leikistä syntyvä ”kokonainen todellisuus” (T, 29). Mielen teoria (theory of mind) kuvaa tarkkailuun perustuvaa ymmärrystä ihmisen ajatuksista ja tunteista (Zunshine 2006, 6). Monille tällainen mielen lukeminen on mieluisa lisä normaaliin sosiaaliseen kanssakäymiseen (Zunshine 2006, 25). Annan kuvittelu on aina tuottanut hänelle mielihyvää ja täyttänyt jonkinlaista enemmyyden kaipuuta. Annalle tuntuu olevan ominaista käsitys itsensä laajenemisesta kuvittelun kautta. Tuntuu siltä että hän kokee jotain vastaavaa myös Eevan äänenä ollessaan. Kuvittelun kautta Eeva tulee osaksi häntä itseään.

Eräs tärkeimpiä fiktiivisen tekstin ominaisuuksia on henkilöhahmojen kyky kertoa toisten ihmisen mielenliikkeistä (Cohn 2006, 27). Teoksessa harrastettu kuvitteluleikki on Eevan hah-

mon (eli Annan) fokalisoinnin ohella vahvasti muiden henkilöiden ajatusten ja tunteiden välittämistä. Niiden kautta tulevat hyvin esiin sekä fiktionsisäinen fiktiivisyys että siitä aiheutuva kerronnan ajoittainen epäluotettavuus. Mielenlukeminen on lisäksi fiktiivisen lausuman keino saada fiktiivinen näkökanta uskomaan se, mitä Eeva teoksessa tekee. Eeva toisin sanoen sannallistaa kertojana asiat olemaan tietyllä tavalla, ja ne ovat siten kuin ovat siksi, koska hän (eli pohjimmiltaan Anna) niin päättää. Tarkemmin sanottuna siis Anna päättää Eevan päättävän. Kertojan on herätettävä luottamusta lukijassa. Lukija huomaa kertojan epäluotettavuuden parhaiten siitä, etteivät tapahtumat vastaa kerrottujen asioiden sisältöä (Nünning 2015, 5–6.) Annasta todetaan melko avoimesti hänen ajoittainen epäluotettavuutensa, mikä ilmenee taipumuksena salailia asioita hänen läheisiltään ja haluna paeta todellisuutta omiin kuvitelmiinsa.

Epäluotettavuuden ydin koskee Eevan uskottavuutta henkilönä, koska hänen elämänsä peilaa niin vahvasti Annan elämää. Kerrotut asiat vastaavat kyllä melko pitkälti tapahtumia. Aktuaalisen Eevan elämänvaiheita koskevan tiedon vähyyys ei kuitenkaan mahdollista hänen ”todellisen” tarinansa kertomista. Siksi on eräällä tavalla luonnollista, että saadessaan kontaktin Eevan oikeasti tunteneisiin ihmisiin hän alkaa noudattaa todellisuutta enemmän.

Kenties Anna on valinnut Eevan tiedonvähyyden lisäksi kuvittelunsa kohteeksi, koska kokee samastuvansa häneen. Ovathan molemmat olleet rakastuneita mieheen, josta joutuvat lopulta luopumaan. Tunnetason lähentyminen voikin olla signaali kertojan epäluotettavuudesta (Nünning 2015, 11). Totuuden kohtaaminen teoksen alkuvaiheessa tekisi Annalle liian kipeää, ja siksi hän tarvitsee Eevaa eränlaiseksi maskiksi, mikä muistuttaa teoksen naamion käyttöä varsinkin Eleonooran kohdalla.

Epäluotettavuutta lisää Annan ja Eevan persoonallisuuden muistuttavuus. Kummatkin esimerkiksi kaipaavat maailmalle ja kokevat oman elämänsä kyllästyttävänä. Sekä Anna että Eeva matkustavat Pariisiin ja tapaavat siellä Marc-nimisen miehen. Ensin Anna tapaa Marcin, jo ennen Eevan tarinan alkua: ”Marc päätti, että he rakastuisivat, eläisivät onnellisina. Enhän minä edes tunne sinua, Anna sanoi. Heittäydy, Marc vastasi” (7, 72.) Eevan ja Marcin kohtaamisen yksityiskohdat ovat hyvin samanlaiset: ”Toisena Pariisin-päivänä tapaan museossa Marcin. (..) Hän sanoo: miksi et luottaisi tuntemattomaan, kun mikään ei ole todistanut sitä kan-

nattamattomaksi? Elämä alkaa heittäytymisestä!” (T, 186.) Näin ollen lukijalle tulee vaikutelma kerronnan epäluotettavuudesta. Toisaalta romaani antaa ymmärtää tapahtumien sisänsä olleen todellisia, yksityiskohdat vain tavallaan värittyvät suhteessa Annan henkilökohtaisiin kokemuksiin. Fiktiivinen lausuma antaa olettaa, että tapahtuma on todellinen kummasakin tapauksessa.

Epäluotettava kertoja voidaan nähdä joko huijarina tai typeryksenä, joka ei ymmärrä faktan ja fiktion välistä eroa. Kyse voi olla myös huijarista, joka petkuttaa itseään tietoisesti (Nünning 2015, 11.) Anna valehtelee myös itselleen, kun hän uskottelee olevansa kunnossa. Juonen kehittyessä hän joutuu tunnustamaan olevansa väärässä.

Eleonoora on lähinnä luotettava, koska hän kertoo asioista, joiden uskoo itse olevan totta, mutta monet hänen äitiään koskevista muistoista paljastuvat lopulta Eevan liittyviksi. Toisaalta teoksen alussa Eleonoora itse tuo esille, että hänelle on lapsesta asti ollut vaikeaa tietää varmuudella mikä on totta (T, 14). Eevan kerronnassa esimerkiksi Martin ja Eevan kanssa tehty veneretki on Eleonooran muistoissa tehty Elsan kanssa: (..)”Toiset muistot hän rakentaa muiden sanoista, mutta retkestä hän kertoo omille tyttärilleen kuin salaisesta aarteesta: mukavinta oli mennä äidin ja isän kanssa saareen, äiti souti enimmäkseen, isä välillä (..)” (T, 201). Teoksen lopulla Eleonoora itsekin tiedostaa Eevan kuvan nähtyään, ettei itse voi olla varma omista muistoistaan: (..)”Tai ehkä se oli ollut Eeva. Ehkä sittenkin Eeva” (T, 262.) Samoin kuin Annan tarinallistamisessa, Eeva on toden merkitsijä myös Eleonooran tarinassa. Esittäähän kehyskertomus Eevan paikantuvan hänen muistojensa alkuperäksi.

Eeva on eräänlainen toden merkitsijä teoksessa monessakin mielessä. Häneen paikantuu hyvin vahvasti se, mikä on tai ei ole totta usean henkilöahmon näkökulmasta. Fiktiivinen lausuma on se, joka Eevan viime kädessä todellistaa. Teoksen maailmanhan väitetään olevan teoksen sisällä totta, samoin kuin kaikkien siinä ilmenevien todellisuustasojen. Väite jonkin olemisesta jotenkin on kolmas fiktiivisen lausuman keino saada fiktiivinen näkökanta suopeaksi fiktion todellisuudelle (Lamarque & Olsen 1996, 61). Kohdeteoksessani se on tärkein fiktiivisen lausuman ilmentymistä. Nimenomaan siihen perustuu teoksen kokonaisuus.

Fiktiivinen lausuma säätelee myös sitä, kuinka uskottavilta teoksen kertojat vaikuttavat. Martti on kertojista ainut, jonka tulkitseen luotettavaksi. Martin hahmon fokalisaatio antaa tu-

kea Eevan kerronnalle, joka välittyy Annan kautta. Näin kehys- ja sisäkertomus pysyvät toisilleen uskollisena. Samalla Anna ikään kuin jatkaa Martin kuvauksesta laajentamalla Eevan pelaamaan itseään ja elämäänsä. Anna pohtii ennen Eevan tarinan varsinaista alkamista, onko hänen äitinsä täysin unohtanut Eevan. Anna ei usko sen olevan mahdollista. Hänestä onkin todennäköisempää, että Eleonoora on vain aktiivisesti sulkenut pois Eevaa koskevat muistot. Eleonooran oma kerronta ei tue hänen tyttärensä näkemystä, vaan hän vaikuttaa aidosti sekoittavan Eevan äitiinsä. Myös Martti ja Elsa pohtivat asiaa keskenään. Eleonoora itse ei missään vaiheessa ennen Eevan kuvan näkemistä tuo tätä mitenkään esille, mutta ilmeisesti hän kuitenkin muistaa hänet. Se tulee ilmi suuttumuksesta, joka kuvan näkemisestä seuraa.

Annan kohdalla fiktion tukeutumisessa ei ole kyse kyvyttömyydestä ymmärtää faktoja vaan enemmänkin haluttomuudessa elää niiden mukaan. Vastaavasti kun hän vei lapsena Mollan luvatta kotiinsa, valehtelu asiasta ei tuottanut hänelle vaikeuksia: ”Tyttö oli valehdellut kirkkain silmin, ettei tiennyt Mollasta mitään. (...) En tiedä. Ehkä se on ollut kävelyllä. Nuket eivät kävele itsekseen. Ehkä tämä kävelee. Tämä voi hyvinkin olla sellainen joka kävelee!” (T, 27.) Todellisuus määräytyy myös tässä sen mukaan, miten asioiden halutaan olevan, luonnonlaeista piittaamatta. Teoksessa esiintyy toisessa yhteydessä lause, jonka sisältö heijastaa tällaista ajatusta todellisuudesta: ”(...) todellisuus oli juuri sellainen joksi he sen halusivat tehdä” (T, 48). Tätä ajatusta voi pitää mahdollisen maailman, eli yhden version todellisuudesta, kiteyttäjänä. Teoksen aktuaalisen maailman vieroksuminen lähentää sitä romantiikan kirjallisuuteen, jolle todellisuuspakoilu oli tyypillistä (Auerbach 2003, 467). Nimenomaan runsas sisäisen maailman kuvaaminen todellisuuden luojana tekee kohdeteoksestani tyyliuunnaltaan romanttisen.

Romaanin edetessä Annan tarina alkaa muuttua epäluotettavasta luotettavaksi. Anna alkaa hyväksyä todellisuuden rajat ja sen, ettei hän voi oikeasti tietää toisten ihmisten persoonallisuudesta pelkästään kuvittelemalla. Hän menee Saaran kanssa tapaamaan Eevan siskoa Liisaa: ”(...) Ei, Anna korjaa. Ei hän tiedä Liisasta tätä. Hän panee omiaan, tulkitsee tämän naisen eleitä miten tahtoo” (...) (T, 197.) Silti Liisan Eevasta kertomat asiat ovat melko samanlaisia kuin Eevan kerronta itsestään, esimerkiksi opiskelunhalu. Myös tarinaan alun perin kuulumaton Liisa on tästä lähin osa tarinaa. Romaanin todellisuus muistuttaa tässä kuviteltua. Samalla kuvittelu vähenee.

Myöhemmin Anna tapaa vielä Katariina Aavamaan, joka on tuntenut Eevan: ”(..) Kerttu Palovaara on pelkkä keksitty nimi. Annalla on todellisen Kerttu Palovaaran puhelinnumero taskussaan. Todellisen Kerttu Palovaaran nimi on Katariina Aavamaa (..)” (T, 199.) Eevankin kerronnassa Kerttu muuttuu Katariinaksi, jolloin todellisuus muovaakin taas kuvitelmia eikä päinvastoin. Samoin kuin Eeva, joka ei kadota Annaa muistuttavuutta täysin, Katariina muistuttaa silti sisäkertomukseen siirtyessään jossain määrin Annan kuvittelemaa Kerttua. Merkillepantavaa on se, että näin tapahtuu romaanin loppupuolella. Tulkitsen kyseessä olevan ensimmäisiä merkkejä Annan suostumisesta hyväksymään todellisuuden ilman omaa kuvitteellista versiotaan. Lisäksi tuntuu siltä, kuin kirjan todellisuus alkaisi sulauttaa kuviteltua todellisuutta osaksi itseään. Henkilöiden yhtäkkinen vaihtuminen kesken narratiivin on jälleen vahva indikaattori fiktiivisyydestä. Tekstissä tapahtuva epäuskottavuus järkyttää, kun se rikkoo jollain lailla teoksen maailmaa vastaan kuin jos teoksen maailma sinänsä olisi epätodellisen fiktiivinen, mutta sisäisesti yhtenäinen (Cohn 2012, 111).

Teoksen henkilöhahmot pyrkivät olemaan ihmisenkaltaisia olentoja tiettyjen heitä kuvaavien piirteiden kautta, jotka tavalla tai toisella ovat lähellä jokapäiväistä elämää. Samalla on kuitenkin tärkeää, ettei luonnekuvaus muutu ennalta arvattavaksi. Henkilöhahmon uskottavuus vaatii tunnistettavuuden lisäksi jotain yllättävää (Bennett, Andrew & Royle, Nicholas 2014, 65.) Eevan kohdalla varsinaista yllättävyyden elementtiä ei ole, koska hänen tarinansa on alusta loppuun saakka melko muuttumaton. Anna sen sijaan kehittyy hahmona: hän ei jää toistamaan samaa tarinaa vaan päättää muuttaa sen. Tämä näkyy sekä hänen päätöksessään ottaa mukaan Eevan tarinaan teoksen maailman todellisuuden henkilöitä mielikuvitushenkilöiden sijasta että valmiudessa kertoa Matiakselle sydänsuruistaan. Tietyllä tavalla yllättävää on myös se, että Anna on teoksen lopulla valmis muuttamaan jo aloittamansa tarinan yksityiskohtia.

Työni kannalta olennainen seikka liittyy metafiktioon ja metanarratiivin väliseen eroon. Ansgar Nünningin mukaan (2004, 16) ensin mainittu tuo esiin tekstin luonteen fiktiona, jälkimmäinen taas viittaa jollain tapaa tekstin narratiiviin ja sen tuottamiseen. Kohdeteoksessani on molempia, ja oletan tutkimuskysymykseni ytimen itse asiassa liittyvän juuri näihin kahteen metatekstuaalisuuden ilmentymään. Metafiktio rikkoo todellisuusvaikutelman tuomalla fiktionaalisuuden esille, kun taas metanarratiivi on neutraalimpi ja saattaa jopa osaltaan vahvistaa sitä (Nünning 2004, 17). Juuri näin asia on myös kohdeteoksessani. Metanarratiivi on osa fiktiota,

päänarratiivia syventävä teoksen sydän. Se koostuu pitkälti päänarratiivista, mutta siinä myös viedään eteenpäin päänarratiivissa aloitettuja asioita. Metafiktio taas on tuon yhteyden esiletulo teoksessa.

