

Riikka Pirinen

EPIFANIA JA MODERNISTINEN TENDENSSI

Kirjallinen tajunnankuvaus Katherine Mansfieldin, Alice
Munron ja Richard Fordin novelleissa

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Pro gradu -tutkielma
Huhtikuu2020

TIIVISTELMÄ

Riikka Pirinen: Epifania ja modernistinen tendenssi Kirjallinen tajunnankuvaus Katherine Mansfieldin, Alice Munron ja Richard Fordin novelleissa
Pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto
Kertomus- ja tekstiteorian maisteriohjelma
Huhtikuu 2020

Tutkielmani käsittelee epifanian ja kirjallisen tajunnankuvauksen suhteita modernistisen novellin kontekstissa. Tajunnankuvauksen kerrontatekniikoita tarkastelemalla tavoitteena on tutkia epifanian suhdetta sekä kirjalliseen tajunnankuvaukseen että kirjallisen modernismin konventioihin. Tarkoitukseni on havainnollistaa, kuinka henkilöhahmojen epifaniset kokemukset rakentuvat tajunnankuvauksen varaan. Tutkielmassani käsitelen Katherine Mansfieldin, Alice Munron ja Richard Fordin novelleja. Kohdeteksteinä on kahdeksan novellia, joista kaikista paikannan vähintään yhden epifanian.

Tutkielmani alkuosa osoittaa Katherine Mansfieldin modernististen novellien analyysissä, että kirjallisia epifanioita tuotetaan erilaisilla tajunnankuvauksen tekniikoilla. Tajunnankuvauksen tekniikoista etenkin vapaalla epäsuoralla esityksellä kerrontaan rakennetaan epifanioita. Tutkin, kuinka epifaniat ilmenevät eri tavoin kolmannen ja ensimmäisen persoonan kerronnassa. Kerrontatekniikat ja -moodit vaikuttavat siihen, millaisia teemoja epifaniat ilmentävät ja millaisia tulkintoja niistä tehdään. Osoitan, kuinka Mansfieldin modernistisissä novelleissa epifaniat ilmentävät modernismille tyypillisiä teemoja kielen ja kokemuksen jännitteisestä suhteesta.

Analyysissäni osoitan, että epifaniat ovat novellien tulkinnallisia polttopisteitä: ne ovat merkittävässä asemassa kertomusten kokonaistulkintojen näkökulmasta, mutta ne myös ilmentävät useiden toisistaan eroavien tulkintojen ilmenemistä yhtä aikaa kertomuksessa. Tutkielmassani epifaniat osoittautuvat usein myös emootioita ja arvoja ilmentäviksi kerronnan paikoiksi.

Katherine Mansfieldin modernististen novellien analyysin jälkeen siirryn tutkimaan epifaniaa Alice Munron ja Richard Fordin novelleissa. Väitän, että Munron ja Fordin novellit hyödyntävät epifaniaa nimenomaan modernistisena konventiona. Hypoteesini on, että käyttämällä epifaniaa kerrontatekniikkana novellit ilmentävät modernistista tendenssiä. Modernistisella tendenssillä tarkoitan modernististen konventioiden esiintymistä historiallisen kirjallisen kontekstinsa ulkopuolella. Analyysissäni havainnollistan, kuinka epifanian tutkiminen narratologian tarjoamilla välineillä auttaa tunnistamaan novelleista modernistisen tendenssin.

Keskeinen johtopäätökseni on, että epifania on kerrontatekniikkana modernistinen konventio, joka ilmentää usein modernismille tyypillisiä teemoja kertomuksessa. Epifania voi ilmentää kertomuksessa modernistista tendenssiä. Toinen johtopäätökseni on, että epifania on kertomuksessa tulkinnallinen polttopiste. Näin ollen epifania on usein avain kertomuksen tulkintaan sekä sen merkityksien hahmottamiseen.

Avainsanat: epifania, tajunnankuvaus, modernismi, narratologia, novelli, vapaa epäsuora esitys.

Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Modernistinen tendenssi, novelli ja epifania	1
1.2	Narratologinen metodi ja kirjallinen tajunnankuvaus	7
1.3	Kohdetekstit ja tutkielman eteneminen	10
2	Kokemus, kieli ja epifania Katherine Mansfieldin novelleissa "Bliss" ja "At the Bay"	19
2.1	Vapaa epäsuora esitys kirjallisen tajunnankuvauksen haastajana	20
2.2	Mielen puutarha: epifania ja symbolinen miljöö	28
2.3	Epäonnistuneet epifaniat kirjallisten konventioiden paineessa	36
3	Epifaniasta modernistiseen tendenssiin	45
3.1	Gracen epifaninen kokemus	46
3.2	Verbaalinen havainto ja hypoteettisuus novellissa "Chance"	54
3.3	Korostuneen kirjallinen epifania: <i>Anna Karenina</i> romaanin kaikuna	60
4	Epifaninen kokemus kriisissä ensimmäisen persoonan kerronnassa: novellit "Jealous" ja "Communist" muistamisen haastajina	67
4.1	Kertojat ja kokijat	69
4.2	Epifania itsestä kertomisen murtumana	74
4.3	Minäkertojat modernismin ilmentäjinä	82
5	Ruumiillisuus epifanisen tulkinnan tapausesimerkkinä	89
5.1	Tajunnankuvauksen ruumiillinen häirintä novellissa "Dimensions"	90
5.2	Ruumiinkuvaus ja epäonnistunut mielenteoria novellissa "Children"	98
5.3	Materiaaliset epifaniat modernismin murtumina	105
6	Lopuksi	114
	Lähdeluettelo	119

1 Johdanto

1.1 Modernistinen tendenssi, novelli ja epifania

Tämän tutkielman tavoitteena on kartoittaa kirjallisen epifanian ja tajunnankuvauksen suhdetta modernististen konventioiden kehityksessä. Kuinka epifaniasivat, oivalluksen, valaistuksen tai totuuden paljastumisen yhtäkkiä hetket, rakentuvat kirjallisen tajunnankuvauksen varaan, ja kuinka nämä kirjalliset elementit liittyvät modernismin kontekstissa elimellisesti toisiinsa? Tutkielmani laajin kysymys liittyy analyysiluvuissa hahmottelemani *modernistiseen tendenssiin*, jolla tarkoitan etenkin kirjallisen modernismin konventioiden esiintymistä historiallisen kontekstinsa ulkopuolella tuotetuissa teksteissä. *Kirjallisilla konventioilla* tarkoitan vakiintuneita representaation tapoja, jotka koskevat niin teoksen tyyliä, rakennetta, lajia, ai-
hetta kuin teemojakin. Tässä tutkielmassa fokuksessa ovat erityisesti kirjallisen modernismin¹, ja vielä tarkemmin modernistisen novellin kerronnalliset ja temaattiset konventiot. Kirjallinen tajunnankuvaus, eli henkilöihahmojen sisäisten maailmojen tai mielen kuvaaminen ja tuottaminen, on modernismin konventioissa sekä kerronnan ja rakenteen että aiheen ja teeman tason ilmiö. Tutkin epifaniaa näiden konventioiden risteyksessä; hypoteesini on, että epifania on avain modernistisen tendenssin tunnistamiseen sekä tutkimiseen.

Tulevissa analyysiluvuissa pohdin edellä esittämiäni kysymyksiä Katherine Mansfieldin, Alice Munron ja Richard Fordin novelleissa. Lähden tutkielmassani liikkeelle historiallisesti ja konventionaalisesti modernistista novellia edustavista Katherine Mansfieldin kertomuksista, minkä jälkeen siirryn analysoimaan vuosituhaten vaihteen ympärillä ilmestyneitä Alice Munron ja Richard Fordin kertomuksia. Näissä jo kauan kirjallisen modernismin kulta-ajan jälkeen julkaistujen tekstien analyysissä hahmottelen argumenttiani modernistisesta tendenssistä. Toisin sanoen, aloitan tutkielmani katsauksella perimodernistisiin teksteihin, joiden analyysissä hahmottelen epifanian, tajunnankuvauksen ja modernismin suhdetta, minkä

¹ Tutkielmani käsittelee modernismia nimenomaan kirjallisuuden ja sen konventioiden näkökulmasta, ja täten tutkimukseni ulkopuolelle rajautuvat muun muassa modernismiin liittyvät aatehistorialliset ja yhteiskunnalliset kysymykset. Tässä tutkielmassa ei rajauksen vuoksi oteta kantaa myöskään modernismin kulttuurisiin erityisyyksiin.

jälkeen tutkin modernistisen tendenssin ilmenemistapoja ja muuntautumista uudemmissa novelleissa.