Metanarratiivi itsessään ei riko todellisuusvaikutelmaa vaan tukee sitä, koska se vastaa niin hyvin päänarratiivia. Toisaalta voidaan kysyä, onko vastaavuus omalla tavallaan todellisuuden uskottavuutta murtavaa juuri epäilyttävän vastaavuutensa kautta. Tässä kohden uskon metafiction astuvan tekstissä esille ja paljastavan häiritsevyyden. Narratiivien väliset suhteet ovat siis se, mikä tuo tekstin fiktionsisäisen fiktion kenties parhaiten esille.

Metanarratiivisuus voi tulla teoksessa esiin monella eri tavalla. Kertoja voi sen avulla käsitellä kirjoittamista tai muita taiteelliseen työhön liittyviä tekijöitä (Nünning 2004, 18.) Metanarratiivi selittää Eevan uskottavuuden kertojana siitä huolimatta, että metafiction samalla paljastaa kyseessä olevan fiktion. Metanarratiivin tasolla Eeva on uskollinen päänarratiiville, jolloin teksti eräällä tavalla säilyttää yhtenäisyytensä. Samoin Anna on uskottava sekä henkilönä että kaksoiskertojana, itsenään ja Eevan äänenä. Tavallaan kyse on koko ajan samasta asiasta: merkityksen kehä, jossa osaset tietävät paikkansa ja vaikuttavat toisiinsa.

Suhteessa mise en abymeen metanarratiivi on mielenkiintoinen sikäli, että vaikka mise en abyme on metafictionivinen tyylikeino, se ei silti ole metanarratiivinen. Itsereflektiivisyys sinänsä ei vielä tuota metanarratiivisuutta (Nünning 2004, 19.) Kohdeteoksessani sattuu kuitenkin olemaan myös metanarratiivi, joka tuo metafictionivisyyteen antoisan lisän. Kohdeteoksessani Anna käsittelee paljon juuri narratiivin rakentumista miettimällä Eevan kohtaloa ja soittamalla jopa Väestökisterikeskukseen saadakseen enemmän tietoa Eevan elämästä (*T*, 160), ja tällä toiminnalla esitetään olevan vaikutuksia metanarratiivin juoneen. Soitto todistaa sen, että Anna kiinnostaa fiktion lisäksi faktatieto.

Intratekstuaalisuus eli tekstin itseensä viittaaminen on sukua metafictionille, onhan molemmissa kyse tekstin itse itsensä kommentoinnista. Kohdeteoksessani intratekstuaalisuus näkyy kenties vahvimmin tarinoiden toisiinsa viittaamisessa. Aina viittaaminen ei ole suoraa, mutta yksittäiset avainkohdat auttavat kytkösten tekemisessä. Tällaisia yksittäisiä kohtia ovat Mollanukke ja Eleonooran lapsena saama palohaava, koska ne ovat nykyisyydessä ikään kuin menneisyyden ennusmerkkeinä. Kumpikin tulee ensimmäisen kerran esille juuri nykyisyyden tasolla, josta käsin niiden merkitys menneisyydessä muodostuu.

Todellisuutta rakennetaan leikinomaisesti, ja se miltä jokin näyttää, ”poimitaan” kuin esine. Näin tehdään kaiken visuaalisen, kuten maisemien ja ilmeiden kohdalla. Tässä mielessä kehysten käyttö on hyvin avointa. Metafiktio näkyy teoksessa siinä, että keinotekoisuus tehdään lukijalle näkyväksi. Hyvä esimerkki tästä on Annan kirjoittama tekstinpätkä, joka on identtistä Eevan kerronnan kanssa. Tässä ote Annan päiväkirjasta:

Puhdas oli sana joka tuli ensimmäisenä minun mieleeni tarkoittamatta lian puutetta; jotakin muuta, tuoreutta. Tytön silmäripset olivat hämmästyttävän pitkät, luomet pulleat, hänen nenänsä näytti pehmeältä, se kohosi hänen kasvoistaan kuin kypsä marja. Hänellä oli jo ilmeitä, mutta suru ei ollut hakenut reunojaan hänen kasvoissaan vielä koskaan. Minä näin että ei (...) (T, 122.)

Ja tässä ote Eevan kerronnasta:

Puhdas on sana, joka tulee ensimmäisenä mieleeni, tarkoittamatta lian puutetta; jotakin muuta, tuoreutta. Tytön silmäripset ovat hämmästyttävän pitkät, luomet pulleat, hänen nenänsä näyttää pehmeältä, se kohoo hänen kasvoistaan kuin kypsä marja. Hänellä on jo ilmeitä, mutta suru ei ole hakenut reunojaan hänen kasvoissaan vielä koskaan. Näen että ei (T, 62.)

Ainut havaittava ero tekstiotteiden välillä on niiden aikamuoto. Anna käyttää imperfektiä kuvatakseen kerrotun asian jo tapahtuneen, Eeva taas pysyy preesensissä. Kysyttäessä tekstistä Anna valehtelee sen olevan sepitettä. Ristiriitaisesti hän myös väittää sen sisältyvän päiväkirjaansa. Näin niin sanottu ”oikea” todellisuus uhkaa sekoittua Annan yksityiseen versioon siitä. Toisaalta, Eevan tarinaan ja Eevan äänenä olemiseen liittyen kyseessä tosiaan on sepitelmä. Juuri ensimmäinen kohtaaminen lapsen kanssa toistuu teoksessa useita kertoja, minkä voi katsoa ilmentävän käytännön tasolla Eevan sanoja juuri sen jatkumisesta kaiken jo loputtua. Kohtaamista käsitellään yhä uudelleen, siitä tehdään ulkoistettu kirjallinen versio päiväkirjaan, jonka sanat ovat lähestulkoon samat kuin Eevan tarinassa. Tämä herättää kysymyksen siitä, että Eevan tarina on paitsi Annan näkökulmasta kerrottu myös hänen kirjoittamansa. Ensimmäinen kohtaaminen lapsen kanssa tuottaa tekstiin retroprospektiivisen tiivistymän, jossa aikatasot ja eri henkilöiden väliset suhteet yhdistyvät. Yksittäisenä tapahtumana se on romaanin eniten käsitellyin.

Teoksen loppuun sijoittuu Eevan viimeinen kohtaaminen Ellan kanssa, mikä vaihtuukin kesken kaiken Annan viimeiseksi kohtaamiseksi Lindan kanssa: ”Ella hyppää alas keinusta. (...) Minä

tulen sitten huomenna, Linda varmistaa (T, 230.) Vaikka lapsi vaihtuu Ellasta Lindaksi, asiassällön ei esitetä muuttuvan. Annan aiempi kommentti siitä, kuinka Eevan tarina on hänen, saattaakin näin olla kirjaimellinen. Myös hänen ja Lindan isän suhde vaikuttaa jo olemassa olevan puolison pettämiseltä, joka näin heijastuu Martin ja Eevan suhteeseen. Lukija ei saa tietää asiasta muuta kuin tämän yhden epäselvän viittauksen.

Äskeisessä katkelmassa kertoja vaihtuu äkkiä Eevasta Annaksi, mutta minä-muoto säilyy. Tämän voi katsoa korostavan henkilökohtaisuutta samoin kuin Annan päiväkirjamerkinnässä. Minä-muoto onkin tyypillinen tapa kirjallisesti jäljitellä biografisuutta (Cohn 2006, 119). Lisäksi minä-muoto viittaa yleensä menneisyyteen fiktiivisessä tekstissä (Cohn 2006, 118), mutta kohdeteoksessani Eeva käyttää preesensia ja jonkin verran futuuria. Tässä on yksi epäluotettavan kerronnan merkki, koska tapahtumista ei voi kertoa niiden ollessa käynnissä (Cohn 2006, 118). Tässä mielessä koko sisäkertomuksen uskottavuus on kyseenalaista. Epäuskottavuutta lisää eri aikamuotojen käyttäminen kehys- ja sisäkertomuksessa. Paradoksaalisesti menneisyys on kerrottu preesensissä, kun taas nykyisyyden tason kertojat käyttävät imperfektiä.

Fiktionsisäinen fiktio on kohdeteoksessani heijastusta paitsi Annan henkilökohtaisista kokemuksista myös kirjallisuudelle tyypillisten aiheiden käsittelystä, kuten rakkauden ja kuoleman. Päiväkirja on muoto tuoda Eevan tarina kirjalliseen muotoon ja yhdistää siihen taiteellinen vapaus. Näin teos samalla ikään kuin kommentoi sen alussa ollutta Annan ajatusta kaikkien rakkaustarinoiden perimmäisestä samuudesta.

Metafiktion vaikutus kerrottujen maailmojen uskottavuuteen on tulkinnessani kahtalainen. Toisaalta Annan ja Eevan äänet sekoittuvat ja tekevät näin kerronnasta epäluotettavaa, toisaalta heidän kertomansa tarinat perustuvat nimenomaan äänien sekoittumiseen ja pyrkivät siis rakentamaan uskottavutensa avoimen kuvitteellisuuden varaan. Romaanin todellisuudessa kuviteltu on paljolti toden asemassa.

Kohdeteoksessani moni henkilöhahmo ikään kuin havahtuu huomaamaan, että heidän todellisuutensa on rakentunut keinotekoisesti. Anna on oikeastaan tiennyt tämän koko ajan ja jopa kenties elänyt enemmän kiinni mielikuvitusversiossaan todellisuudesta kuin nykyhetken todellisuudessa. Eleonoora on itse pitänyt muistojaan todellisuutena, joskin hänen äitinsä käytös ei useinkaan vastaa muistojen sisältöä, jolloin hän alkaa pikku hiljaa pohtia mistä disso-

nanssi syntyy. Tähän liittyen mise en abyme syntyy toden ja valheen välille. Anna käyttää kuvittelussaan faktoja apuna, ja Eevalle kuulunut mekko ikään kuin inspiroi häntä. Juuri mekon löytymisen yhteydessä Anna myös kuulee ensimmäisen kerran Eevasta.

Todellisuus ja siihen suhtautuminen ohjaa teoksessa fiktiota. Fiktionsisäinen fiktio jatkuu kyllä romaanin loppuun asti, mutta sen luonne muuttuu Annan luopuessa yksinoikeudesta kertoa Eevan tarinaa. Toisin sanoen hän päästää teoksen maailman todellisuuden mukaan sisäkertomukseen. Mielikuvituksen käytön vähentyminen antaa tilaa enemmän Eevan todella tunteiden ihmisten näkemyksille.

Ilmeisesti kuvittelussa ja leikissä juuri roolinotto mahdollistaa Annan kokeman ”ei-itselleen” kuuluvien tunteiden olemassaolon. Elsan käyttämä leikkiterapia on todennäköisesti perustunut osittain vastaavalle ajatukselle. Kuvittelun perimmäinen syy on paitsi vaikeiden asioiden käsittelyssä myös tylsyyden ehkäisemisessä. Elsa on nuorempana psykologina lasten parissa työskennellessään käyttänyt ”leikkiterapiaa” (T, 61), mikä myös osaltaan vahvistaa kuvittelun eheyttävyyttä teoksessa.

Todellisuuden käsittely osoittautuu henkilöhahmojen kehityksen kannalta tärkeäksi. Kuvittelu auttaa selvästi Annaa hyväksymään hänen reaalityodellisuutensa osittain siksi, että hän on kuvittelun kautta voinut pohtia todellisuuden olemusta. Hänelle on lapsesta asti ollut tyypillistä käsitellä tunteita leikin kautta. Vanhempana taide ja kirjoittaminen toimivat samanlaisena alustana, jolloin voisi kärjistäen todeta lelun vaihtuvan musteeseen.

Anna tulee lopulta itsetietoisemmaksi kuin ennen. Voisi ehkä sanoa hänen aikuistuvan, vaikkakin todellisuuteen täytyy kyetä tyytymään sellaisenaan eikä jatkamaan sitä kuvittelulla. Eleonoora taas ymmärtää paremmin itseään, kun menneisyyden vaietet asiat tulevat esiin. Toisaalta eräänlainen harmonia vaikuttaa olevan olemassa myös todellisuuden hyväksymisessä, se vain on erilainen kuin kuvitelmissa.

Leikin viehätys perustuu usein sen salamyhkäisyyteen, kun leikki tarjoaa jotain yksityistä ja muita erottavaa (Huizinga 1998, 10). Jo lapsesta lähtien Annalla onkin ollut tapana katsella ihmisiä ja kuvitella heille elämä ulkonäön perusteella, piirre joka siirtyy myös Eevan käyttöön. Tässä ilmenee osaltaan fiktionsisäistä fiktiota. Annan kuvittelemat todellisuusversiot muodos-

tavat romaaniin mahdollisia maailmoja. Hän tuottaa teoksessa menneisyyden tason mahdollisen maailman, ja hänellä on siihen pääsy faktojen ja oman mielikuvituksensa kautta. Eleonora muistaa tuosta tasosta jotain, mutta ne ovat epätarkkoja lapsen muistoja. Martti on ainut, joka pystyy luotettavan oloisesti vahvistamaan Annan hahmon sisäisesti fokalisoidun mahdollisen maailman ja tekemään siitä näin ikään kuin ”totta”. Tietysti teos kaikinensa muodostaa vielä oman ”mahdollisen maailmansa”, jonka sisällä todellisuustasot kerrostuvat.

Teoksen menneisyyttä itsessään voi pitää Annan tuottamana mahdollisena maailmana. Faktan ja fiktion yhdistely tarjoaa lukijalle Annan version tapahtumista, joiden teos esittää olevan samalla autenttista kuvausta, koska Eevasta on tehty erillinen kertoja. Omalla tavallaan menneisyys on hyvinkin selkeä tarina, jossa on tunnistettava alku Eevan tavatessa Martin perheen ja loppu hänen kuollessaan. Toisaalta selkeyttä keskeyttää aikatasojen ja narratiivien vuotaminen toisiinsa, jolloin se mikä alkoi menneisydessä jatkuu edelleen nykyisyydessä. Eleonoran persoonallisuuden esitetään muotoutuneen menneisyyden tapahtumien johdosta ja hän kärsii toisinaan selittämättömästä ahdistuksesta, jonka alkusyy on Eevan kerronnan mukaan Eevan ja Martin riitojen seuraamisen aikaansaama epävarmuus ja hätä.