Koska tutkimuskysymykseni on varsin laaja, rajaan tutkielmani lajiteoreettisesti käsittelemään novellia. On kuitenkin syytä painottaa, että novellin teoria kulkee tutkimuksessani mukana nimenomaan käsittelyä rajaavana kontekstina; tavoitteeni ei ole tutkia yksin novellin teoriaa, johon liittyvät teoreettiset kysymykset vaatisivat laajuudessaan oman tutkielmansa.² Lajiteoreettisen kontekstin tiedostaminen vaatii kuitenkin jatkuvaa peilaamista tutkimuskysymykseen: näin ollen tulen peilaamaan analyysini edetessä havaintojani novellin teoriaan ja toisaalta suhtautumaan siihen myös kriittisesti.³ Lajiteoreettinen viitekehys toimii myös muistutuksena siitä, ettei verrattain suppean aineiston perusteella ole mahdollista – saati tarkoitukseen – sanoa mitään yleispätevää epifaniasta tai novellista. Sen sijaan tavoitteeni on tuoda esille teoreettisia avauksia, jotka voisivat olla vähintäänkin kiinnostavia myös laajemman aineiston ja jatkotutkimuksen näkökulmasta. Tämä tarkoittaa, että käsittelen novellin genreen liittyviä kysymyksiä aina suhteessa epifaniaan ja modernismiin, eikä tarkoitukseni ole tehdä diakronista tutkimusta novellista. Tässä kohtaa puhun lajiteoreettisena kontekstina novellista modernistisen novellin sijaan, koska tutkielmani kohdeteksteistä vain Mansfieldin novellit edustavat varsinaista modernistista novellia; Munron ja Fordin novelleja sen sijaan tutkitaan ja tulkitaan modernistisen novellin konventioiden läpi.

Pieni historiallinen katsaus novelliin lienee kuitenkin paikallaan. Heti alkuun on syytä painottaa, että puhun tässä tutkielmassa *short storysta* ja sen historiasta ja perinteestä. Short story suomennetaan tutkimuksessa novelliksi, mutta englanninkielisessä tutkimuksessa sillä viita-

² Novellinteoriasta on tehty runsaasti akateemista tutkimusta etenkin 1900-luvun jälkipuolella, jota ennen teoriaa ovat kehittäneet paljolti novellistit itse, muun muassa Edgar Allan Poe, James Joyce ja Flannery O'Connor, vain muutaman mainitakseni. Erinomaisia johdatuksia novellin historiaan ja teoriaan löytyy runsaasti eri teoreettisilla painotuksilla. Ks. esim. Rohrberger 1966, Hanson 1985, Lilja 1985, Head 1992, May (toim.) 1994, Lohafar 2003, Winther et.al. (toim.) 2004, Patea (toim.) 2012.

³ Vaikka käsillä oleva tutkielma ei ole varsinaisesti tutkimus novellista, asettaa jo pelkkä lajiteoreettisen viitekehysten huomiointi tutkielmani osaksi nimenomaan novellin tutkimuksen kenttää. Sarah Copland (2014) on maininnut tämän kaltaisen reflektoinnin olevan tyypillistä nimenomaan novellin tutkimukselle, josta tulee helposti ”vain” novellin tutkimusta. Tällä Copland tarkoittaa nähdäkseni sitä, että harvemmin kirjallisuudentutkimuksen piirissä tutkijan odotetaan pohtivan romaania lajiteoreettisesti yhtä paljon kuin novellia myös varsinaisen genretutkimuksen ulkopuolella. Tämä heijastelee sekä kirjallisuudentutkimuksen eriävää (normatiivistakin) suhdetta romaanin ja novellin välillä että novellin luonnetta muotona, josta on haastavaa tehdä kattavaa tutkimusta ilman että ottaa juuri muotoa huomioon.

taan nimenomaan anglosaksisen kieliperinteen novelliin. Suomen kielen käsite ”novelli” ei itsessään ota huomioon eri kielten, kulttuurien ja traditioiden eroja ja, suomenkielisessä tutkimuksessa onkin syytä tehdä selväksi, millaisiin käsityksiin termillä viitataan. Jatkossa tulen puhumaan novellista short storyn sijaan luettavuuden vuoksi. Kun siis läpi tutkielmani puhun novellista, sen perinteestä tai sen konventioista, viittaan juuri short storyyn.

Clare Hanson & Andrew Gurr (1981, 17) huomauttavat, että vuosisadan vaihteessa kehittyvä juonettoman novellin tyyppi, joka keskittyi sisäiseen tunnelmaan ja impression ulkoisia tapahtumia enemmän, on vaikuttanut merkittävästi short storyn kehitykseen. Perinteinen käsitys novellista on, että se on tiivistetty, yhtenäinen ja juonellistettu muoto. Historiallisesti genren syntyyn on nähty vaikuttavan etenkin Edgar Allan Poen, jota pidetään myös ensimmäisenä novellin teoreetikkona. (Patea 2012, 3; ks. myös Hanson & Gurr 1981, 17.) Novellin juuret on tutkimuksessa paikannettu etenkin romantiikan perinteeseen, josta muoto on omaksunut myyttisyyden, metaforisuuden ja metafysisen otteen aiheidensa käsittelyyn (May 2012, 175; Patea 2012, 2).

Romantiikan perinteestä ammentaa myös käsitys novellista perustavanlaatuisesti romaanista poikkeavana epiikan genrenä. Romantiikan perinnettä novellissa on tutkinut etenkin Charles E. May (1994, 2004, 2012)⁴, jonka mukaan novelli tarjoaa erilaisen käsityksen todellisuudesta kuin romaani. Novellin ja romaanin eroille ja niiden syille on ehdotettu tutkimuksessa erilaisia vaihtoehtoja: Novellin on nähty hyödyntävän runoudelle tyypillistä ”epäsuoruutta” ja huolimatta romaanin ja novellin yhteisestä mediumista niiden on nähty eroavan taiteellisissa metodeissaan (ks. Shaw 1983). Novellin on sanottu myös vääristävän jokapäiväistä todellisuutta romaania enemmän ja operoivan intuitiolla ja lyyrisillä efekteillä, jotka juontuvat novellimuodon intensiivisyyteen (Patea 2012, 10). Tutkimuksessa toistuvat novellia luonnehdittaessa termit intensiivisyys, mystisyys, lyyrisyys, implisiittisyys, tiiviyys ja sisäisyys. Novellin määrittely-yritykset ja lajin ehtojen tai tyypillisten piirteiden nimeäminen palautuu usein kysymykseen novellin ”lyhydestä”. Etenkin vuosituhannen jälkeen tutkimuksessa on puhuttu yksittäisten kertomusten pituuteen liittyen lyhytaikaisuudesta [ks. esim. Winther et.al. (toim.) 2004, Lothe et.al. (toim.) 2008, Patea 2012]. Termi viittaa paitsi genren edusta-

⁴ Käsittelem Mayn (1994, 2004, 2012) teoretisointeja novellista tarkemmin luvun 3 ja 5 analyysien yhteydessä.

mien tekstien fyysiseen lyhyteen myös muodon temporaaliseen ulottuvuuteen: novelli käsittelee vain ajallista fragmenttia, tapausta tai yksittäistä tapahtumaa toisin kuin romaani, joka esittää täyden kuvan inhimillisestä kokemuksesta ajassa ja keskittyy tapahtumien väliin yhteyksiin. Novelli keskittyy ennemminkin tietoisuuden hetkeen kuin suoritettuun toimintaan. (Patea 2012, 10–11.)

1800-1900-lukujen vaihteessa vallalla oli kaksi novellin perinnettä: Vanhempaa traditiota edusti juoneen keskittyvä, Poen ja goottilaisen ”tale”-perinteen⁵ jälkeläinen, joka edusti etenkin myyttis-romanttista traditiota. Uudempaa, juonetonta ja sisäiseen moodiin tai tunnelmaan sekä subjektiivisuuteen keskittyvää kertomusta edusti kehittyvä uudempi novelli. (Hanson & Gurr 1981, 17; Patea 2012, 17.) 1900-luvun alun novelli uudisti vanhemman juonikeskeisen novellin rakennetta realistisia yksityiskohtia ja romantiikan lyyrisyyttä yhdistellen. Etenkin Anton Tšehovin on nähty vaikuttavan tällaisen novellin kehitykseen. (Patea 2012, 17.) Varsinaista modernistista novellia voi pitää jonkinlaisena sisäisyyteen keskittyvän novellin ääripäänä. Kirjallisessa modernismissä sisäisyyden teemat ja kerrontatekniikat vietiin huippuunsa, minkä seurauksena kertomusten teemoiksi muodostuivat usein kielen ja kokemuksen suhteen problematisointi sekä toden ja epätoden rajan hämärtyminen (ks. esim. Hanson 1985, Head 1992). Tutkielmassani tulen puhumaan modernismista kolmella tapaa: modernistisella periodilla viittaa 1900-luvun alun kirjallisen modernismin historialliseen ajanjaksoon. Modernistisilla kerrontatekniikoilla viittaa tuon periodin edustajien usein suosimiin kerrontatekniikoihin, kuten henkilöhahmon subjektiivisuuteen kiinnittyvään näkökulmakerrontaan. Kolmanneksi, puhun modernistisista tulkinnankehyyksistä. Tällä viittaa erityisesti siihen, kun jotakin tekstiä luetaan modernismin konventioiden läpi.

Viorica Patean (2012, 17) mukaan nykynovellissa elävät rinnan, mutta jännitteisessä tasapainossa myyttis-romanttinen ja modernistis-realistinen traditio. Patean luonnehdinta sopii hyvin kuvaamaan sitä lajiteoreettista kirjallista ympäristöä, jossa väitän modernistisen tendenssin lymyilevän; esimerkiksi luvussa 3 analysoimiani Alice Munron novelleja voi tulkita yhdistelminä näistä kahdesta novelliperinteestä (ks. myös May 2012, Winther 2012), ja pa-

⁵ Englannin kielen sana ”tale” suomennetaan usein tarinaksi, kertomukseksi tai novelliksi. Termi viittaa etenkin lyhyeen, faabelista vaikutteita saaneeseen kertomukseen (LÄHDE!).

laankin aiheeseen analyysini yhteydessä. Vaikka edellä esittämäni historiikki novellista onkin lyhyt, yleistävä tiivistys, havainnollistaa se, kuinka haastavasti määriteltävästä muodosta on kyse, kun puhumme novellista. Novellin tutkijat ovat kuitenkin yhtä mieltä siitä, että novellin epistemologia koskee paljastusta, ilmestystä tai oivallusta: ”novellimuodon tärkein elementti ei ole sen kertovassa rakenteessa, vaan ”totuuden hetkessä” (moment of truth) tai tietoisuuden kriisissä, siinä hetkellisessä ymmärryksessä, joka merkitsee hetkeä tietämättömyydestä tietoon” (Patea 2012, 14). Jopa ylevän kuuloinen muotoilu lähestyy tämän tutkielman keskeistä käsitettä, epifaniaa, jonka juuret ovat novellin tapaan romantiikan traditiossa (ks. Tigges 1999, 14).

Epifania (epiphany) määritellään oivallukseksi, valaistumiseksi, paljastumisen hetkeksi tai yhtäkkiseksi ymmärryksen kasvuksi (ks. esim. Beja 1971, Hanson & Gurr 1981, Nichols 1987, Langbaum 1999, Tigges 1999, May 2012). Kirjallisuudentutkimuksessa epifania⁶ on usein henkilöhahmon kokemus, jolloin kyse on subjektiivisesta epifaniasta, (Tigges 1999, 20.) Epifanian kokemuksellista ulottuvuutta korostaa myös huomio sen vastakkaisuudesta kielikuvalle ja metaforalle; epifania todella tapahtuu (Langbaum 1999, 45). Objektiivinen epifania siirtyy myös lukijaan, jolloin epifaninen kokemus ei ole henkilöhahmon ja fiktiivisen todellisuuden tai tarinamaailman tasolle jäävä ilmiö. Objektiivinen epifania voi olla jopa ainoastaan lukijan tunnistama, jolloin henkilöhahmon tietoisuus epifaniasta(an) kyseenalaistuu. (Tigges 1999, 20, 31–32.) Edelleen epifania voidaan jakaa alalajeihin sen laukaisijan mukaan: *proleptinen epifania* (proleptic epiphany) on tahattoman muiston laukaisema, mutta epifania voi perustua myös voimakkaaseen ja välittömään havaittavaan kokemukseen (adelonic epiphany). Tällaisen epifanian voi laukaista esimerkiksi paikka, henkilö, objekti tai verbaalinen havainto, ja sen äärimmäinen muoto on kuoleman hetken laukaisema, koko mennyttä elämää arvioimaan herättävä ”lopullinen hetki” (epiphany of the ”ultimate moment”). Muistojen laukaisemat epifaniat voivat myös liittyä henkilöhahmolle tärkeisiin paikkoihin, jolloin epifania saattaa koskea esimerkiksi menetettyä tai kaivattua paikkaa (lost domain). Epifanisia paikkoja on pidetty myös individualismin projektin täyttymyksinä. Lisäksi epifania voi

⁶ Kirjallisen epifanian juuret ovat uskonnollisessa epifanisessa, jolla viitataan jumalalliseen ilmestykseen uskonnolliseen kääntymiseen. Tästä uskonnollisesta edeltäjästäan kirjallisen epifanian erottaa sen pyrkimys käsitteellistää ja summata korostuneen yksityinen kokemus. (Parke 1999, 213.)

epäonnistua, jolloin kyse itse asiassa on epifanian illuusiosta, joka johtaa ymmärrykseen petetyksi tulemisesta.

Tutkijat ovat esittäneet epifanialle myös erilaisia peruselementtejä: tällaisia ovat muun muassa hetkellisyys, yhtäkkisyys, eristyneisyys, intensiivisyys, itsereflektio, yksityisyys, muutos havainnossa, moraalinen kasvu, kokemuksen merkityksellisyys tai epifanian laukaisevan tekijän triviaalius (Beja 1971, Nichols 1987, Langbaum 1999, Parke 1999, Tigges 1999). Monista eri määritelmistä ja peruselementeistä huolimatta tutkijat jakavat käsityksen epifanian ensisijaisesta hetkellisyydestä (Tigges 1999, 24). Epifanian hetkellisyys tematisoituu erityisesti kertomuksissa, jotka ovat rakenteeltaan yhden merkityksellisen, elämän muuttavan hetken tai tapahtuman ympärille rakentuvia; on kuin vihje epifaniasta olisi valmiiksi sisäänrakennettu tällaiseen kertomukseen. Tällaisen modernistisellekin novellille tyypillisen rakenteen kontekstissa epifania kerrontatekniikkana voi heijastella sekä kertomuksen laajempaa rakennetta että modernistista teemaa koko elämän väläyttävän yksittäisen hetken merkityksessä.