Menneisyyden mahdollinen maailma on lopulta ainoa maailma sisäkertomusta koskien, sillä muiden kertojien puheesta huolimatta heidänkin kerrontansa on pohjimmiltaan vain osa Annan kerrontaa. Sivuhahmojen merkitys on teoksessa lähinnä tukea ja täydentää päähahmoja, he eivät saa samalla tavalla valtaa kuin Anna. Teoksella ei voi sanoa olevan selkeää rajaa kertomusten välillä siitä huolimatta, että eri aikatasoja koskevat luvut on merkitty erottavasti toisistaan. Menneisyyden yksityiskohdat ovat nykyhetkessä läsnä esimerkiksi silloin, kun teoksessa tulee esille Eleonoran lapsena saatu arpi ensin nykyisyydessä. Annasta arven saamisen tausta eli saunakamarin palo on kiinnostava tarina, jota hän on lapsena mielellään kuunnellut. Myöhemmin Eevan kerronnassa saunakamarin palo tulee käsitellyksi osana menneisyyttä.

Mielikuvitus ja leikki ovat niin keskeisellä sijalla teoksessa, että ne muodostavat jatkuvan kahdentuman. Parhaiten tämä näkyy Annan toiminnassa, kun sama leikinomainen tapa kuvitella elämä siirtyy toimintamallina aikuisuuteen. Leikin ydin on tosin hieman erilaista aikuisella kuin lapsella. Aikuisena Anna on jo väkisin tietoisempi todellisuuden rakenteesta, jolloin kuvittelu on eräällä tavalla entistä itsetietoisempaa pakoa realiteettien maailmasta.

Leikin transformaatio tarinan kerronnaksi tuottaa tekstiin tulkinnassani aporistisen kahdentu-
man. Tarinan kerronta on kaiken heijastuvuuden ydinaluetta teoksessa. Kun vielä tarinan ai-
nekset otetaan henkilökohtaisista kokemuksista ja tarinoinnin syy motivoidaan motossa, voi-
daan sanoa elämän olevan kerrottu kertomus. Näinhän on etenkin Eevan hahmon kohdalla,
joka kertoo elämänsä. Samalla niin tekee Anna. Sivujuonteena Martti ja Eleonoora ovat osal-
lisiä heidän kerronnassaan, mutta saavat myös itse suunvuoron. Leikki on lisäksi teoksessa
vahvasti alustana taiteelle ja käsityksille taiteen merkityksestä.

4 Taide

4.1 Maailmojen luonti

Mielikuvituksen käyttö ei rajoitu lasten tai aikuisten leikkeihin vaan se liitetään teoksessa myös taiteen tekemiseen. Taide voi mielikuvituksen avulla luoda maailmoja hieman samoin kuin leikkijän leikki on hänelle totta. Jatkan siis edelleen tässä luvussa edellä aloittamaani mahdollisten maailmojen tutkimista. Lisäksi selvitän tässä luvussa taiteen aikaansaamia mielenabysssejä.

Samoin kuin leikki, taide voi myös heijastaa todellisuutta ja näin itsekin muuttua osaksi sitä. Omanlaisensa todellisuuden heijastuvuus tulee Martin hahmossa, joka on tunnettu taiteilija. Tästä on hyvä esimerkki *Helsingin Sanomien* hänestä tekemä haastattelu. Oikeasti olemassa olevaan lehteen viittaaminen tuo todellisuusvaikutelmaa teoksen sisäiseen maailmaan. Todellisuudesta lainattua ainesta on myös esimerkiksi Martin ja Eevan rakkauden paikantaminen Pariisiin, joka on perinteisesti ollut ”rakkauden kaupunki”.

Gallen–Kallelan maalaus, johon teoksessa viitataan, on triptyyppi. Martti on suunnitellut Annasta tekemistään kuvista diptyyppiä. Kun hän on tehnyt Annaan liittyvän kuvan, joka yhdistyy Aino-maalaukseen, Marttia voi pitää teoksessa taiteilijana Gallen–Kallelaan vertautuvana. Martti itse pitää enemmän modernimmista töistä, mutta Eevalle 1800-luvun lopun maalaukset ovat läheisiä. Hän kertookin pitävänsä muun muassa Gallen–Kallelan töistä (7, 79). Tulkitseen taiteen yhdistävän Marttia ja Eevaa heidän eroistaan huolimatta, ja Eevan pitämykseen myös taiteilijoiden välisen yhteyden perustuvan. Ylipäätään Martin voi ajatella edustavan teoksessa taiteilijan arkkityyppiä, jollainen on omalla laillaan myös Anna. Hän ei luo varsinaisia taideteoksia, mutta hän luo Eevasta eräänlaisen fiktiivisen hahmon, joka heijastaa häntä itseään. Näin maalaamisen ja kirjoittamisen välille syntyy analogia, joka on yksi esimerkki peilautumista muistuttavasta vastaavuudesta.

Martti itse ei aina arvosta omaa taidettaan, mikä liittyy kysymykseen sen todellisuudesta. Ilmeisesti tässä yhteydessä todellisuus viittaa uskottavuuteen. Martin pohdinnat elämän ja taiteen epätodellisuudesta heijastavat tähän liittyen teoksen toista mottoa: (..) ”Lasten todelli-

suus on tehty unista ja leikeistä. Valhe punoutuu sekaan huomaamatta. Tai ehkä niin on ihmisten todellisuuden laita ylipäänsä. Unia, leikkejä, valheita” (..) (T, 26.) Katkelma on ikään kuin tiivistelmä siitä, mikä kaikki teoksessa liittyy toden käsittelyyn. Lisäksi siinä tulee hyvin esille lasten ja aikuisten samanlaisuus: epätosi on kiinteä osa totuutta, eikä niiden erottaminen toisistaan ole helppoa. Tämä koskee myös taiteentekoa, kun Martti epäilee ovatko hänen omat työnsä paljon muuta olleet kuin edellisessä lainauksessa esitettyä (T, 26). Myös Eeva vertaa Martin maalaamista ”umpimielisen lapsen” leikkiin (T, 77). Kummassakin voi näin havaita olevan kyse todellisuuden kaihtamisesta.

Taiteen läsnäolo teoksessa koskee myös pohdintaa siitä, millaista sen pitäisi olla. Menneisyyden Pariisissa Martin ystävän luonnosteleva ihanne muistuttaa kovasti mise en abyme -rakennetta: ”Ei vain yhtä kuvaa, vaan monta päällekkäistä. On kannateltava kaikkia todellisuuden kerroksia. (...) Monistaminen on avainsana. Kopion kopio, siitä on kyse” (T, 148.) Näin teos ilmentää arvottavana taidekäsityksenä postmodernismia. Postmodernismille on tyypillistä tunnustaa maailman ja taiteen keinotekoisuus. Ne nähdään tietyllä tavalla, niiden kehysten kautta joilla niitä kulloinkin katsellaan. Siksi kehyksiä ei myöskään voi ottaa pois, koska ilman niitä tarkastelu on mahdotonta. Kehykset sinänsä määrittävät sen, mikä on taidetta, koska niiden avulla taideteos rajataan selkeästi erilleen, tarkastelun kohteeksi.

Teoksessa keskeisillä henkilöihahmoilla on valta esittää todellisuus, eli lähinnä heidän käsityksensä siitä, lukijalle omasta näkökulmastaan, Anna pystyy jopa muokkaamaan Eevan henkilöihahmon todellisuutta haluamaansa suuntaan. Siinäkin olennaista on juuri moneus ja kerroksisuus. Omalla tavallaan Eevaa kuvaa tavanomaista paremmin sana ”henkilöihahmo”, koska hänessä yhdistyy sekä todellinen henkilöys että rakentuminen narratiivisesti. Martilla on taiteenteon välineenä maalaaminen, Annalla vastaava väylä on rakentaa Eevan tarina ja yhdistää siihen arkkityyppejä rakkaustarinan aineksia sekä lisäksi omaa elämäänsä. Kun kyse on taiteesta, vain yksi versio todellisuudesta on liian kapea, kuten Marttikin sanoo: ”Taide muuttuu tyhjäksi, jos se kuuluttaa vain yhtä totuutta” (T, 112). Kommentti liittyy näkemykseen taiteen ja politiikan yhteensopimattomuudesta, mutta sen voi nähdä myös osana teoksen yleisemmin esittämään todellisuuden luonnetta koskevaan arvotukseen.

Postmodernin narratiivin yhteydessä todellisuuden esittäminen problematisoidaan, koska sitä ei enää aiempien kirjallisuuskäsitysten tapaan nähdä selkeästi tavoitettavissa olevana. Myös

sitä on pohdittu, voiko todellisuutta sinänsä lainkaan kirjallisesti esittää (Gibson 1996, 71.) Kohdeteokseni kyllä asettaa todellisuuden liikkeessä olevaksi ja näin vaikeaksi tavoittaa, mutta ainakin taiteessa todellisuuden kuvaaminen tuntuu olevan mahdollista. Todellisuuksia kuvataan lisäksi olevan muitakin kuin empiirisiin aistein havaittava, mikä osaltaan lisää todellisuuden monisyisyyttä. Kenties tätä voi pitää oleellisena seikkana henkilöahmojen funktion kannalta teoksessa ylipäätään: moniäänisyys useiden kertojien kautta ja eräänlainen monihahmoisuus, jota Annan ja Eevan peilautuvuuden lisäksi edustaa jako Eleenooraan lapsena ja aikuisena, kertoo samoista asioista enemmän kuin mitä selkeästi yhteen henkilöön rajattu fokaalisuus kertoisi.

Metafiktiio tutkii maailman tuottamisen tapoja tarkastelemalla kirjallisuudessa tekstuaalisia keinoja tuottaa tekstin todellisuus (Waugh 1984, 29). Tästä johtuen se sekä vahvistaa lukijan käsitystä maailman rakentumisesta että asettaa todellisuuden luonteen kyseenalaiseksi (Waugh 1984, 34). Teoksen mukaan taide ei edes pyri tavoittamaan jotain alkuperäistä, vaan rakentamaan jo olevan päälle. Samalla mise en abyme-rakenteet määrittyvät paitsi heijastamaan myös tarkentamaan todellisuutta, koska niiden avulla voidaan tavoittaa todellisuus monisyisemmin kuin yksittäisen esittämisen kautta. Teoksen sisäkertomus hyödyntää menneisyydestä jo tiedettyjä asioita ja sovittaa siihen vielä yhden kliseisimmistä aiheista, rakkaus-tarinan. Olennaista tässä ei välttämättä olekaan se, mistä kerrotaan, vaan miten kerrotaan. Fiktiivinen lausuma saa tekstin vaikuttamaan myös uuden kertomiselta pelkän vanhan toistamisen sijasta.

Martin mukaan noissa tuonaikaisissa kokouksissa ”luotiin todellisuuden suuntaviivoja” (T, 139). Teoksessa tuodaan muutenkin esille käsitys taiteesta omia maailmojaan luovana entiteettinä. Anna esimerkiksi ajattelee Eevaa tavallaan luodessaan: ”Taiteilijat ovat sellaisia: heillä on valta nähdä, he kantavat kaikkein painavimmin muotoiltuja näkökulmia, he tekevät todeksi sen, mikä muuten jäisi väijymään kynnyksille, pysäkeille, kadunkulmiin, sivulauseisiin” (T, 48). Vastaavasti Eleenooran ajatus narkoosiin vaipuvan potilaan tilasta valveen ja unen välitilassa yhdistyy kirjailijan kykyyn paljastaa lukijalle kaikki henkilöahmojen mielenliikkeet: (...) kirjailijoille, jotka asettuivat elämän ulkopuolelle ja jäljittivät kuuliaisesti jokaisen hahmonsa jokaisen ajatuksen ja tunteen, loivat ristivalon tapahtumien ylle” (T, 93). Kohdeteoksessani kaikkietävyys tulee esille Eevan ja Annan fokaalisuuden kautta.

Teos sijoittuu aikapaikallisesti 1960-luvun Suomen lisäksi Ranskaan ja Pariisiin, jonka taiteilijayhteisöön Martilla on henkilökohtaisia kontakteja. 1960-luvun kulttuurinen liikehdintä näkyy auteur-ohjaaja Jean-Luc Godardin elokuvan sisällyttämisessä mottoon. Auteur-elokuvat ovat termin määrittelyn mukaan ensisijaisesti tekijänsä heijastuksia, jopa siinä määrin, ettei varsinaista työtä enää edes välttämättä tunnusteta tekijän viedessä sen paikan. Tietyllä tavalla sama asetelma näkyy teoksessa. Annan ja Eevan henkilöhahmojen rakentumisessa. Eeva on niin paljon Annan kaltainen, että silloinkin kun Eeva itse on kertojana, fokalisaatiopiste on tällöinkin Annassa.

Ajan taidekäsitys heijastuu teokseen arvottavana latauksena. Viime kädessä ainoastaan toisto on nykyaikana keino heijastaa jotain jo olemassa olevaa. Ranskalaisista akateemikoista esimerkiksi Jean Baudrillard näkee heijastuman toistettavan kohteen omana kuvana eli vastaavana kappaleena (Gine, Mike 1991, 97). Kohdeteoksessani tämä sama käsitys sanallistuu edellä tulleessa sitaatissa muotoon ”kopion kopio”. Taideteosten lisäksi kopioluonne näkyy Annan ja Eevan hahmon samuudessa.

Eevan ja Annan toisiaan muistuttavuus on niin huomattavaa, että teoksessa voi sanoa olevan kaksoisolentomotiivi, joka osaltaan liittyy mahdollisiin maailmoihin. Kaksoisolennon avulla on mahdollista pohtia henkilön aktuaalisten tekemisten lisäksi, mitä hän olisi voinut tehdä (Lubomir, Dolezel, 1995, 93). Annan kuvittelu Eevan elämänvaiheiden tarkemmasta sisällöstä ei johdu pelkästään faktatiedon puutteesta. Hänhän ei pohjimmiltaan edes halua tietää aivan tarkkaan ottaen todellista Eevaa ja sitä, millainen hän oli.

Anna ja Eeva ovat eri henkilöitä, mutta heidän perimmäisimmät tuntomerkinsä ovat samoja, siinä määrin että lukija saattaa jopa ajatella kyseessä olevan yksi ja sama henkilö. Tällöin kaksoisolentouden laji on ”identtiset kaksoset” (Dolezel 1995, 94). Kirjassa ei tule esille, muistuttavatko Anna ja Eeva tosiaan ulkoisesti, mutta heidän persoonallisuutensa on lähes täysin sama. Lisäksi heidän mieltymyksensä ja tuttavansa muistuttavat toisiaan.

Kaksoisolentomotiivin kohdalla on olennaista se, että toisiaan muistuttavat olennot ovat samassa fiktionaalisessa universumissa. Tietty henkilö näyttäytyy lukijalle kahtena erillisenä henkilönä, jotka yhdessä muodostavat saman henkilöhahmon (Dolezel 1995, 96.) Juuri näin Annan ja Eevan keskinäinen yhteys on romaanissa rakennettu. Vaikka toinen on elossa ja toi-

nen kuollut, fiktionaalisessa maailmassa he sijaitsevat aktiivisina kertojina ja hahmoina samanaikaisesti. Näin on siitä huolimatta, että aikatasot on periaatteessa erotettu toisistaan. Anna jatkuu Eevassa, jolloin lopullista eroa heidän välilleen on vaikea tehdä.