Epifania tuntuu kärsivän samasta määritelmien moninaisuuden ongelmasta kuin novelli; ehtoja ja määritelmän lähtökohtia tuntuu olevan yhtä monta kuin on tutkijaakin. Analyyseissani käsittelen epifanian tyyppisiä ja havainnollistettuja epifanian eri käyttötapoja kerrontatekniikkana. En siis sitoudu yhteenkään tarkkarajaiseen epifanian määritelmään, vaan lähestyn epifaniaa erilaisista lähtökohdista käsin. Näin korostan epifanian muuntautuvaa luonnetta ja sen tulkinnallista merkitystä kokonaisen novellin kontekstissa. Kirjallinen epifania yhdistetään tutkimuksessa etenkin modernismiin, ja sen on nähty olevan myös ainoastaan modernistiselle kerronnalle tyypillinen tekniikka epiikan saralla.⁷ Fiktiossa epifanisuus ei ilmene ennen vuosisadan vaihdetta ja modernistisen novellin kehitystä. (Langbaum 1999, 41–42.) Epifanian suhde modernismiin määritellään usein yhteydessä James Joyceen, jota pidetään ensimmäisenä teologisen termin epifania käyttäjänä merkitsemään havainnon psykologista ja kirjallista moodia. Joycen tavassa ymmärtää epifaniaa korostui myös ajatus yhden tekevien asioiden merkityksellisyydestä. (Mt, 39–41; Concilio 1999, 280.) Tällainen yhden tekevien asioiden merkityksellisyys ilmenee modernismissa tuttujen, tavallisten objektien tärkeänä

⁷ Robert Langbaum (1999) on tutkinut epifaniaa etenkin William Wordsworthin runoudessa, josta lähtien epifaninen moodi on määritellyt modernistista runoutta. Modernistiseen novelliin epifaninen moodi on hänen mukaansa levinnyt viktoriaanisesta dramaattisesta monologista, joka edustaa aikansa hahmon epifaniaa. (Mt, 41.)

roolina taideteoksissa. Joyce aloitti jatkumon tavallisten ja triviaalien objektien representatiosta kirjallisuudessa ja hän oli ensimmäinen, joka yhdisti epifanian näihin objekteihin. (Concilio 1999, 279—280.) Objektien ja epifanian yhteys liittyy usein objektien olemukseen.

1.2 Narratologinen metodi ja kirjallinen tajunnankuvaus

Tässä tutkielmassa metodi on narratologinen, mutta samalla se on myös tutkielmani teoreettinen viitekehys ja tutkimuksen kohde. Analyyseissani paitsi hyödynnän narratologian teorioita ja mallinnuksia etenkin kirjallisesta tajunnankuvauksesta, myös kommentoin ja haastan niitä. Lähtökohtani on klassisessa strukturalistissa narratologiassa, mutta läpi analyysieni tulen toistuvasti viittaamaan myös jälkiklassisen narratologian eri suuntiin ja teorioihin. Narratologia on tutkielmani sangen laajoista teoreettisista viitekehyksistä myös eksplisiittisimmin esillä; metodologisena välineenä analyysini perustuu suurelta osin lingvistiseen, tekstin tasolla tapahtuvaan hienosäätöön ja kielellisten yksityiskohtien huomiointiin. Pieniin kielellisiin ja tekstuaalisiin elementteihin tukeutuminen voi tuntua sinällään nurinkuriselta tutkielmassa, jossa tutkimuskysymykset liittyvät laajoihin teoreettisiin ja traditionaalisiin viitekehysiin. Pyrin kuitenkin läpi analyysieni osoittamaan, että tarkka ja hienojakoinen narratologinen analyysi on nimenomaan keino päästä käsiksi laajempiin teoreettisiin kysymyksiin, tässä tapauksessa modernistiseen tendenssin. Yksi tärkeä syy tälle on se että, kerrontatekniikat ja teemat heijastelevat usein toinen toistaan, kuten tulen tässä tutkielmassa toistuvasti osoittamaan. Toiseksi, pyrin tekemään tässä tutkielmassa myös avauksia epifanian teoriaan juuri narratologisesta lähestymistavasta käsin. Viimeiseksi, narratologista analyysia vaativat myös mainitsemani modernismin konventiot, etenkin kerrontaan ja rakenteeseen liittyvät, jotka toimivat risteyskohtana epifanialle ja tajunnankuvaukselle.

Strukturalistisen narratologian lähtökohtana on kerronnallisten tasojen erottelu toisistaan ja niiden välinen hierarkia. Hierarkkisuus perustuu sille, että henkilöahmon diskurssi on aina alisteinen kertojan diskurssille. Kertoja representoi, kuinka henkilöahmot kokevat ja havainnoivat fiktiivistä todellisuutta (Tammi 1992, 11). Tähän kerronnallisten tasojen hierarkiaan liittyy myös oleellisesti *välitteisyys*, joka on sekä leimalista että välttämätöntä fiktiiviselle diskurssille; henkilöahmojen tajunnankuvaukset ovat aina kertojien välittämiä (ks. esim. Cohn 1978/1983, 66; Stanzel 1976/1986, 4—5; Chatman 1990, 143—144; Tammi 1992, 11).

Kirjallinen tajunnankuvaus vaatii siis huomion kiinnittämistä kertojien ja henkilöhahmojen välisiin suhteisiin. Kuten jo aiemmin mainitsin, on kirjallinen modernismi nähty usein liikkeenä kerronnan kaikkietävydestä kohti subjektiivisempaa, henkilöhahmon näkökulmaan keskittyvää kerrontaa. Toisin sanoen kyse on liikkeestä *kertojakeskeisestä kerrontatilanteesta*, joka painottaa kertojan autoritäärisyyttä, kohti *henkilökeskeistä kerrontatilannetta*, jossa tarinan tapahtumien ulkopuolinen kertoja kuvaa henkilöhahmon tajuntaa tai on omaksunut tämän näkökulman tai diskurssin (Stanzel 1986, 4–5). Kaikki tämän tutkielman kohdeteksteistä ovat keskittyneet henkilökeskeiseen kerrontatilanteeseen, joskin joissakin tapauksissa kerronta myös liikkuu näiden positiooiden välillä.

Modernistisessa kerronnassa on siis painotettu henkilöhahmon subjektiivista ääntä ja näkökulmaa. Gerard Genette (1972/1983) toi narratologiaan *fokalisaation* käsitteen, joka enne Genetteä tunnettiin kirjallisuudentutkimuksessa näkökulmana. Fokalisaatiolla tarkoitetaan siis kerronnan perspektiiviä, joka sisältää aistihavaintojen lisäksi tiedollisen, emotionaalisen ja ideologisen asenteen kerrottuihin tapahtumiin; kyse on kerronnan perspektiivisestä suhteesta tarinan tapahtumiin (Rimmon-Kenan 1999, 92–93). Fokalisaation voi jakaa *nollafokalisaatioon*, jossa näkökulmaa ei ole rajoitettu, *ulkoiseen fokalisaatioon*, jossa henkilöä kuvataan ulkoa päin ilman tunkeutumista henkilöhahmon tajuntaan, ja *sisäiseen fokalisaatioon*, jossa tarinamaailma suodattuu henkilöhahmon tietoisuuden läpi (Genette 1983, 189–190). Fokalisaation teoretisointia on jatkanut Mieke Bal (1985/1997), joka on erottanut toisistaan *fokalisoijan* (focalizer), eli fokalisaation subjektin (kuka tai ja *fokalisoidun* (focalized), eli fokalisaation objektin. Fokaisoija siis vastaa kysymykseen, kenestä tai mistä käsin tarinamaailmaa havainnoidaan, kun taas fokalisoitu on tuon havainnoinnin kohde. (Mt, 146–149.)

Ääntä on klassisessa narratologiassa lähestytty etenkin puhekategoriamalla: malli perustuu henkilöhahmon puheen suoran esityksen ja epäsuoran esityksen eroille. Suoralla esityksellä on tarkoitettu henkilöhahmon diskurssin suoraa lainaamista, kun taas epäsuoralla esityksellä on viitattu henkilöhahmon puheen esittämiseen kertojan välityksellä.⁸ *Vapaa epäsuora esitys* taas on lingvistiksi ajateltuna suoran ja epäsuoran esityksen yhdistelmä,

⁸ Puhekategoriamaali nojaa narratologian lähtökohtaan *miemsiksestä* eli näyttämisestä ja *diegesiksestä* eli kertomisesta. Diegesis viittaa siis välitteisyyteen, joka sisältyy kertojan esittämiin henkilöhahmojen tajunnankuvauksiin. (KS: LÄHDE?)

johon sisältyvät sekä kertojan että henkilöhahmon diskurssit yhtä aikaa. Vapaan epäsuoran esityksen lingvivististä määritelmistä on kuitenkin irtauduttu tutkimuksessa jo aikaa sitten, ja nykyään fokus on muodon ambivalentissa tulkinnallisuudessa (Mäkelä 2006 ja 2011b) Vapaa epäsuora esitys on yksi tutkielmani tärkeimmistä analyyttisistä välineistä, ja tulevissa luvuissa tulen esittelemään kattavasti sen teorioita ja sovellutuksia, ja pohdin muodon temaattisia ulottuvuuksia erityisesti tajunnankuvauksen ja epifanian näkökulmista. Puhekategoriamalla on kritisoitu jälkiklassisessa ja etenkin kognitiivisessa narratologiassa, joka on keskittynyt fiktiivisten mielten verbaalisuuden sijaan painottamaan niiden kaltaisuutta todellisten mielten kanssa (ks. esim. Palmer 2004). Toisaalta puhkeategoriamaali on saanut osakseen kritiikkiä myös lingvistisemmän narratologisen tutkimuksen piirissä. Esimerkiksi Meir Sternberg (TARKISTA) ja Laura Karttunen (2010, 2015) ovat tutkimuksissaan osoittaneet klassisen narratologian mallin ajatuksen henkilöhahmon suorasta puheesta harhaanjohtavaksi ja illusoriseksi.

Tutkielmani klassisen narratologian painotus nojaa erityisesti Dorrit Cohnin (1983) narratologiaan tuomaan ajatukseen tajunnankuvauksesta fiktiolle ominaisena tunnusmerkkinä. Cohnin näkemys fiktiivisten mielten erityislaatuisuudesta perustuu päinvastaiselle näkemykselle kognitiivisen narratologian kanssa: fiktiiviset mielet ovat nimenomaan kirjallisia, ja fiktion paradoksi piilee nimenomaan siinä, että kaikkein todenkaltaisimmat tajunnanesittämisen keinot ovat juuri kaikkein kirjallisimpia. (Mt; Mäkelä 2011b) Toisin sanoen, fiktion keinot tuottaa ja esittää tajuntoja ovat täysin todenkaltaisuuden vaatimuksen vastaisia. Cohn erittelee tutkimuksessaan erilaisia tajunnankuvauksen keinoja kolmannen ja ensimmäisen persoonan kerronnassa. Tulen esittelemään Cohnin teoriaa laajemmin analyysien yhteydessä. Cohnin teoretisoinnit kirjallisesta tajunnankuvauksesta ja fiktiivisistä mielistä ovat myös yksi osoitus klassisen narratologian sitoumuksesta venäläisen formalismin ajatukselle *kirjallisuudellisuudesta*, eli siitä, mikä tekee teoksesta kaunokirjallisen. Fiktion tavat tuottaa tajunnankuvausta tulevat ymmärrettäviksi suhteessa aiempiin kirjallisuuden konventioihin (Mäkelä 2011b, ja 2013b). Cohn (1983, 5–7 ja 1999, 117–122) pitää tajunnankuvausta siis fiktion tunnusmerkkinä, joka erottaa sen muista diskursseista.

Tutkielmassani pohdin erityisesti epifanian asemaa ja merkitystä kerrontatekniikkana kohdeteksteissäni narratologisen tajunnankuvauksen lähtökohdista käsin. Kuten tulemme huomaamaan, on epifania hyvin usein tutkielmani esimerkeissä henkilöhahmon kokemus, ja yh-

tä usein se myös problematisoi tuosta kokemuksesta kertomisen ja haastaa lukijaa tulkinnallisesti. Tulen myös osoittamaan, että epifaniat ovat usein tulkinnallisesti, emotionaalisesti ja eettisesti tärkeitä kohtia novellien kerronnassa. Strukturalististen mallien lisäksi nojaankin myös paljolti Laura Karttusen (2015) teoriaan kirjallisuuden hypoteettisuudesta. Karttusen ajatus on tiivistettynä, että hypoteettista kerrontaa sisältävät kohtaukset ovat usein kirjallisuudessa juonellisen ja emotionaalisen⁹ tiivistymisen paikkoja, ja että ne osoittavat usein koko sen tarkoituksen, miksi kertomus täytyy kertoa (Mt, .12) Kuten tulen useasti argumentoimaan, on epifania usein juuri tällainen emotionaalisen ja/tai juonellisen merkityksellisyyden fokuskohta. Tutkielmani analyyseissa tulen myös epifaniaa tutkimalla osoittamaan, kuinka epifania kerrontatekniikkana toimii kuin siltana tajunnankuvauksesta ja subjektiivisesta kokemuksesta modernistisiin teemoihin. Tästä syystä epifanian narratologinen tarkastelu on myös tapa lähteä hahmottelemaan modernistista tendenssiä kohdeteksteissäni.

1.3 Kohdetekstit ja tutkielman eteneminen

Tutkielmani kohdeteksteinä on kahdeksan novellia, joiden ilmestymisajankohdat vaihtelevat aina kirjallisen modernismin kultakaudelta 1920-luvulta 2000-luvun alkuun. Verrattain laajaa aineistoani yhdistää modernistisen novellin perinne ja epifaninen moodi. Kuten edelle jo toin ilmi, on modernismin konventio tässä tutkielmassa tulkinnallinen kehys ja näin ollen tukija-positiosta kumpuava rakennelma; tähän tutkielmaan valikoidut tekstit eivät (kaikki) istu eksplisiittisesti tai itsestään selvästi osaksi historiallista kirjallisen modernismin perinnettä. Esimerkiksi joidenkin tekstien kerrontatilanne on paikoin hyvinkin kertojakeskeinen eikä modernismille tyypillistä äänten moninaisuutta tai subjektiivisen näkökulman pirstaleisuutta ole havaittavissa. Useissa tapauksissa kerronta on pikemminkin konventionaalista kuin muodollisesti kokeilevaa. Sen sijaan jokaisesta käsittelemästäni novellista on löydettävissä jo aiemmin eksplikoimani modernistinen tendenssi, joka ilmenee novelleissa paitsi epifanian ilmentymänä myös tietynlaisen lukustrategian tuloksena.

⁹ Karttunen (2015) puhuu tutkimuksessaan emootioista, ei tunteista, mistä syystä käytän itsekin kyseistä termiä. Tämän on tarkoitus enne kaikkea havainnollistaa, että puhun emootioista juuri Karttusen teorian kontekstissa.

Aloitan tutkielmani analyysilukujen osuuden käsittelemällä kahta novellia sekä tyyllisesti että historiallisesti kirjallista modernismia edustavalta Katherine Mansfieldilta. Tämän jälkeen siirryn käsittelemään nykykirjallisuuttakin edustavien Alice Munron ja Richard Fordin novelleja, joita tulkitseen sekä kirjallisen modernismin tradition läpi että sen jatkumona. Mansfieldin modernistiset novellit toimivat siis tutkimuksessani jonkinlaisena prototyyppinä modernistisista kerrontatekniikoista ja teemoista, joita vasten analysoin Munron ja Fordin novelleja. Aineistoni voi vaikuttaa alkuun jopa arbitraarisesti koostetulta, mitä se itse asiassa myös tietoisesti valinnan tuloksena on; tarkoitukseni ei ole hahmotella kohdetekstien ja kirjailijoiden välille historiallista, diakronista tai kulttuurista koherenssia, vaan nimenomaan tarkastella toisistaan irrallaan olevia tekstejä yhteisen teoreettisen sateenvarjon alla. Samalla useamman novellin valinta yhdeltä kirjailijalta mahdollistaa myös kurkistuksen kirjailijan tyyliin. Kuten jo tutkielmani teorian hahmottelun yhteydessä kävi ilmi, teoreettisesta painotuksesta huolimatta yksittäisten novellien tulkinnat ovat tämän tutkielman ytimessä.