Vaikka kaksoisolennot eivät voisi konkreettisesti kohdata toisiaan, he saattavat silti tuntea samat henkilöt ja olla persoonaltaan lähes identtisiä, jolloin voidaan sanoa heidän olevan samassa fiktiivisessä maailmassa. Näin on esimerkiksi Robert Louis Stevensonin teoksessa *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) (Dolezel 1995, 96.) Annan ja Eevan kohdalla yhteys ei ole samalla tavalla fyysistä, koska he eivät jaa ruumista. Usein kaksoisolentomotiivin perusta on juuri fyysisessä vastaavuudessa, mutta teeman muuntelua tutkimalla on tultu siihen tulokseen, että myös sisäinen yhtäläisyys voi olla merkki ”identtisyydestä” (Dolezel 1995, 96). Kohdeteoksessani aktuaalinen muistuttaminen on muutenkin toissijaista verrattuna kuviteltuun kaltaisuuteen. Anna ja Eeva toimivat lähes täysin samojen henkilöiden kanssa ja Eevan persoonallisuus ja mieltymykset peilaavat Annaa. Sekä kehys– että sisäkertomuksessa toistuvat samat keskushenkilöt eli päähenkilöparin lisäksi Elsa, Martti ja Ella/Eleonoora sekä Kerttu/Saara/Katariina.

Tapa rakentaa kirjallinen kaksoisolento on usein kahden alun perin erillisen henkilön yhdistyminen kaksoisolennoiksi (Dolezel 1995, 97). Näin käy myös kohdeteoksessani. Lukija tietää koko ajan päähenkilöiden olevan erillisiä, mutta samalla Annan paikantuminen Eevan ”ääneksi” tekee heistä erottamattomia. Silti heidän erillisyytensä ei täysin katoa. Teoksessa voi todella katsoa olevan kaksi erillistä kertomusta niiden samuudesta huolimatta, koska ne eivät kuitenkaan ole täysin identtisiä. Voikin sanoa, ettei kaksoisolentous ole teoksessa täysin hallitsevaa, vaan se on mukana vain eräänlaisena sivujuonteena. Näin teos pystyy päätarinansa kautta kertomaan lisäksi toista, joka kulkee sen rinnalla eikä pelkästään toista kehyksiään.

Metafiktio pyrkii havainnollistamaan maailman kuvaamisen keinotekoisuuden, mutta myös kuvaamisen tärkeyden (Waugh 1984, 35). Niin leikkiä kuin todellisuuttakin hallitsevat roolit ja säännöt. Tutkimalla fiktiota metafiktio haluaa samalla tutkia faktaa (Emt.) Kun teos tiedostaa oman rakentuneisuutensa, sille aukeaa samalla tilaisuus pohtia myös sen ulkoista maailmaa. Tähän pyrkii etenkin temaattinen, aporistinen mise en abyme.

Taide voi heijastaa nykyisen todellisuuden lisäksi mennyttä. Eletty elämä voi näyttäytyä taiteen kaltaisena: (...) ”Sinä tarkastelet maailmaa kuin maalausta, aika on kehystänyt sen, kokemus ajasta, ja sinä nautit siitä toisella tavalla kuin ennen” (...) (T, 26). Silti Martti erottaa elämän ja taiteen toisistaan: ”Ei tämä ollut maalaus, tämä oli maailma (...)” (T, 38). Annan kanssa puhuessaan hän puolestaan toteaa elämän olevan usein taiteelle vierasta (T, 137). Tietysti Martin elämä ei ole sama kuin elämä sinänsä, johon Martti tässä luultavasti enemmän viittaa.

Erityisen hyvin taide heijastaa mennyttä Annasta tehdyssä maalauksessa, josta Anna itse ajattelee näin: (...) ”Maalaus on jollain tavalla tiivistymä hänestä. Se kantaa kaikkea sitä mikä hän lapsena oli ja mikä oli hänessä vasta oraalla” (T, 125). Kun ottaa huomioon, että maalauksen alta paljastuu Eevasta tehty kuva, voi ajatella Eevan olevan osa tätä tiivistymää. Myös Eevan kuvassa menneisyys heijastuu näkyvästi. Annan lisäpohdinta siitä, kuinka maalaus ”on enemmän hän kuin hän itse koskaan onnistuu olemaan” (T, 127) vaikuttaa siltä, kuin hän haluaisi tavallaan täyttää ulkoisen määritelmän itsestään. On paradoksaalista ajatella, että kuva voisi olla enemmän ihmisenkaltainen kuin ihminen itse. Tässä suhteessa teoksessa on vastaava peilimotiivi kuin *Dorian Grayn muotokuvassa*.

Maailman rakentaminen toistuu teoksessa tavalla tai toisella useita kertoja. Taitelija luo taiteuteksessa oman maailmansa. Vaikka Eeva rakastaakin Marttia, hän ei varsinkaan alkuun pidä hänen maalauksistaan. Ne ovat hänelle liian monimutkaisia. Hän ei myöskään pidä maalamista sinällään mitenkään kunnioitusta herättävänä oikeutuksena vajota omiin luomisoloihinsa vaan hän muistuttaa Marttia siitä, kuinka ”kaappi on yhä kaappi ja omena omena” (T, 77). Tässä esineet ovat itsessään totta, eivät jonkin kautta kuvattuna. Samoin voimakas tunnekokemus, kuten rakkaus, synnyttää oman maailmansa.

Sana ”maailma” vastaa sen luomisen yhteydessä tulkinnassani ”todellisuutta”. Tällöin todenmitta ei ole ulkoisesti todennettavissa, vaan se on sisäinen ja yksityinen käsitys. Käsite ”sisäinen totuus” tulee tulkinnassani melko lähelle maailman luomisen merkitystä teoksessa. Taitelijan luomaan todellisuuteen rinnastuu Annan äänen antaminen Eevalle, joka luo pitkälti sen mitä lukija saa hänestä tietää.

Totuuden mieltäminen mielensisäiseksi ”olotilaksi” tuo romaaniin filosofisen ulottuvuuden. Fiktionsisäinen fiktio pyrkii ottamaan kantaa teosta laajempaan kokonaisuuteen. Tämä on

hyvä esimerkki siitä, kuinka teoksen ei tarvitse heijastaa reaalia maailmaa, mutta se on silti mahdollista. *Totta* on itsessään tekstuaalinen todellisuus, jossa luodaan vielä uusia taiteellisia maailmoja. Eevan tarinaa voi pitää tällaisena, ja sisäkertomuksen sisällä taiteen teko kuvataan uusia maailmoja synnyttävänä.

Martin keskeneräiset työt, varsinkin Eevasta tehty työ jota ei viety loppuun asti, ovat esimerkki halusta saavuttaa jotain mikä ei kuitenkaan ole saavutettavissa. Eevan merkitys on pohjimmiltaan tässä mielessä sama sekä Martille että Annalle: kumpikin näkee hänessä sen, mitä itse haluaa. Kumpikin käyttää häntä omiin tarkoituksiinsa, jolloin *Mise en abyme* rakentuu myös Martin ja Eevan välille. Eevan oma kerronta, joka perimmiltään paikantuu Annaan, tukee vielä uusia taiteellisia maailmoja muistuttamalla niitä. *Mise en abyme* on monikerroksista, kun taiteellisen työn teko heijastuu rakenteellisesti monikerroksiseksi kohdeteoksen sisällä. Näin romaani on samalla postmodernistinen: osoittamalla, että kaikki syntyy ja on aina vaiheessa. Mitään lopullista alkuperää ei ole todennettavissa.

Tulkitsen *Mise en abyme* paitsi heijastavan teosta siinä itsessään myös ottavan kantaa taiteen ja kirjallisuuden olemukseen. Nimenomaan metatekstuaalinen *Mise en abyme* voi esitellä lukijalle rivien välissä taidetta arvottavia käsityksiä, jolloin ne ovat samalla eräänlaisia ohjeita lukijalle tavasta jolla teksti haluaa itseensä suhtauduttavan (Dällenbach 1989, 99–100). Heijastumisen käsittely ulottuu henkilöihahmoja syvemmälle, ja etenkin teoksessa esiin tuleva käsitys taiteesta keinona luoda oma todellisuutensa esittää näkemyksen *Mise en abyme*stä olennaisena osana kaikkea taidetta. Visuaaliset representaatiot ovatkin eräs reflektiivisen metanarratiivin välineistä laajentaa päänarratiivia (Dällenbach 1989, 51). Päänarratiivissa tuodaan jo esille käsitys taiteen mahdollisuuksista, joita metanarratiivi ikään kuin tarkentaa.

4.2. Kuvataide

Peilautuvuus Annan ja Eevan välillä tuodaan esille paitsi sanallisen ilmaisun kautta myös kuvallisuuden tasolla. Martti on nyt jo vanhennut taidemaalari, joka on aikoinaan tehnyt Annasta maalauksen tämän ollessa lapsi. Anna päättää hakea maalauksen Tammilehdosta itselleen. Lopulta maalauksen alta paljastuukin toinen, Eevasta tehty teos.

Tulkitsen kuvien päällekkäisyyden osaltaan ilmentävän Annan ja Eevan sidoksisuutta toisiinsa. Eevan pohdinta siitä, olisiko muste ollut hyvä Martille materiaali hänen kuvaamiseensa, viittaa selvästi Anna sisällä olevaan musteeseen: (...) ”Miksi hän luopui musteesta niin kevytmielisesti, hän olisi voinut tehdä jo kymmeniä, satoja vedoksia jos olisi ymmärtänyt kaivertaa minun ääriiviivani puuhun tai linoleumiin” (T, 182). Samalla Eevan kuvan paljastuminen konkretisoi vaietun asian esilletulon, etenkin Eleonooralle joka näkee kuvan.

Ennen muuta kuvien kirjaimellinen kerrostuminen on konkreettisen tason esimerkki mise en abymesta. Kuvien suhde toisiinsa muodostaa jatkuvan kahdentuman. Anna ja Eeva muistuttavat monin yksittäisen kahdentuman tavoin toisiaan, ja Eevan hahmo rakentuu vahvasti Annan kautta, jolloin voidaan puhua kerroksisuudesta. Sama kerroksisuus jatkuu kuvien ollessa päällekkäin, ja näin hahmottuu jatkuva kahdentuma. Laajemminkin Annan ja Eevan toisiensa varaan muodostuminen tuottaa tekstiin jatkuvan kahdentuman.

Ensimmäisiä kertoja Eevaa ajatellessaan Anna yhdistää hänet ”Schjerfbeckin naisiin” (T, 48) ja viittaa näin Helene Schjerfbeckin maalausten naishahmoihin. Viittaus on sikäli ristiriitainen, että modernin taiteen sijasta Eeva kertoo myöhemmin pitävänsä enemmän kansallisromantiikan aikaisista töistä. Toisaalta viittaus on ennakoiva suhteessa maalaustaiteen myöhempään merkitykseen romaanissa. Eevahan on eräänlainen rajaviiva vanhanaikaisen ja modernin välillä, jolloin viittaus saattaa tässä tapauksessa kohdistua häilyvyyteen eli siihen, millaiselta maalausten naiset näyttävät. Monet Schjerfbeckin maalauksista ovat hahmojen rajoilta epätarkkoja. Eevaa kuvataan muutenkin häilyväksi ja epätarkaksi, jota ei voi tuntea kunnolla. Martin ja Elsan kodissa vanhanaikaiset maalaukset, joita säilytetään kuvapuoli nurinpäin, ovat osaksi Schjerfbeckin töitä. Tässä on selvää toistoa suhteessa Eevaan. Paitsi että Eevaa vertaustuu sanallisesti Schjerfbeckin maalauksiin, Martti vaikenee tavallaan sekä hänen maalauksistaan kodissaan kääntämällä ne nurin että suhteestaan Eevan kanssa, joka salataan Elsalta.

Eeva pysyy tavallaan tuntemattomana myös Martille, joka on romaanin maailmassa todella tuntenut hänet. Silti Martti arvelee, että Eevassa oli jotain mikä jäi hänelle vieraaksi (T, 173.) Menneisyydessä Martti sanoo Eevalle suoraan, ettei tätä ole olemassa: ”Eeva ei ole kukaan. (...) Hän ei ole muuta kuin pelkkä kuva” (T, 215.) Romaanin nykyisyydessä Eeva tosiaan on vain kuva, Martin hänestä tekemä maalaus. Huomionarvoista on myös se, että kun Martti ajattelee Eevaa ensimmäisiä kertoja, hän tekee sen kuin Eeva olisi hahmotelma, jonka ääriviivat hän

muodostaa. Tämä on peilautuvaa suhteessa Annan hahmon fokalisaatioon Eevan kokemuksesta tulla kokonaiseksi vasta Martin katseen myötä.

Martti ei ole ainut, joka suhtautuu Eevaan tunnistamattomana. Eeva itse lausuu Martille: ”Sinä et ole koskaan tuntenut minua, et todella. Sinä et tunnistaisi minua vaikka tulisin kadulla vastaan” (T, 204.) Eevan tuntemattomuus heijastuu myös Eevan Pariisissa näkemään elokuvaan, josta toinen motto peräisin, ja jossa Eevan sisäisen fokalisaation mukaan mies sanoo naisen olevan ”kuva” (T, 146). Romaani heijastaa näin osaltaan kyseisen elokuvan tapahtumia. Tässä tulkitsen olevan metafiktiota, kun Eevan eräänlainen keinotekoisuus ja epätodellisuus tuodaan esille.

Oman lisänsä kuvallisuuteen tuo kuvataiteen rooli teoksessa. Martti on taidemaalari, minkä lisäksi Eeva on taiteesta kiinnostunut. Annasta otettu valokuva puolestaan vertautuu Akseli Gallen–Kallelan *Aino–tarun* (1891) keskimmäiseen kuvaan, jossa Aino pakenee Väinämöistä veteen. Maalaus pohjautuu Kalevalaan, jolloin maalauksen edustama upotusrakenne viittaa pohjimmiltaan *Kalevalaan*. Martti ja Eeva käyvät Ateneumissa katsomassa muun muassa tätä maalausta.