Luvussa 2 aloitan analyysini tutkimalla uusiseelantilaisen Katherine Mansfieldin (1888-1923) tunnettuja ja runsaasti tutkimusta kirvoittaneita novelleja ”Bliss” (1918) ja ”At the Bay” (1922).¹⁰ Mansfield on yksi 1900-luvun alkupuolen ja kirjallisen modernismin tunnetuimmista kirjailijoista ja hänen tuotantonsa koostuu novelleista. Mansfield ehti kirjoittaa ennen varhaista kuolemaansa verrattain paljon ja elinaikanaan häneltä julkaistiin kolme novellikokoelmaa, *In a German Pension* (1911), *Bliss, and Other Stories* (1920) sekä *The Garden Party and Other Stories* (1922). Vuonna 1923 ilmestyi postuumisti hänen neljäs novellikokoelmansa *The Dove’s Nest and Other Stories*, jonka kertomuksista osa oli vielä keskeneräisiä. Monet

¹⁰ ”Bliss” julkaistiin ensimmäisen kerran 1918 aikakauslehdessä *English Review* ja myöhemmin se julkaistiin osana novellikokoelmaa *Bliss, And Other Stories* (1920). ”At the Bay” puolestaan on ilmestynyt ensimmäisen kerran 1922 *London Mercury*ssa kahdessatoista episodissa, joista novelli rakentuu. Novelli ilmestyi myöhemmin samana vuonna osana kokoelmaa *The Garden Party and Other Stories*. ”At the Bay” on osa Mansfieldin niin sanottua Burnell-sykliä, joka koostuu itsenäisistä kertomuksista ”Prelude” (julkaistu ensi kerran 1918 ja myöhemmin kokoelmassa *Bliss, And Other Stories*) ”At the Bay” ja ”The Doll’s House” (julkaistu ensi kerran 1918 ja myöhemmin postuumisti kokoelmassa *The Dove’s Nest and Other Stories*). Novellisyykliä käsittelee Burnellin perheenjäsenten elämää eri aikoina. Novellisyykliin (tai novellisekvenssin) asema Mansfieldin tuotannossa on tämänkin tutkielman aiheiden ja teoreettisten avausten kannalta mielenkiintoinen, mutta sen analysointi vaatisi kokonaan oman tutkielmansa tai huomattavasti laajempaa tutkimusapparaattia. Burnell-syklistä ks. Hanson & Gurr 1981. Novellisyyklistä on tehty tutkimusta etenkin amerikkalaisen short storyn kontekstissa. Klassikotutkimus aiheesta on Forrest Ingramin teos *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971). 2000-luvulla amerikkalaista novellisyykliä on tutkinut James Nagel (2001). Sangen tuore tutkimus novellisekvenssistä narratologisessa viitekehyksessä on lida Pölläsen loistava pro gradu -tutkielma *Collective Poetics. Community in the Modern American Short Story Sequence* (2017).

Mansfieldin novelleista julkaistiin aikanaan ensimmäisen kerran kirjallisuuteen ja muihin taiteisiin keskittyneissä aikakauslehdissä, joista hänen uransa kannalta merkittävimpiä olivat *Rhythm* ja *The Blue Review*.¹¹ Mansfieldin tuotantoa on tutkittu runsaasti ja hänestä on tehty useita biografioita¹²: hänen novellejaan ja tyyliään on tutkittu niin modernismin, symbolismin kuin feminisminkin näkökulmista, ja lisäksi tutkimusta on tehty myös muun muassa narratologian ja novellin tutkimuksen piirissä (esim. Chatman 1978/1980 ja 1990, Hanson & Gurr 1981, Hanson 1985, Head 1992, Lohafer 2003, Fludernik 2005, Mäkelä 2011b).

Kaikki tutkijat jakavat näkemyksen Katherine Mansfieldin novellien modernistisuudesta, vaikka yksittäisten novellien analyysit ovatkin synnyttäneet toisistaan eroavia ja keskenään ristiriitaisia tulkintoja. Esimerkiksi novelli ”Bliss” on jakanut mielipiteitä päähenkilönsä Bertha Youngin homoseksuaalisuuden näkökulmasta: Muun muassa Helen Nebeker (1972) on käsitellyt homoseksuaalisuutta osana novellin rakentamaa tematiikkaa, kun taas Clare Hanson ja Andrew Gurr (1981, 63–64) näkevät homoseksuaalisuuden olevan huomattavan paljon pienempi ja implikoidumpi juonne novellissa, kuin heidän esille nostamansa seksuaalisuuteen liittyvä tirkistelyn teema. Novellin tutkija Dominic Head (1992) taas ei vaivaudu edes mainitsemaan teemaa modernistista novellia käsittelevässä tutkimuksessaan ja sen Katherine Mansfieldille omistetussa luvussa, ja poissaolollaan teema loistaa myös Maria Mäkelän (2011b, 28–29) Berthan seksuaalista heräämistä käsittelevässä analyysissa. ”At the Bayn” kohdalla eriäviä tulkintoja on aiheuttanut muun muassa novellin narratologisesti monisyinen kertojarakenne (ks. esim. Hanson & Gurr 1981; Fludernik 2005). Omissa analyyseissani novelleista ”Bliss” ja ”At the Bay” nojaan Mansfield-tutkimuksessa erityisesti jo viitattuun Clare Hansonin ja Andrew Gurrin teokseen *Katherine Mansfield* (1981), joka tutkii ja tulkitsee Mansfieldin novelleja ja hänen tyyliään monipuolisesti eri näkökulmista käsin. Hansonin ja Gurrin (mt) tutkimus käsittelee myös epifanian roolia Mansfieldin tuotannossa, mistä syystä teos on erityisen relevantti tutkielmani kannalta. Tutkimuksen runsaudesta huolimatta

¹¹ Mansfield eli suuren osan elämästään yhdessä lehtien päätoimittajan John Middleton Murryn kanssa ja yhdessä he myös vaikuttivat lehtien toimintaan ja avantgardistiseen kehitykseen. Murrylla oli suuri vaikutus Mansfieldin kirjailijan uraan sekä inspiraation että editoraalisen työn näkökulmasta. Mansfieldin kirjallisen uran vaiheista ja kehityksestä ks. esim. Hanson & Gurr 1981.

¹² Katherine Mansfieldistä on kirjoitettu biografioita aina 1930-luvulta lähtien. Biografioista mainitsemisen arvoinen on esimerkiksi Antony Alpersin teoksen *The Life of Katherine Mansfield* (1980) tarkistettu, paljon uutta materiaalia sisältävä painos. Lisäksi Katherine Mansfieldin kirjeitä ja muistiinpanoja on julkaistu autobiografisissa kokoomateoksissa.

Mansfieldia on tutkittu epifanian näkökulmasta verrattain vähemmän kuin muita tunnettuja modernisteja ja kerrontatekniikan nerokkaita käyttäjiä, kuten James Joycea ja Virginia Woolfia.

Mansfieldin novellit ovatkin hedelmällinen analyysikohde epifanialle, jota on fiktion yhteydessä pidetty juuri modernistiselle novellille tyypillisenä kerronnan keinona. Robert Langbaum (1999) on jopa väittänyt, että epifaninen moodi on hallitseva moderni konventio, joka ei ilmene kertovassa fiktiossa ennen 1800-1900-lukujen vaihdetta ja modernin novellin kehitystä. Modernin novellin ja epifanisen moodin pioneereiksi Langbaum lukee Joycen lisäksi esimerkiksi Anton Tšehovin¹³ ja D.H. Lawrence'n. (Mt.) Mansfieldin kertomuksissa epifania on usein tarinan polttopiste tai toiminnan keskipiste, mikä heijastelee myös yhtä modernistisen novellin tärkeimmistä muutoksista suhteessa sitä edeltäneeseen fiktion: henkilöhahmon sisäinen kriisi on tullut korvaamaan juonen ulkoista kriisiä (Hanson & Gurr 1981, 18).

Luvussa 2 tutkin Mansfieldin novelleja ”Bliss” ja ”At the Bay” erityisesti edellä esitellyistä modernistisista lähtökohdista käsin ja fokuksessa on epifanian käsite ja sen suhde kirjalliseen tajunnankuvaukseen. Analyyseissani hahmottelen epifanian tutkimusta narratologisin, erityisesti kirjalliseen tajunnankuvaukseen liittyvin metodein. Luvussa 2 metodologinen pääpaino on klassisen narratologian ja epifaniateorian risteyksessä. Laajempi modernistisen novellin konteksti tulee analyysiin mukaan etenkin epifaniateorian myötä. Mansfieldin novellien analyysien yhteydessä esittelen narratologisia teorioita ja malleja, joita tulen hyödyntämään ja viemään eteenpäin myöhemmissä analyysiluvuissa. Fokuksessa on erityisesti vapaa epäsuora esitys ja sen suhde epifaniaan ja kirjalliseen tajunnankuvaukseen. Mansfieldin novellien analyysissa osoitan, kuinka kirjallinen epifania sijoittuu usein tajunnankuvauksen näkökulmasta merkittävään paikkaan kertomuksissa, ja kuinka epifaniat tematisoivat kirjallisen tajunnan-

¹³ Anton Tšehovia pidetään usein myös niin sanotun psykologisen, ulkoisista todellisuuden tapahtumista henkilöhahmon sisäisyyteen siirtyvän novellin kehittäjänä (ks. esim. Lilja 1985,). Mansfieldin kerrontatekniikoiden ja tyylin yhteydessä on puhuttu usein Tšehovin vaikutuksesta ja kirjailijoiden välinen ero on paikannettu muun muassa realismiin: esimerkiksi Hansonin ja Gurrin (1981) mukaan Tšehovin henkilöhahmot ovat tiukasti juurtuneita sosiaaliseen kontekstiinsa ja sosiaalisilla voimilla on selvä vaikutus heidän tunteisiinsa ja elämään; Mansfieldin kertomukset taas ovat tällaisen realismin sijaan symbolistisempia. Tšehovin on nähty myös vaikuttaneen paljolti Mansfieldin tyyliin ja kerrontaan. Hanson ja Gurr kuitenkin mainitsevat hänen tärkeimmäksi vaikuttajakseen 1890-luvun lopulla toimineen Yellow Book -aikakauslehden ja sen juonetonta novellia edustaneet kirjailijat. (Mt, 19.)

kuvauksen ja kielen suhdetta. Tällainen lähestymistapa on olennainen seuraavien lukujen kannalta, joissa lähestyn Munron ja Fordin novelleja sillä hypoteesilla, että tajunnankuvauksen ja epifanian suhde on avain niiden modernistisuuden tunnistamiseen.

Luvussa 3 käsittelen kanadalaisen Alice Munron (s. 1931) novelleja ”Passion” ja ”Chance”, jotka ovat ilmestyneet kokoelmassa *Runaway* (2004).¹⁴ Munro on ollut kirjailijan aktiivinen vuodesta 1968 lähtien, jolloin hänen ensimmäinen novellikokoelmansa *Dance of the Happy Shades* julkaistiin. Munrolta on ilmestynyt yhteensä 14 novellikokoelmaa, joista viimeisimpänä *Dear Life* vuonna 2012. Hän on voittanut urallaan useita arvostettuja ja kansainvälisiä kirjallisuuspalkintoja, joista merkittävin on vuoden 2013 Nobelin kirjallisuuspalkinto. Useat Munron kertomuksista on julkaistu ensimmäisen kerran kirjallisuuslehdissä, kuten *The New Yorker*issa. Munrosta on tehty tutkimusta muun muassa novellinteorian, narratologian, feministisen kirjallisuudentutkimuksen sekä lukijatutkimuksen näkökulmasta käsin ja hänen teoksistaan ja yksittäisistä kertomuksistaan on kirjoitettu paljon arvosteluja ja esseitä (ks. esim. Lohafer 2012, May 2012, Toolan 2012, Trussler 2012, Winther 2012, Copland 2014). Charles E. May (2012) on toimittanut *Critical Insights* -sarjaan Munron biografiaa ja hänen teostensa bibliografiaa käsittelevän esseekokoelman. Munron novellistiikasta kirjoitettaessa nousee esille usein kysymys hänelle ominaisesta tyylistä, johon on viitattu myös ”munromaisuutena” (the Munro-ishness) (Lohafer 2012, 237).

Tutkielmani kannalta oleellimmat Munro-tutkimukset liittyvät kertomuksenteoriaa ja novellin tutkimusta kartoittaviin artikkeleihin. Vuonna 2012 *Narrative* julkaisi novellia käsittelevän erikoisnumeron, jossa novellinteorian nimekkäimmät tutkijat käsittelevät artikkeleissaan ja vertailevassa keskusteluosiossa Munron novellia ”Passion”. Essentialistisen novellinteorian tämän hetken tunnetuin tutkija Charles E. May (2012) käsittelee ”Passionia” erityisesti novellin erityispiirteiden ja genremääritelmän valossa ja argumentoi, ettei ”Passion” monien kirjallisuuskritiikkien ja -esseiden arvioiden mukaan ole romaanimainen kertomus, vaan juuri tyyppillinen novelli. Susan Lohafer (2012) perustaa oman analyysinsä ”Passionista” lukijalähtöiseen tutkimusotteeseen, ja Michael Trussler (2012) pohtii novellin esittämiä eettisiä ja meta-

¹⁴ Sekä ”Passion” että ”Chance” on julkaistu alun perin vuonna 2004 *The New Yorker*issa. Samana vuonna ilmestyneessä novellikokoelmassa *Runaway* kertomukset on julkaistu pienin muutoksin. Käytän tutkielmassa novellikokoelmassa julkaistuja versioita molemmista kertomuksista.

fyysisiä ongelmia päähenkilön kannalta. Narratologiaa ja lingvistikä tutkimusta puolestaan edustavat Pehr Wintherin (2012) ja Michael Toolanin (2012) artikkelit, joissa tutkitaan etenkin fokalisaatiota, kertojaa ja emootioita. Kaikki artikkelit sitovat tutkimusaiheensa novellinteorian kysymyksiin ja tutkivat näin Munron artikkeleita osana novellin tutkimusperinnettä ja historiaa. Vuonna 2014 Narrative julkaisi Sarah Coplandin ”Passionista” vuonna 2012 kirjoitettuja artikkeleja kommentoivan ja summaavan kirjoituksen, jossa hän pyrkii viemään novellinteoriaa laajempaan kertomusteoreettiseen suuntaan. Olen itse kirjoittanut artikkelin jo mainitusta Munron romaanimaisesta tyylistä verkkojulkaisu Metalepsikseen (Pirinen 2017). Maarit Vimpeli (2015) on kirjoittanut Munron kerronnasta ja vapaasta epäsuorasta esityksestä sen ominaispiirteinä pro gradu -tutkielman, joka pohtii laaja-alaisesti Munron tuotantoa narratologisin metodein.

Luvussa 3 analysoidut novellit ”Passion” ja ”Chance” ovat molemmat kertomuksia nuoren naisen suhteesta vanhempaan mieheen 1960-luvulla. ”Passion” on itsenäinen novelli, mutta ”Chance” on kolmen novellin sekvenssin aloittava kertomus¹⁵. Munron novelleille tyypilliseen tapaan myös kohdetekstini käyttävät laajalti kerrontatekniikkanaan vapaata epäsuoraa esitystä (ks. Toolan 2012, ; Pirinen 2017, ; Vimpeli 2015,). Luvussa 3 jatkan epifanian tutkimusta tajunnankuvauksen ja sen narratologisten mallinnuksien pohjalta novelleissa ”Passion” ja ”Chance”. Munron Epifaniat ja tajunnankuvaus teemoineen muodostavat Munron novelleihin väitteeni mukaan modernistisen tendenssin, johon pääsemme pureutumaan nimenomaan hienosyisen narratologisen analyysin avulla. Analyysissa traditionaalisten epifaniamääritelmien rinnalla saavat yhä enemmän jalansijaa myös uudemmat kertovan rakenteen emootioihin ja arvoihin huomiota kiinnittävät mallit, erityisesti Laura Karttusen (2015) kirjallisuuden hypoteettisuutta käsittelevä tutkimus. ”Passionin” ja ”Chancen” analyyseissa osoitan, kuinka luvussa 2 hahmottelemani epifanian ja tajunnankuvauksen moodien modernistisen novellin kerrontaa resonoivat suhteet paljastavat uudemmassa kirjallisessa

¹⁵ Novellit ”Chance”, ”Soon” ja ”Silence” muodostavat kokoelmaan *Runaway* novellisyklin, joka käsittelee päähenkilönsä Juliet Hendersonin eri elämänvaiheita. Jokainen novelleista on kuitenkin mahdollista lukea myös itsenäisenä kertomuksena. Tässä tutkielmassa käsittelen novellia ”Chance” itsenäisenä kertomuksena ja muodostan siitä tulkintoja niin, että kokonaisuuden konteksti rajoittuu yhteen novelliin. Olen kuitenkin tietoinen tulkintojen mahdollisista muutoksista suhteessa novelleihin ”Soon” ja ”Silence”. Novellisyklistä ja -sekvenssistä ks. tämän tutkielman alaviite 12.

kontekstissa niiden modernistisen tendenssin. Luvun 2 analyysin tulokset toimivat siis luvun 3 analyysin ja tulkinnan kehystenä.