Sekä Ainon että Eevan todetaan olevan ”kuin kalojen sukua”, mikä viittaa Ainon kalaksi muuttumiseen *Kalevalassa*, mutta myös molempien naisten päätökseen hukuttautua. Taustalla olevat syyt päätökseen tosin ovat heillä vastakkaiset: Aino ei halua joutua Väinämöisen vaimoksi, Eeva ei enää halua elää menetettyään Martin ja Ellan. Myös Annan uiminen ja ”kuin vaeltaisi vedenalaisesta huoneesta toiseen” (T, 102) muistuttaa Eevan hukuttautumisen yksityiskohtia. Lisäksi maalauksen asetelma toistuu hieman muuntuvassa muodossa, kun Martti ja Elsa soutavat yhdessä järvellä.

Kuvatuista taideteoksista *Aino*–triptyykki on tutkimuskysymykseni kannalta tärkeimmässä asemassa, koska se sitoo teoksen teemoja ja rakennetta yhteen. Se on kirjassa jatkuva kahdentuma, ja sillä on kirjassa symbolinen rooli hieman samaan tapaan kuin esimerkiksi Fjodor Dostojevskin romaanissa *Idiootti* (1868), jossa vastaavassa asemassa on Hans Holbeinin maalaus *Kristus haudassa* (Mikkonen 2005, 233). Pulkkisen oman tuotannon kohdalla hieman vastaava esimerkki intertekstuaalisesta heijastumisesta on *Antigone*–tragedian käyttö teoksen temaattisena ja lajia määrittävänä keskuksena (Murtonen–Leppä 2012, 21), vaikka kyse ei

tässä olekaan kuvataiteesta vaan kirjallisuudesta. Taideteoksella on kuitenkin siinäkin vastaava asema mise en abymen tiivistäjänä. Teemojen suhdetta maalaukseen olen kuvannut edellä. Rakenteellisesti maalauksen voi katsoa havainnollistavan osaltaan jakoa menneisyyteen ja nykyhetkeen. Eevaa puhutellut maalaus muistuttaa Annasta otettua valokuvaa, ja valokuvaa taas verrataan kirjassa hänestä tehtyyn maalaukseen. Lisäksi maalauksen aiheen toistaminen on omanlaisensa esimerkki ”kopion kopiosta”.

Kuuluisa esimerkki muotokuvan ja ihmisen toisiaan muistuttavuudesta on Oscar Wilden teoksessa *The Picture of Dorian Gray* (1891), jossa yhtäläisyys syntyy päähenkilön omasta halusta olla kuvan näköinen. Kohdeteoksessani päähenkilöt eivät ilmaise vastaavia toivomuksia, mutta yhtäläisyys tulee silti muiden henkilöiden ja lukijan mieleen. Annasta otetun valokuvan ja *Aino*-maalauksen yhtäläisyys tulee esille Eleonooran fokalisaation kautta, mikä on hyvä esimerkki kertojien toisiaan sisällöllisesti tukemisesta. Yksittäiset hahmot ja kertojat muodostavat tosiaan täydentävän ja hallitun kokonaisuuden.

Martin tekemät maalaukset ja Annasta otettu valokuva muodostavat keskenään mise en abymen samaan tapaan kuin teoksen kehys- ja sisäkertomus. Lisäksi kulttuurinen ja kanonisoitu menneisyys on läsnä niin teoksen sisä- kuin kehyskertomuksessakin taideteosten kautta. Molempina ajanjaksoina maalaus on jo edustanut menneisyyttä. Kultakauden taide, jota maalaus edustaa, puolestaan on symbolisesti verrannollinen suhteessa Eevan ja Martin taidekäsityksiin. Laajemmin katsottuna maalaus edustaa jopa jakoa, jossa Eeva omienkin sanojensa mukaan jää menneisyyteen ja Martti ja Ella ovat osa tulevaisuutta, kuten teoksen maailmassa käykin. Eeva ei ole enää elossa teoksen nykyaikana, mutta Martti on. Eeva ikään kuin jää teoksessa maalausten ja menneen maailmaan, vaikei 1800-luvulla eläkään.

Dällenbach (1989, 77) näkee mise en abymelle mahdollisena heijastaa teoksen itsensä lisäksi myös sille ulkoisia narratiiveja, jolloin puhutaan intertekstuaalisuudesta. Tässä yhteydessä termi ei ole aivan samassa käytössä kuin yleensä siitä puhuttaessa. Kullakin teoksella on aina sisäistekijä, jota ei voi suoraan tunnistaa miksikään konkreettiseksi. Mise en abyme-rakenne voi luoda vaikutelman konkreettisuudesta käyttämällä tiettyä henkilöahmoa korvikkeena, joka tuntuu paljastavan tekstin tekijän alkuperän. Jos tässä tapauksessa vielä esiintyy tekstin ulkoista viittaamista, korvikehahmo saa lisämerkityksiä: hän vaikuttaa osoittavan kuka kirjan

tekijä on, minkä lisäksi hän aktivoi tekstiä edeltäneiden viittauskohteiden tekijät (Dällenbach 1989, 76–77.)

Eeva on intertekstuaalisuuden aktivoija teoksessa. Hänen roolinsa Annan korvikkeena tehdään metafiktiivisesti varsin selväksi lukijalle, minkä lisäksi heidän peilimäinen suhteensa heijastuu myös teoksen ulkopuolelle, *Aino*–maalaukseen. Näin Eevan kutsuminen ”pelkäsi kuvaksi” on teoksessa pohjimmiltaan varsin monitasoista. Eräällä tavalla *mise en abyme* jopa jatkaa maalausta teoksessa sen sanallistamisen lisäksi hyödyntämällä sen taustalla olevia *Kalevala*-aiheita.

Maalausten lisäksi *Kalevala*–aiheinen viittaus löytyy haavalorusta, jota Anna kutsuu ”mehiläisloruksi” (T, 98). Mehiläinen auttoi Lemminkäisen äitiä herättämään kuolleen poikansa henkiin hunajallaan. Haavalorussakin kutsutaan mehiläistä tuomaan mettä haavojen hoitoon. Tältä osin *mise en abyme* on teoksessa intertekstuaalista. Eevan kotipaikka Kuhmo on samoin viittaus Elias Lönnrotin runonkeruumatkoihin ja karelianismiin, johon kultakauden taideteokset sijoittuvat ajallisesti.

Taideteokset tuovat teokseen temaattisesti tärkeän ulottuvuuden. Niitä voi pitää keskeisiä aiheita kiteyttävinä ja toisiinsa yhdistävinä. Juonenkäänneet tulevat osittain esiin *Ainossa*, Eeva taas on eräänlainen yhteenveto maalauksista romaanissa ja niiden merkityksestä. Taideteokset myös luovat teokseen todellisuusvaikutelmaa sen hyödyntäessä oikeasti olemassa olevaa maalausta. Pariisissa ollessaan Eeva näkee Rembrandtin maalauksen, jonka synnyttämä vaikutelma hänessä heijastuu erään naisen toteamukseen siitä, kuinka Eevan ”sisällä palaisi lamppu” (T, 146). Eeva itse on ajatellut näin nähtyään maalauksen, jolloin maalaus ja Eeva rinnastuvat toisiinsa samoin kuin *Aino*–maalauksen kohdalla. Tässä on jatkuva kahdentuma samaan tapaan kuin *Ainon* kohdalla.

Kun kirjallisuus sanallistaa kuvataidetta, on kyse ekfrasiksesta. Nykytutkimus jakaa ekfrasiksen klassiseen ja moderniin. Klassinen ekfrasis on kuvan sanallistamisen alkupiste, josta myöhempi, tarkkarajaisempi moderni ekfrasis on kehittynyt. Moderni ekfrasis ei sanallista mitä tahansa kuvallisuutta vaan termi on vakiintunut erityisesti kuvataiteen yhteyteen (Mikkonen, Kai 2005, 263–264.) Kohdeteokseni sanallistaa maalausten lisäksi myös valokuvaa ja elokuvaa.

Kohdeteokseni kuvaa nimenomaan kuvataidetta sanallisesti. Tosin kuvailun kohteena ei varsinaisesti ole niinkään taideteos sinänsä, vaan pikemmin sen aikaansaama vaikutus henkilöhahmon eli Eevan tasolla (tosin taas voidaan miettiä, missä määrin kuvauksen alkupiste on Annassa). Sanavalinnat kertovat maalauksista nimenomaan hänen silmiensä kautta nähtynä eivätkä siksi ole vain neutraalia kuvausta:

Minä ajattelen Rembrandtin naista Louvressa, sitä kaikkea hänessä mitä en koskaan saa tietää. Minä ajattelen ihmisiä kaikissa kuvissa, kaikissa maailman maalauksissa. Heidän hymyilevien kasvojensa takana kokonaiset maailmat! Aamulla syöty leivänkannikka! Aivastus! Rakkautentunnustus joka odottaa lausumistaan! (T, 147.)

Pohjimmiltaan kuvataiteen sanallistaminen on siis hänen sisäisten tuntojensa sanallistamista. Samalla otteessa näkyy hyvin suhtautuminen maalausten hahmoihin todellisen kaltaisina ihmisinä. Tämä sitoo Eevaa omalla laillaan lähemmäs epätodellisuutta hieman samaan tapaan kuin Martin todetessa hänen olevan ”pelkkä kuva”. Omalla tavallaan Eevan muotoutumisen Annan elämään pohjautuvan kerronnan ja tarinallistamisen myötä voi myös nähdä muistuttavan tapaa, jolla kuvaa tulkitaan. Eeva onkin kirjassa samanaikaisesti sekä totta että epätosi. Hän on totta yhtä paljon kuin teoksen muutkin henkilöhahmot, jotka kaikki ovat lukijan silmissä fiktiivisiä. Ero henkilöiden välillä syntyy siitä, että muihin henkilöhahmoihin ei suhtauduta epätodellisina, kuvankaltaisina. Mielenkiintoisesti teoksessa voi todeta todellisten taide-teosten rakentavan epätodellista hahmoa, kun Eeva muistuttaa Annan lisäksi maalausten hahmoja. Sanaa ”kuva” käsitelläänkin teoksessa monitasoisesti. Ensinnäkin kuva on aktuaalinen taideteos eli maalaus. Toiseksi kuva on tapa jäsentää maailmaa mielessä, hahmottaa se jonakin. Kolmanneksi kuva käsittää Eevan hahmon, sen miten muut henkilöhahmot hänet näkevät. Ensimmäinen ja toinen kuvan merkitys muodostavat Eevan hahmon teoksen kokonaistasolla, kun tapa hahmottaa Eeva jonakin tiivistää hänet kuvaksi, taideteoksen kaltaiseksi abstraktiksi.

5 Tunteet

Tunteet eivät moneen vuosikymmeneen olleet kirjallisuudentutkimuksen keskiössä, tosin aihetta on käsitelty aikanaan jo Aristoteles. Viime vuosina tilanne on alkanut muuttua ja tunteista on alettu kiinnostua enemmän. Tämä johtuu pitkälti aivotutkimuksen kehityksestä. Traditionaalisen uskomuksen vastaisesti tunteet mielletään nykyään enemmän osaksi järjestäytyneitä toimintaa kuin sen viholliseksi (Wesling, Donald 2008, 15.) Lisäksi affektitutkimus on viime vuosina ollut hyvinkin suosittua kirjallisuustieteessä. Oma tutkimukseni käsittelee tunteita siltä kannalta, miten ne heijastavat teoksen maailman todellisuutta.

Romaanin narratiivissa tunteilla on huomattava rooli. Tunteet ovat pohjimmaisina syy tapahtumaketjun alkuun, kun Eeva ja Martti rakastuvat. Elsan ja Martin välinen rakkaus osoittautuu lopulta kuitenkin vahvemmaksi ja Martti jättää Eevan, kuten Annan entinen kumppani jätti Annan. Hylätyksi tuleminen saa sekä Annassa että Eevassa aikaan surua, mikä on moton mukaan perimmäisin tarve kertoa Eevan tarina.

Selkein mise en abyme-tyyppi kohdeteoksessani on lausuman heijastuma, mikä tässä tapauksessa tarkoittaa heijastuvuuden kohdistuvan koko teokseen. (Dällenbach 1989, 55). Näin voi sanoa, koska juonen kannalta keskeisimmät tapahtumat toistuvat molemmissa kertomuksissa: rakkaussuhde päättyy ja tärkeä lapsi ei ole enää osa elämää. Tähän liittyen mise en abymen tutkiminen sopii kohdeteokseeni erinomaisesti, koska sen kautta romaanin teemat ovat vahvasti esillä.

5.1 Suru

Romaanin toinen motto toteaa Isak Dinesenia eli Karen Blixeniä lainaten: ”Kaikki surut voidaan kestää, jos ne ovat osa tarinaa tai niistä kirjoitetaan sellainen”. Motto ilmenee käytännössä juuri Annan ratkaisussa tarinallistaa ja projisoida Eevaan oma surunsa. Lisäksi kuvitteluleikki on vastaavassa käytössä. Kun surua peilataan suhteessa johonkin muuhun, tässä tapauksessa Eevaan ja menneisyyden tapahtumiin, se ikään kuin hälvenee eikä ole samalla tavalla läsnä kuin aiemmin. Näin tulkitseen ”surun kestämisen” merkityksen romaanissa. Pohjimmiltaan kestäminen on siis etäännyttämistä.

Merkillepantavaa on sekin, miten sana ”muste” toistuu surun motiivina teoksessa monta kertaa nimenomaan Annan yhteydessä. Kirjoittamisväline on hänen surunsa indikaattori: ”(..) Hän poimii jonkun kadunkulmassa tai raitiovaunussa, kuvittelee tämän päivät, ilot ja surut. Sillä tavalla omien päivien paino on helpompi kestää, murhe kuin mustetahra, joka toisinaan valuu hänessä (..)” (T, 21.) Kuvaus muistuttaa paitsi Annan halusta etäännyä surustaan myös halusta kokea olevansa toinen. Se tekee omasta ahdingosta vähemmän todentuntuista.

Annan surun lisäksi suru laajemminkin on lähellä mustetta. Vastaavasti ulkoisen fokalisaation kautta esitetään surun painavuuden yhdistyvän kirjoitusvälineen ainesosaan: ”(..)Nuorten ihmisten sydän on toisinaan kuin lyijystä tehty” (..) (T, 14). Kun Eeva kertoo sisällään olevasta hellyydestä, joka tuntuu hänestä, ”että se valuu sormenpäistäni kuin mesi, niin tiheää se on” (T, 51), kuvaus on peilimäinen suhteessa Annasta valuvaan musteeseen. Niin on myös masennuksen aikaansaama murhe: ”(..) ”Murhe valuu huoneen nurkista minua kohti” (T, 250). Suru on jotain, johon jää ikään kuin kiinni. Tietyllä tavalla masennuksessakin on kyse surusta irti päästämättömyydestä.

Annan murheen ydin on kokemus lapsen menettämisestä. Tämä seikka siirtyy myös Eevan kerrontaan. Kuvitteluleikkiä harjoittaessaan Anna näkee surulliselta vaikuttavan naisen, jolloin hän heti yhdistää naisen surun lapsen menetykseen. Tavallaan kaikki mitä hän näkee on näin osa häntä.

Anna, joka haluaa pitää kiinni tarinasta, ratkaisee Eevan lopullisen elämästä irti päästämisen aiheutuvan siitä, että Marc varastaa Pariisissa hänen päiväkirjansa. Tavattuaan Marcin itse Anna pohtii jälkepäin, olisiko heillä kenties voinut olla yhteistä tulevaisuutta, tai sitten ei: ”Ehkä Marc oli pelkkä huijari” (T, 72). Tässä voi huomata, miten Anna käyttää kuvittelussaan apuna omia kokemuksiaan myös siltä kannalta, miten asiat voisivat olla. Eevan tarinassa Marc on varas, koska Anna tekee hänestä sellaisen. Syynä on rahojen etsiminen päiväkirjan sivujen välistä, mutta Eevalle nimenomaan päiväkirjan menetys on kova kolaus: ”(..) Ei pelkästään rahoja, vaan koko kirjan, piirustuksineen kaikkineen, lauseineen. Minun jokainen lauseeni on viety” (T, 243.) Eevan tarina on päiväkirjan menetyksen myötä kadonnut. Sen perimmäisin merkitys heijastaa mustemotiivia ja mottoa: ”Koko vuoden olen valuttanut murhetta musteena paperille” (..) (T, 238). Samoin kuin Annan omassa kerronnassa, mustetta on myös Eevan sisällä (T, 250). Lukijalle selviää päiväkirjan päätyneen roskikseen, samoin kuin sen välissä

olleen Martin Eevasta tekemän piirroksen (T, 247). Omalla tavallaan roskikseen päätyminen heijastaa Eevan hylätyksi tulemisen kokemusta.

Päiväkirjan pitäminen heijastuu Annalta Eevalle keinoksi käsitellä surua. Elämän reflektointi auttaa heitä molempia. Kenties motto heijastuu ”lauseiden” katoamisen aiheuttamaan järkytykseen. Suru on ollut mahdollista kestää purkamalla se kirjalliseen muotoon, tarinaksi. Eevalle myös piirtäminen on vastaava keino etäännyttää omaa surua. Sekä kirjottamisessa että piirtämisessä suru saa toisenlaisen muodon, mikä on omalla tavallaan asian työstämistä. Lisäksi se on eräänlainen korvike sille, mitä on menetetty. Kun päiväkirja katoaa, surua ei voidakaan etäännyttää vaan se täytyy kohdata sellaisenaan. Päiväkirjan menetys on sen vuoksi ilmeisen korvaamaton kolaus. Tulkitsen Eevan elämänhalun loppuvan pohjimmiltaan tämän vuoksi.

Annan ja Eevan tarinoiden kannalta kynnyks on keskeinen alun ja lopun merkittäjä, eräänlainen saranakohta. Vastaavassa roolissa on sanapari ”nähdään huomenna”, joka toistuu monta kertaa. Eeva on sisäkertomuksen alussa tulevan isäntäperheensä kynnyksellä, jossa hän jo ennakoii tulevaa loppua: ”Myöhemmin tajuan, että elämäni, aivan uutena, alkaa juuri tässä. Ehkä näkyvillä on myös loppu, jo ovella” (T, 51.) Näin tapahtuukin. Myös Annan kannalta kynnyks on ratkaiseva, sillä Eleonoora löytää hänet nimenomaan ovensuusta. Kynnyksellä on symbolinen asema teoksessa muutenkin, sillä Eevan kuolema ja Annan elämän jatkuminen muodostavat toisenlaisen alun ja lopun. Tässä ei kuitenkaan ole kyse mistään abymesta vaan aiheen toistuvuudesta.

Eevan kuoleman järviveteen hukuttautumalla voi tulkita metaforisella tasolla merkitsevän suruun hukkumista. Samoin Eevan sairaus, jonka perimmäisin luonne esitetään epäsuorasti psyykkiseksi, muodostaa yksittäisen kahdentuman Annan masentumisen kanssa. Toisin kuin Eeva, Anna toipuu lopulta surustaan. Loppuratkaisu kuvastaa jollain tavalla valtaa, joka Annalla Eevan hahmosta on: hän päättää itse selvitä, mutta kuvittelee Eevan surmanneen itsensä. Lisäksi kaksoisolentomotiivista tavallaan luovutaan. Sen ilmetessä käy usein juuri niin, että toisen olennoista on lopulta ”kukistettava” toinen harmonian palauttamisen vuoksi (Envall 1988, 36). Tietyllä tavalla on kuvaavaa, että kun Anna on alkanut kertoa Eevan tarinaa ja samalla fiktiivisen lausuman kautta tehnyt kertomastaan totta, hän myös samalla tavalla lopettaa kertomuksen ja samalla Eevan hahmon olemassaolon. Kaksoisolentous edustaa omalta

osaltaan kaksijakoisuutta, jota kirja muodostaa monien asioiden suhteen, ja kirjan lopulla tämä jaottelu vähentyy.

Tunteet ja niiden kokeminen tekevät niistä romaanissa nestemäisiä, mikä saattaa viitata itkemiseen ja kyyneliin. Tämä heijastuu myös *Aino*-maalauksen veteen ja Eevan koti-ikävään, joka hänen mukaansa valui hänen silmiensä välistä. Juuri ikävöidessään Eeva kokee saavansa maalauksesta lohtua. Tässä kohden kyse ei kuitenkaan heijastuvuudesta huolimatta ole varsinaisesta *mise en abyme*-rakenteesta vaan motiivin eli musteen toistumisesta. Suorimmin surun vesimäisyys tulee esille Martin huomattaessa Annan salatun murheen ja kuvatessa sen näkyvän silmissä lampina, jotka ovat täynnä kyyneleitä (*T*, 141).

Myös Dällenbach mainitsee (1989, 18) *mise en abyme*sta kirjoittaessaan imaginaarisen samaistumisen kertojaan voivan vaikuttaa terapeuttisesti kirjoittajaan. *Mise en abyme* muodostuu tällöin surun ja siitä toipumisen välille. Tästä syystä Anna ei missään vaiheessa täysin luovu Eevasta. Teoksen lopulla hän kyllä etäännyy hänestä, mutta täydellistä irtautumista ei silti tapahdu.

Elsan kirjoittamassa kirjassa *Tunnistaminen ja itseys* surua käsitellään lapsen kehityksen näkökulmasta. Minuuden kehitykselle on välttämätöntä irtautua vanhemmista, ja etenkin äidistä irtautuminen aiheuttaa surua. Oman minuuden tajuaminen on kirjan mukaan ihmisen ensimmäinen todellinen suru. Annakin pohtii, kuinka aikuiseksi kasvaminen vaatii välttämättä surua, joka aiheutuu lapsuuden menettämisestä. Oman surunsa aiheuttaa halu rakastaa niin paljon, että sulautuu toiseen ja oma itseys uhkaa kadota. Tällainen halu peilautuu niin varhaiseen vaiheeseen lapsuutta, ettei minus ole vielä muodostunut.

Kohdeteoksessani tehdään surutyötä, minkä Elsan lähestyvä kuolema ja menetetty rakkaus aiheuttavat. Pohjimmiltaan on kyse luopumisesta ja hyväksymisestä. Niiden käsittely ja niistä selviäminen on temaattisesti tärkeää myös *mise en abyme*en liittyen. Nämä teemat kytkevät yhteen kaikki keskushahmot. Annalla surutyötä teettää lisäksi vanhan suhteen sydänsuruista toipuminen.

Romaanin loppua voi pitää eheyttävänä varsinkin Annan kannalta, sillä hän päättää kuvittelun sijasta kohdata todellisuuden sellaisena kuin se on ja kertoa avoimesti menneisyydestään Matikselle. Romanin loppuun sijoittuva Eevan viimeinen kohtaaminen menneisyydessä Ellan

kanssa muuttuu kesken Eevan sisäisen fokalisaation Annan viimeiseksi kohtaamiseksi Lindan kanssa (*T*, 230–231), jolloin nykyisyys on osa menneisyyttä. Samalla Anna ikään kuin luopuu Eevan hahmosta ja kohtaa omat kipeät tuntemuksensa. Toipumisen alkuun liittyy myös haavalorun sijoittaminen aivan viimeiselle sivulle. Tämän sijoituksen voi ajatella liittyvän kertomiseen liittyvään lohduttavuuteen. Lisäksi haavaloru on tietysti lohduttavaksi tarkoitettu jo itsessään.

Loppu on eheyttävä myös Eleonoralle. Hän hyväksyy sen, että jotkin hänen äitiin liittyvistä muistoistaan koskevat todellisuudessa Eevaa. Merkittävin näistä on haavaloru, jonka Eleonoora on opettanut myös omille tyttärilleen. Oman lisänsä haavalorun epäluotettavuuteen tuo sanaan ”loru” liittyvä sepitteellisyyden merkitys. Eleonoora ihmettelee, miksi Elsasta haavalorua on ”kuultu jo tarpeeksi” (*T*, 98). Kuvitteelliset takaumat osoittavat, että haavalorun lausui Elsan sijasta Eeva. Elsa ei myöskään muista Eleonooran kuvaamia leikkejä, joita tämä muistelee äitinsä kanssa leikkineensä.

Oman tarinan kertominen on siis lopulta eheyttävämpää kuin muiden. Tosin Eevan tarina on ehkä opettanut Annalle elämään uskomista vaikeuksista huolimatta. Motto heijastaa tässä osaltaan Annan ja Eevan olevan vahvasta kaltaisuudestaan huolimatta keskenään erillisiä. Kun Eeva valitsee kuoleman, siihen yhdistyy moton lause ”On kaunis päivä, rakkaani, unissa, sanoissa ja kuolemassa”. Annan kertoessa menneisyydestään motosta valikoituu nyt vastakkainen lause: ”On kaunis päivä, rakkaani, on kaunis päivä elämässä”. Ratkaisu saattaa kuvastaa Eevan luovuttamisen lisäksi Annan kerronnallisen tason irtautumista hänestä ja tyytymisestä omaan itseensä. Romaanin tapahtumaketju on näin omalla laillaan tyydyttävä.

5.2 Rakkaus

Surun lähteenä voi pitää läheisiä kohtaan tunnettua rakkautta, jonka päättymisestä tai rakastetusta luopumisesta on vaikea toipua. Annaa ja Eevaa yhdistää ehkä eniten heidän alttiutensa kokea voimakkaita tunteita. Sekä heidän ilonsa että surunsa ovat romanttisen paisuteltuja. Annan kuvitelmia ja näin myös sisäkertomusta hallitsee haaveellinen narratiivi romanttisesta, kuin tähtiin kirjoitetusta Eevan ja Martin rakkaustarinasta.

Annan romanttisuus määrittää myös Eevaa. Hänen kerrotaan uskoneen rakastamisen olevan ainut keino tehdä maailma todelliseksi. Tämä ajatus sisältää sen ennako-oletuksen, että Eeva itse on tietoinen omasta tai tavallisen maailman keinotekoisuudesta. Annan hahmon välittämän kerronnan kautta Eevan ajattellessa olevan todellinen vasta Martin katsoessa häntä: ”Annalla on mielessään kuva ja huulillaan tarinan alku (...) Kun mies katsoi kohti, tuntui kuin olisi itse vasta sillä hetkellä saanut todellisen hahmonsa” (T, 48). ”Katse” vaikuttaa tässä olevan keino tehdä Eevasta totta, samoin kuin Eevan mielestä rakkaus tekee maailmasta totta. Sekä Eeva että rakkaus ovat näin jotain ”oikealle” todellisuudelle vastakkaista. Eevan kerrontasioon sijoittuu ulkoisen fokalisaation kautta esitetty näkemys siitä, kuinka rakastuminen alkaa unista, jotka ovat aiemman perusteella liitettävissä haaveisiin ja todenvastaisuuteen.

Vastakkainjako tunteiden ja asiantilojen todellisuuteen muodostaa teoksessa temaattisen ta-son mise en abymen. Asetelma on sikäli mielenkiintoinen, että todellinen ja epätodellinen ikään kuin vaihtavat siinä paikkaa. Todellista ei niinkään ole se, mitä nähdään, vaan se mitä tunnetaan. Tässä on vastaavuutta suhteessa mielikuvituksen käyttöön teoksessa, jota luonnehtii sisäisten vaikutelmien toimiminen todellistajana.

Käytännössä tunteet ovat osa unten todellisuutta, ja kun rakkaus on Annan ja Eevan mukaan ainut keino tehdä maailma todelliseksi, teoksen voi katsoa sanovan todellisuuden olevan kiinni tunteista. Eeva on totta siksi, koska hän merkityksellinen, koska häntä rakastetaan ja hän itse rakastaa. Samoin Eevan mukaan elämä on itsensä hukkaamista muihin ihmisiin ja itsen löytämistä heissä. Ketään ei siis pohjimmiltaan ole olemassa ilman muita ihmisiä. Muita tarvitaan itsen määrittämiseen, mikä tulee esille myös Elsan väitöskirjassa. Martti arvelee Eevan kohdalla näin olleen jopa liiallisuuteen asti: ”(...) hän oli oppinut, että rakkaus oli ollut Eevalle omistautumista, askel ulos itsestä. Ehkä se oli Eevan särö, kykenemättömyys säilyttää itsensä matkalla kohti toista (T, 44.)” ”Matka kohti toista” on kohosteinen, koska se toistuu myös Annan kerronnassa rakkauden alun kuvaamisen yhteydessä. Lisäksi Eevan kerronnassa rakkauden alussa hän on ”aloittanut matkani kohti erästä toista” (T, 89). Näkökulma rakkauden liiallisuuteen on vastakkainen kuin Eevan oma, jonka mukaan elämä on itsen löytämistä toisissa. Eevasta ei myöskään ole mahdollista rakastaa ”kohtuullisesti”. Kaikkia, Marttia, Annaa ja Eevaa kuitenkin yhdistää käsitys rakastamisesta liikkeellöloksi.

Juuri tämä käsitys rakkaudesta esitetään teoksessa perimmäiseksi syyksi Eevan ja Martin lopulliseen eroon. Martista Eeva ei niinkään löydä vaan kadottaa itsensä muihin. Ilmeisesti juuri samasta syystä Eevaa ei ole kunnolla olemassa, koska hänellä ei ole pysyvää itseyttä. Myös Eevan sisko Liisa arvelee Eevan olleen liiaksi kiinni toisissa ihmisissä (T, 197). Jos elämää ei määritä kuin rakkaus, ei ole ihme että kaikki romahtaa sen menettämisen myötä. Anna ja Martti keskustelevat aiheesta, ja Anna päätyy lopulta siihen lopputulokseen, että rakastaesakin on hyvä säilyttää itsetietoisuus: ”Säilyttää erillisuus vai kaventaa se olemattomiin, sulautua yhteen. Tämä ei koskaan ole lakannut vaivaamasta minua. Kummasta rakastamisesta on kyse? (...) Toinen, mieluummin toinen. Loputtomiin toinen, tuntemattomuuteen saakka, pikemminkin kuin sama” (T, 175.) Tässä on vastaavuutta suhteessa kuvittelun vähentymiseen. Teoksen lopulla Anna hyväksyy omien haaveidensa ja kuvittelunsa rajat, samoin kuin sen, ettei voi itse luoda jotain olemassaolevaksi pelkästä mielihalusta. Ja teoksen lopulla hän hyväksyy myös sen, ettei Eeva ole yhtä kuin hän.

Kaikesta huolimatta Eeva oli Martille kuitenkin ilmeisen tärkeä, vaikkakin ristiriitaisella tavalla: ”Minä en ole rakastanut ketään yhtä paljon, vaikka minusta tuntuukin nykyään, että se oli kaiken aikaa unta. (...) Se on erilaista, kun se on totta” (T, 40.) Eevan kanssa koettu rakkaus määrittäyty tässä vähemmän todeksi kuin Elsan kanssa koettu. Lisäksi ”uni” on alusta asti liitetty Eevaan ja hänen Martin suhteeseen. Ehkä epätodellisuuden tuntu syntyy myös Eevaan voimakkaasti liitetyn epätodellisuuden takia. Ilmeisesti Martin käsityksmaailmassa toden mitta on perinteinen arki ja sen piiriin kuuluvat asiat, tässä tapauksessa avioliitto ja perhe. Kun kirjassa kuvataan Martin ja Elsan yhteistä elämää, haaveita ei tarvita, koska todellisuus riittää: ”(...) elämä, onnellinenkin, on toteutuessaan aina vähäeleisempää kuin unelmissa. Samalla se on painavampaa” (T, 144.) Eevan ja Annan käsitykset ovat haaveellisempia, niissä suuret tunteet ovat todellistaja. Toisaalta Anna osoittaa myös kykenevänsä tyytymään tavalliseen elämään, ainakin hän uskoo tulevaisuudessa näin olevan:

(...) Sellaisia hetkiä joina tuntee pitkästyneisyyden, sellaisia joita ei määritä niinkään sana onni- hän tietää, että onni tuntuu joskus tulevaisuudessa mahtailevalta, lapselliselta sanalta, sitten kun hän on oppinut ne toisenlaiset hetket— vaan jokin tavanomaisempi sana, jonka latteus on pelkkää lumetta. Tyytyväisyys (T, 123.)

Lainaukset resonoivat selvästi keskenään. Arki ei ole niin suurellista kuin haaveet, mutta se antaa ihmiselle kenties enemmän rauhaa kuin virvatulen tavoittelu, jollaiseksi unelmien todeksi tekeminen vääjäämättä kirjassa ajautuu.

Tunteita, etenkin rakkautta, voi pitää teoksessa eräällä tavalla tärkeimpänä totuuden mittana. Martin sairaalassa kohtaama nainen toteaa kuultuaan Martin ajatukset: ”rakkaus on aina totta” (T, 41). Lauseen merkitys lienee siinä, että tunne rakkaudesta on kokijalleen todellinen. Lause voisi olla yhtä hyvin Eevan lausuma. Silti Eevakin tukee Martin aiempaa kommenttia jo menneisyydestä käsin: ”Joskus meistä vielä tuntuu siltä että tämä oli pelkkää unta” (T, 150). Taas Eeva tietää omien tuntojensa lisäksi Martin tulevat tuntemukset.

Ennen kuolemaansa Eeva sairastuu selittämättömästi, mutta fyysisen ilmenemisen taustalla implikoidaan olevan jotain masennuksen kaltaista. Tarkkaa syytä ei löydetä, minkä Eeva itse liittää omaan ”unimaisuuteensa”. Jo tätä ennen hän on kuvannut itseään ”unimaailman naisena”, mikä on selvä mukaelma motosta, jossa ”meidät on tehty unista ja unet on tehty meistä”. Eeva sanallistetaan unista tehdyksi henkilöahmoksi. Tämä on samalla yksi tapa ilmaista Eevan keinotekoisuus.

Tosi ja epätosi sekoittuvat taas keskenään, kun Eevan fyysiset oireet selittyvät unenkaltaisuudella. Tulkitsen mystisen sairauden ikään kuin ilmentävän ulkoisesti Eevan elämänhalun hiipumista. Ilman rakkautta maailma ei ole ”totta”, sen todellisuuteen ei voi uskoa. Ehkä Eevan kohdalla voi sanoa myös, että hän ei itsekään ole enää totta, koska rakastetun katse ei enää ”todellista” häntä. Mystinen sairaus saattaa osaltaan myös viitata tähän, eräänlaiseen ”hiipumiseen”. Tällainen sairaus on kenties myös osaltaan esimerkki teoksen romanttisuudesta. Sisäkertomus alkaa myös olla lopussa, ja Eeva on täyttänyt tehtävänsä narratiivin kannalta. Kun rakkaustarina on ohi, myös Eeva on tullut henkilönä päätepisteeseensä. Jo ennen kuolemaansa hän vaikenee puhumisen osalta, koska tauti vie hänen äänensä. Vaikka Eevalla on kertojaosuuksia myös muille puhumaan kykenemättömänä, tulkitsen tämän äänen menetyksen kuvastavan hänen kertojuutensa olevan loppuillaan.

Eevan rakkauskäsitys on hyvin samanlainen kuin Annan, samoin kuin kummankin henkinen romahtaminen ihmissuhteen katketessa. Annan sisäinen fokalisaatio vahvistaa yhteyden: ”Eevan oli rakkaus, sama joka on Annan. Antaa kaikkensa ja saada koko maailma, tähän Eeva uskoi. Niin hän teki tytön kanssa, niin miehen” (T, 48.) ”Maailman saaminen” muistuttaa leikin ja taiteen kautta muodostuvaa todellisuutta.

Eevan ja Annan käsitykset rakkaudesta ovat voimakkaan epärealistisia. Näin rakkauskin on jostain pohjimmiltaan epätodellista tai sellaista todellisuutta, jota ei voi ulkoisesti mitata. Tässä

lienee samalla syy siihen, miksi rakkaussuhteen päättyminen on niin musertavaa: jos rakkaus on kaikki, sen loppuessa mitään ei jää jäljelle. Viimeisen lauseen voi tulkita viittaavaan sekä Annaan että Eevaan. Myöhemmin teoksessa esiintyvä lause vahvistaa miellelyhtymän: "(..) Tietenkin Annalla oli se elämä, se joka päättyi eteisen lattialle. Sen elämän hän olisi halunnut tehdä kokonaan todeksi rakastamalla: anna kaikkesi, saat maailman (..) (T, 72.) "Kokonaan todeksi" implikoi osittaisuutta, kenties myös epäonnistumisen kokemusta. Toisaalta väite on ristiriitainen: elämä, joka "oli", haluttaisiin tehdä "kokonaan todeksi". Kenties kyse on halusta toteuttaa elämä tarinana, jossa rakkaus voittaa kaiken.

Anna kertoo Saarelle kokevansa rakkauden muodostavan oman todellisuutensa, teoksen maailmalle vastakkaisen: "Olen alkanut ajatella, ettei rakkaus kuulu tähän maailmaan" (T, 193). Syyksi tähän voi ajatella pettymyksen. "Kaikkensa antaminen" ei riitäkään, "maailmaa" ei saa sillä. "Tämä maailma" on todellisuudeltaan vääränlainen, koska sitä ei voi manipuloida vastamaan omia haaveita. Romaanin maailmassa tunteet muodostavat sille vastakkaisen oman todellisuutensa, joka täsmentyy epäilemättä "unien todellisuudeksi", jonne rakkaus ilmeisesti enemmän kuuluu. Lauseen voi tulkita käsitykseksi rakkauden hauraudesta, siitä ettei se kestä. Tässä lienee surun käsittelyn ohella tärkeä syy haavemaailman ylläpitoon. Se mahdollistaa liian raa'aksi koetun todellisuuden pitämisen etäällä. Vaikka Annan todellisuudentaju ei horju, hän vierastaa arkea ja sitoutuu varsinkin emotionaalisesti paljon vahvemmin omiin kuvitelmiinsä. Niiden tapahtumakulusta hän vastaa itse ja pystyy näin tunteviensa hallitsemaan joltain.

Ikään kuin Eevan kuolema olisi esimerkki Annan puheesta Saarelle siitä, kuinka liika rakkaus on pahasta. Tätä puoltaa sekin, ettei Anna tiedä tarkkaan miten Eeva kuoli, ja hän valitsee sydänsuruista koituvan masennuksen lopulta saavan Eevan tekemään itsemurhan, mikä vastaa hieman hänen omaa aiempaa alakuloaan. Eevan kohdalla asetelma on äärimmäisempi. Jäljellä olevat ihmissuhteet perheeseen ja ystäviin eivät riitä korvaamaan menetystä. Kun jäljellä ei ole enää mitään mielekästä, ei ole myöskään syytä elää.

Eevan halu kuolla paikantuu menetettyihin ihmisiin ja pohjimmiltaan heitä kohtaan tunnettuun rakkauteen. Martin ohella, jopa vielä enemmän, tämä rakkaus kohdistuu Ellaan. Parisuhderakkauden ohella äidin ja tyttären välinen rakkaus on teoksessa tärkeässä roolissa, mikä

tulee korostuneesti esille sukupolvien välisessä ketjussa. Tämä ketju muodostuu Elsasta, Eleonorasta ja Annasta. Kulminaatiohenkilö on Eleonoora, sillä hän on sekä äiti että tytär. Hänen kauttaan myös lapsen näkökulma tulee esille, kun Eevan kertomat asiat hänestä ja Ellasta syventyvät. Anna ja Eeva taas pääsevät kokemaan itsensä kuin äitinä rakkaalle lapselle.

Varsinkin Eevan ja Ellan välinen side on hyvin vahva. Kun Tammisaaren huvilalla syttyy tulipalo Elsan ollessa työmatkalla, Ella saa lieviä vammoja ja joutuu sairaalaan. Elsan saapuessa paikalle hän erehtyy ensialkuun näkevänsä äidin ja tyttären nähdessään Eevan ja Ellan: "Kun hän avaa oven, hän ehtii ajatella katselevansa vierasta perhettä. Hän luulee tulleensa väärään huoneeseen sillä kuva on ehjä eikä hän kuulu siihen. Nainen istuu tyttärensä sängyllä" (T, 207). Tässä Eevan ja Elsan asetelma on ylösalaisin. Nyt Elsa onkin se, joka on ulkopuolinen suhteessa Eevaan. Fiktiivinen lausuma tekee tässä Eevasta hetkeksi varsinaisen äidin, mikä on merkki hänen ja Ellan välisestä läheisyydestä. Lausuman voimakkuutta lisää se, että kohtausta on kuvattu nimenomaan Elsan eli oikean äidin fokalisaatiosta käsin.

Mottoa koskeva pohdinta on erittäin tärkeä osa teosta, koska siinä keskeinen henkilöahmo ikään kuin selittää lukijalle, miksi unelmia tarvitaan. Oman surun ulkoistamisen ohella unelmat ylipäättään ovat tärkeitä, jopa välttämättömiä. Tätä tukevat paitsi lukuisat viittaukset niin Annan kuin Eevan kerronnassa tavallisuuden ja rutiinien kuolettavalta tuntuvasta tylsyydestä myös pohdinta unelmista, "joita ilman ihminen kuolee". Annan todellisuuskäsitys tuntuu olevan riippuvainen riittävästä määrästä unelmien tarjoamaa pakoa arkitodellisuudesta. Rakkaus on enemmän osa haavemaailmaa kuin kovaa arkea, mikä tulee esille myös siinä, että rakastuminen vaatii "unia". Ne voi ymmärtää sekä konkreettisiksi uniksi että "unennäöksi", unelmoiniksi. Eevan todellisuus on ehkä eräällä tavalla Annan haavemaailma lihaksi tulleet, ja siksi siinä korostuu niin vahvasti epätodellisuus.

6 Lopuksi

Olen tutkimuksessani osoittanut, kuinka monipuolisesti mise en abyme teoksessa rakentuu. Yksittäiset kahdentumat laajenevat aporistiseksi kahdentumaksi. Tärkeimpinä rakenteellisina keinoina sen aikaansaamiseen määrittyvät kehys- ja sisäkertomuksen rakentuminen toistensa kautta ja kuvataideteosten peilimäisyys. Molemmat mise en abymet jatkuvat osaltaan teoksen motiiveissa ja teemoissa. Voidaan perustellusti sanoa, että mise en abyme on teoksessa asioiden näkyväksi tekemistä, välillä hyvinkin konkreettisesti. Tutkimuskysymykseni kannalta voi lisäksi sanoa, että mise en abyme tekee fiktion tiettäväksi.

Teoksessa on lopulta kolme vallitsevaa fiktiivisyyden tasoa. Ensimmäinen, diegeettinen taso välittää lukijalle tietoa teoksen maailmasta, narratiivista ja henkilöistä. Tällä tasolla on teoksen ekstradiegeettinen kertoja. Toinen, intradiegeettinen taso, käsittää henkilöhahmojen oman kerronnan, näistä mainittavampina Annan. Anna kertoo Eevasta, joka sijoittuu intraintradiegeettiselle tasolle, teoksen maailmaan upotettuun kertomukseen metanarratiivissa. Eeva on myös itsenäinen, intraintradiegeettinen kertoja. Tasot heijastuvat toisiinsa mise en abymen kautta ja tekevät varsinkin Eevan konstruoituneisuuden tiettäväksi, jolloin myös fiktiivisyys on lukijalle selvää.

Mielikuvitus on teoksen fiktiivisyyttä eteenpäin ajava voima. Sen kautta luodaan mahdollisia maailmoja, jotka lopulta itse asiassa muodostavat yhdistettynä romaanin kokonaisuuden. Sisäkertomuksen lisäksi tarinoiden monet kertojat tuottavat oman versionsa todellisuudesta ja siten palan mahdollista maailmaa. Taide on itsessään maailmoja luova, ja sitä voi pitää mielikuvituksen taidonnäytteenä. Toisaalta taide on tavallaan aikuisten leikkiä, ei samalla tavalla reaalista kuin ihmiset ja esineet.

Mielikuvituksen aikaansaamia maailmoja tarvitaan todellisuuden kestämiseksi. Usein henkilöillä on tylsää elämässään tai he ovat kokeneet jotain niin ikävää, että todellisuuden kohtaaminen sattuu. Tämän vuoksi mielikuvituksen käytön taustalla on sekä huvittelun tarve että halu paeta. Teoksessa kerrotut tarinat mahdollistavat molemmat. Käsitystä todellisuudesta luonnehtii usein dualistisuus. ”Oikea” todellisuus on kova, työläs ja turruttava. Tästä todellisuusversiosta tunnetaan halua kadota toiseen todellisuuteen, jota luonnehditaan teoksessa

myös ”unimaailmaksi”. Kuviteltu, sisäinen todellisuus on rikas ja tunnepitoinen onnela, jossa asiat ovat hyvin eikä mitään ikävää tapahdu. Objektiivisuuden sijasta todellisuutta määrittää enemmän subjektiivisuus.

Kehys- ja sisäkertomuksen heijastuvuus vaihtelee teoksessa. Alkupuolella fiktionsisäinen fiktio on keskeisen henkilöahmon oman elämän heijastumista sisäkertomuksen päähenkilön elämään, joka taas on ollut henkilö kehyskertomuksen menneisyydessä. Menneisyyttä kirjoitetaan eräällä tavalla uusiksi, mutta samalla lukija saa kunnolla tietää tästä ajasta vain saman uudelleenkirjoituksen kautta. Ainakin osittain mielikuvituksen tuottama kertomus on yhtä totta kuin teoksen maailman todellisuus eli diegeettinen taso.

Teoksen loppupuolella fiktionsisäinen fiktio ei enää heijasta mielikuvituksen voimaa vaan teoksen maailman todellisuutta. Tavallaan asioista kerrotaan lopussa enemmän sellaisina kuin ne olivat eikä siten, kuin niiden kuvitellaan olleen. Todellinen todellisuus on lopussa enemmän totta kuin mielikuvituksen edustama eskapismi. Toisaalta kuvittelua ei täysin hylätä lopussakaan. *Mise en abyme* on kummassakin heijastamisen tapauksessa indeksaalinen merkki lukijalle. *Suru*, josta toipumiseen ja jonka käsittelyyn mielikuvitusta on tarvittu, alkaa kirjan lopussa olla hallittu sen sijasta että se hallitsisi henkilöahmoja.

Mise en abyme kautta teoksesta käy hyvin esille käsitys ihmisen monikerroksisuudesta. Menneisyys vaikuttaa nykyisyydessä aina jollain tavoin, vaikka siitä olisi jo kauankin aikaa. Myös muistot muokkaavat nykyisyyttä. Menneisyyden vaikutus tuodaan esille niin yksittäisten ihmisten kuin heidän välistensä suhteiden kautta. Lisäksi monikerroksisuus ilmenee taiteessa, joka osaltaan heijastaa myös sen tekohetkeä. Ihmisten lisäksi maailma itsessään on monikerroksinen, minkä teos toteaa suoraan.

Monikerroksisuus liittyy myös mielikuvitukseen. Ihmisellä voi tavallaan olla useita elämiä tai minuuksia, jos hän on luova. Samoin hän voi mielikuvituksen avulla nähdä muissa jonkun toisen, vakiintumattoman version. Ylipäätään mielikuvitukseen uppoutuminen näyttäytyy väylänä elää elämää syvemmin kuin pelkkä arkitodellisuuteen keskittyminen mahdollistaa. Samalla se on pakopaikka arjesta.

Teoksessa on tässä työssä käsittelemieni teemojen lisäksi myös sellaisia, joita en ole nostanut esille. *Totta* on kirja, jossa monikerroksisuus syntyy *mise en abyme* lisäksi sukupolvien ketjun

kuvaamisen kautta. Martti ja Eleonoora ovat moniulotteisia eri tavalla kuin Anna ja Eeva, koska heidät kuvataan eri ikäisinä. Totta kyllä myös Annasta ja Eevasta kerrotaan anekdootteja esimerkiksi heidän lapsuudestaan, mutta heidän hahmonsa eivät ole samalla tavalla kuvattuna eri vuosikymmenenä samanaikaisesti kirjan maailmassa.

Kun Annan ja Eevan reflektio liittyy heidän elämäänsä keskittyy lähinnä rakkaussuhteeseen ja siitä aiheutuneeseen sydänsuruun, Martti ja Eleonoora refleктоivat elettyä elämäänsä laajemmin. Osittain tämä johtuu siitä, että he ovat Annaa vanhempia. Martin reflektio koskee enimmäkseen hänen ja Elsan yhteistä elämää. Martin ja Elsan hahmon avulla teos käsittelee vanhemmuutta, vanhenemista ja lähestyvän kuoleman kohtaamista. Ellan avulla teos taas käsittelee lapsuutta. Annan ja Eevan hahmo puolestaan edustaa nuoruutta. Eleonooran hahmo on heidän välissään kuvaamassa aikuisuutta. Näin teos luotaa eri ikäkausia ja samalla ihmisen elinkaarta. Lisäksi sukupolvien ketju osoittaa konkreettisesti ihmisten toisissaan jatkuvuuden, aihe jota olen työssäni lähestynyt enimmäkseen taiteeseen ja mielikuvitukseen liittyvällä abstraktion tasolla. Kenties samojen henkilöiden erottaminen eri ikäkausien mukaan on myös keino tuoda kirjallisesti esiin ihmisen muuttuvan iän muuta toiseksi kuin ennen.

Teoksen runsas visuaalisuuden korostaminen tuntuu korostavan hyvin montaa eri aikaa. Niin taiteen kuin tavallisemmatkin kuvat ovat ihmiselle tyypillinen tapa hahmottaa todellisuus. Etenkin juuri nyt, vuonna 2018, visuaalisuus on yhä enenevässä määrin läsnä useimpien elämässä sosiaalisen median myötä. Maailmassa olemisen keskittyy vahvasti kuviin ja näköisyyteen. Samalla ihmisten monikerroksisuus ja todellisuuden muovautuminen on jatkuvassa käymistilassa. Toden mitta ei useinkaan ole helposti määritettävissä, kun elämän voi esittää muille enemmän tai vähemmän haluamassaan muodossa. Jatkotutkimus voisi kenties pohtia, miten *Totta* tavoittaa zeitgeistin visualisuudella.

Tässä työssä olen mise en abymeen liittyy sivunnut jonkin verran intertekstuaalisuutta, mutta aihetta voisi varmasti tutkia enemmänkin. Etenkin *Kalevalan* merkitys tekstienvälisenä lähteenä ei tämän työn puitteissa tule täyteen mittaansa asti käsitellyksi. Lisäksi intertekstuaalisuus on teoksessa vahvasti kuvallisuuteen painottuvaa, jolloin voisi olla kiinnostavaa pohtia, mikä kaikki on tekstiä. Voiko esimerkiksi maalaus tarjota kirjan tekstiä muistuttavan narratiivin, joka mahdollisesti näkyy muissa taideteoksissa? Ylipäätään taiteidenvälisyys teok-

nessa olisi varmasti tutkimisen arvoinen kohde. Teoksen motot on lainattu elokuvasta. Visuaalisuuteen liittyen voisi olla mielenkiintoista tutkia, miten *Totta* ilmentää Godardin elokuvaa. Tämän työn puitteissa aihetta on käsitelty jonkin verran, mutta vain sivujuonteena.

Mahdolliset maailmat ovat tämän teoksen julkaisun jälkeenkin olennaisia Pulkkinen tuotannossa. Hänen kirjansa *Paras mahdollinen maailma* muistuttaa kohdeteostani melko paljon, koska myös siinä mielikuvituksella ja peilautuvuudella on tärkeä temaattinen rooli. Jatkotutkimus voisi kenties vertailla teoksia keskenään, mikä toisi paitsi uutta tietoa myös lisävalaistusta tässä työssä käsittelemääni romaaniin.

Kirjoissa olevat motot ovat paratekstejä eli eräänlaisia kynnyksiä teokseen. Ne ottavat kantaa teokseen (Genette 1997, 3), mikä liittyy sekä tarinankertomiseen että todellisuuden hahmottamiseen. Niiden käsittelemät asiat muodostavat teoksen tärkeimmät teemat, samoin kuin rakkauden ja surun käsittely. Motot myös saadaan hyvin kytkettyä toisiinsa, ikään kuin toinen seuraisi ensimmäisestä. Tragedia ja siitä selviäminen on mahdollista tarinankertomisen kautta, ja kun ”me” olemme unesta tehtyjä, syntyy vaikutelma kaiken perimmäisestä epätodellisuudesta. Myös teoksen otsikko *Totta* on paratekstuaalinen vihje, joka liittyy muun muassa kerronnan luotettavuuteen.

Tiivistäen voisi sanoa, että teos esittää elämän olevan kertomus, jota kerrotaan elämään olennaisesti liittyvien surujen kestämiseksi. Tämä voi koskea omaa tai toisten elämää tai sitten sisältää aineksia usean henkilön elämästä. Kertomuksen ei välttämättä tarvitse olla totta, jolloin henkilö voi valita, millainen haluaa olla tai mitä hänelle tapahtuu. Samalla henkilöiden väliset rajat ovat häilyviä.

Kertomus ei välttämättä pysy alusta loppuun samana, ja siksi *Totta* on ajoittaisesta synkkyydestään huolimatta pohjimmiltaan valoisa teos. Sen loppu luo toivoa paremmasta ja kannustaa avoimuuteen. Vaikka oma mielikuvitusmaailma olisi kuinka suloinen tahansa, se on hauraampi kuin muiden ihmisten kanssa jaettu todellisuus. Osallistuminen todella olemassa olevaan todellisuuteen on siksi parempi vaihtoehto. Kysymys on loppujen lopuksi siitä, kumman yksilö haluaa valita.

Lähteet

PULKKINEN, RIIKKA 2010: *Totta (= T)*. Helsinki: Otava.

KIRJALLISUUS

Painetut lähteet

AUERBACH, ERICH 2003: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946.) Eng. käänt. Willard R. Trask. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

BAL, MIEKE 2009: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. (*De Theorie van vertellen en verhalen*, 1980). 3. painos. Käänt. Christine Van Boheemen. Toronto & Buffalo & London: University of Toronto Press.

BRUNER, JEROME 2004: Life as Narrative. *Social Research* 71 (3), 691–710.

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli*. (*The Distinction of Fiction*, 1999.) Jälkisanat Kai Mikkonen. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

COHN, DORRIT 2012: Metalepsis and Mise en abyme. *Narrative* 20 (1), 105–114.

DOLEZEL, LUBOMÍR 1995: The Case of the Double. Bremond, Claude, Joshua Landy & Thomas Pavel (ed), *Thematics: New Approaches*. Albany: State University of New York Press. 89–102.

DOODY, TERRENCE 1998: *Among Other Things: A Description of the Novel*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

DÄLLENBACH, LUCIEN 1989: *The Mirror in the Text*. (*Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, 1977.) Eng. käänt. Jeremy Whiteley & Emma Hughes. Great Britain: Polity Press.

ENVALL, MARKKU 1988: *Toinen minä. Tutkielmia kaksoisolennon aiheesta kirjallisuudessa*. Porvoo–Helsinki–Juva. WSOY.

GIBSON, ANDREW 1996: *Towards a Postmodern Theory of Narrative*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

GINE, MIKE 1991: *Baudrillard's bestiary: Baudrillard and culture*. London & New York: Routledge.

GÉRARD, GENETTE 1988: *Narrative Discourse Revisited*. (*Nouveau discours du récit*, 1983.) Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca & New York: Cornell University Press.

- GÉRARD, GENETTE 1997: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. (Seuils, 1987.) Käänt. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- HARJU, SAARA 2010: Riikka Pulkkinen – Totta. *Savon sanomat* 17.9.2010.
- HAVELOCK, ERIC A. 1963: *Preface to Plato*. Cambridge, Massachusetts & London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- HEIDBRINK, HENRIETTE 2010: Fictional Characters in Literary and Media Studies. A Survey of the Research. Jens Eder, Jannidis, Fotis & Schneider, Ralf (ed): *Characters in Fictional Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Germany: De Gruyter. 67–110.
- HUIZINGA, JOHAN 1998: *Homo ludens: a study of the play-element in culture*. (*Homo ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der Cultuur*, 1938.) Uusinta vuoden 1949 painoksesta. Routledge.
- LAMARQUE, PETER & OLSEN, STEIN HAUGOM 1994: *Truth, Fiction and Literature. A Philosophical Perspective*. Clarendon Press: Oxford.
- MAKKONEN, ANNA 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme– rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen Viikatetanssissa*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Toimintuksia 546. Helsinki: SKS.
- MIKKONEN, KAI 2005: *Kuva ja sana. Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä*. Helsinki: Gaudeamus.
- MURTONEN–LEPPÄ, HELENA 2012: *Rajallisuuden melankolia Riikka Pulkkinen romaanissa 'Raja'*. Suomen kirjallisuuden pro gradu– tutkielma. Tampereen yliopisto.
- NÜNNING, ANSGAR 2004: On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology, and an Outline of the Functions of Meranarrative Commentary. Pier, John (ed), *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo–American Narratology*. Berlin & New York: De Gruyter. 11–57.
- NÜNNING, VERA 2015: *Unreliable Narration and Trustworthiness: Intermedial and Interdisciplinary Perspectives*. Germany: De Gruyter.
- POTOLSKY, MATTHEW 2006: *Mimesis*. New York & London: Routledge.
- RIMMON–KEENAN, SLOMITH 1991: *Kertomuksen poetiikka*. (*Narrative Fiction*, 1983.) Suom. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- RYAN, MARIE-LAURE 2005: Possible Worlds. Herman, David, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan (ed), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London & New York: Routledge. 446–450.

WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London & New York: Routledge.

WESLING, DONALD 2008: *Joys and Sorrows of Imaginary Persons. On Literary Emotions*. Amsterdam & New York: Rodopi.

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

Sähköiset lähteet:

<http://www.naytelmat.fi/a/riikka-pulkkinen>

<http://riikkapulkkinen.com/>

<http://www.naytelmat.fi/a/riikka-pulkkinen>

<https://yle.fi/uutiset/3-5456706>

<http://vintti.yle.fi/yle.fi/tv1/juttuarkisto/kotimainen-draama/kotikatsomo-rajaa.html>

<http://www.kirjojentakana.fi/riikka-pulkkinen>

<https://yle.fi/aihe/artikkeli/2013/08/21/radiovinkki-riikka-pulkkinen-wunderbar>

<https://www.savonsanomat.fi/kulttuuri/Riikka-Pulkkinen-kirjoittaa-oopperaa-ja-romaanin/509360>