Katherine Mansfieldin ja Alice Munron lisäksi analysoin tutkielmassani yhdysvaltalaisen Richard Fordin (s. 1944) ensimmäisessä persoonassa kerrottuja novelleja. Luvussa 4 kohdeteksteinä ovat Fordin novellit ”Jealous” (1997) ja ”Communist” (1987).¹⁶ Ford on kirjoittanut viisi novellikokoelmaa ja seitsemän romaania, joista varhaisin on romaani *A Piece of my Heart* (1976). Fordin uusin teos, novellikokoelma *Sorry for Your Trouble* ilmestyi alkuvuodesta 2020. Myös Richard Ford on saanut teoksistaan useita tunnustuksia ja palkintoja, joista kirjallisuusinstituutiosta merkittävin on kaunokirjallisuuden Pulitzer-palkinto vuodelta 1996 romaanista *Independence Day*. Plalkintojen ja ehdokkuuksien lisäksi Ford on saanut tunnustusta myös kritiikeissä ja esseissä erityisesti novellimuodon erinomaisesta käsittelystään. Fordin teokset ovat saaneet osin myös ristiriitaisen vastaanoton esimerkiksi sukupuolten käsittelyn näkökulmasta.

Ford on yhdistetty myös pidemmän kertomuksen, novellan, kehittämiseen nykykirjallisuudessa. Hänen teoksestaan *Let Me Be Frank With You* (2014) on pidetty neljän novellan kokoelmana, mutta myös aiemmin ilmestynyt *Women With Men* (1997) käsittää kolme Fordin tuotannossa selkeästi pidemmäksi laskettavaa kertomusta. Etenkin Fordin uran alkupuolen novellit ovat usein kertomuksia Yhdysvaltojen pikkukaupunkien ja syrjäseutujen ihmisistä, joiden monimutkaiset, haastavat ja hylätyt ihmissuhteet ovat usein kertomuksien keskiössä. Novellikokoelman *Rock Springs* (1987) myötä Ford yhdistettiin yhdysvaltalaiseen likaisen realismin koulukuntaan yhdessä muun muassa Raymond Carverin ja Tobias Wolffin kanssa. Likaisesta realismista puhutaan etenkin 1970-80-lukujen puitteissa ja siihen luettavat kirjailijat käsitelivät usein alemman keskiluokan sosioekonomista asemaa Yhdysvaltojen suurkaupunkien ulkopuolella. Varsinaista tutkimusta Richard Fordin tuotannosta on tehty niukasti muutamia identiteettiä ja amerikkalaiseen realismiin keskittyviä avauksia lukuun ottamatta (ks. Duffy 2008, McGuire 2015). Narratologian puolella tutkimusaukkoa on paikannut Maria Mä-

¹⁶ ”Jealous” on ilmestynyt ensimmäisen kerran vuonna 1992 *The New Yorkerissa* ja ”Communist” vuonna 1984 *Antaeusissa*. Käytän tutkielmassani novelleista kokoelmateoksissa julkaistuja versioita; ”Jealous” on osa vuonna 1997 ilmestynyttä kokoelmaa *Women With Men* ja ”Communist” julkaistiin vuonna 1987 kokoelmassa *Rock Springs*.

kelä (2011b), joka on tutkinut väitöskirjassaan Fordin novellien ”Privacy” ja ”Reunion” ensimmäisen persoonan kertojien tunnustuksellisuutta suhteessa kirjallisuuden aviorikostradi-tioon.

Luvussa 4 tutkin epifanian suhdetta ensimmäisen persoonan kerrontaan ja siinä tuotettuihin tajunnankuvauksiin erityisesti klassisen narratologian esittämien mallinnuksien avulla. Havainnollistan Fordin novellien retrospektiivisen ensimmäisen persoonan kerronnan analyysissa, kuinka epifania voi tematisoida muistamista. Lisäksi erityisesti ensimmäisen persoonan kertojan jakaminen kertovaan ja kokevaan minään havainnollistaa epifanian potentiaalia sekä kertojan itsereflektion välineenä että kerronnan diegeettisten tasojen hämärtäjänä. Epifania voi sekä hämärtää kertovan ja kokevan minän välistä erottelua että rakentaa henkilöhahmoon liittyvää jatkuvuutta subjektiivisen näkökulmasta. Luvussa 4 havainnollistan myös, kuinka yhden merkittävän, elämän mullistaneen hetken ympärille rakentuva kerronta ja etenkin modernistiseen novelliin liitetty hetki elämästä -rakenne voi juuri epifaniaa hyödyntämällä tuoda kertomuksen fokukseen modernismiin liittyvän ajan paradoksin toisaalta elämän hetkellisyydestä ja toisaalta yksittäisen hetken merkityksellisyydestä koko elämälle (ks. esim. Hanson & Gurr 1981,). Fordin retrospektiivisissä minäkertojien muisteloissa kehittämäni argumentti modernistisesta tendenssistä tulee näkyviin nimenomaan konventionaalisen ensimmäisen persoonan kerronnan analyysissa, joka havainnollistaa moodille tyyppilisen itsereflektion olevan modernistisen epifanian ominta aluetta.

Tutkielmani viimeisessä analyysiluvussa tutkin tajunnankuvauksen suhdetta ruumiillisuuteen ja ruumiinkuvaukseen. Analysoin Alice Munron novellia ”Dimensions”, joka on ilmestynyt teoksessa *Too Much Happiness* (2009), sekä Richard Fordin novellia ”Children”¹⁷ kokoelmasta *Rock Springs* (1987). Luvussa 5 tutkin, kuinka ruumiillisuus ja ruumiinkuvaus voivat sekä häiritä tajunnankuvausta että kyseenalaistaa kognitiivisen narratologian lähtökohdan fiktiivisten mielten kaltaisuudesta inhimillisen mielen kanssa. Kognitiivinen narratologia saa luvun 5 analyysissa aiempaa enemmän painoarvoa. Ruumiillisuuden näkökulmasta tutkittuna myös epifaniat saavat uudenlaisia tulkintoja. Osoitan, kuinka modernistiset konventiot voivat tul-

¹⁷ ”Children” on ilmestynyt ensi kerran 1987 *New Yorkerissa*. Käytän tässä tutkielmassa novellin versiota, joka on julkaistu kokoelmassa *Rock Springs* (1987).

kinnan kehyksenä vaikuttaa novellin odotuksenmukaisuuteen epifaniasta, ja kuinka ruumiillisuus voi murtaa tätä odotuksenmukaisuutta. Lisäksi pohdin mahdollisuutta epifanian materiaalisista ulottuvuuksista. Luvussa 5 modernismin konventiot toimivat nimenomaan analyysin ja tulkinnan kehyksenä; tarkoitus on pohtia nimenomaan, millaisia tulkintoja ”Dimensions” ja ”Children” analyysissä tuottavat, jos niistä luetaan modernismin kirjallisten konventioiden läpi. Tällainen luenta vie kehittelemäni ajatuksen modernistisesta tendenssistä lukemisen tasolle ja havainnollistaa, kuinka epifania merkityksineen kytkeytyy juuri modernismin konventioihin. Analyysini johtaa myös pohtimaan, tekeekö jonkin tapahtuman tai kohtauksen tulkitseminen epifaniaksi novellista aina modernistisen. Näin ajatukseni modernistisesta tendenssistä modernin novellin kaikkina nykykirjallisuudessa muuttuu analyysien edetessä kerronnan strategiasta lukemisen ja tulkinnan kehykseksi.

2 Kokemus, kieli ja epifania Katherine Mansfieldin novelleissa ”Bliss” ja ”At the Bay”

Tässä luvussa analysoin Katherine Mansfieldin novelleja ”Bliss” ja ”At the Bay”. ”Bliss” on yksi kirjailijan tunnetuimmista ja myös eniten tutkimusta virittäneistä kertomuksista. Novellin päähenkilö on 1920-luvun keskiluokkaista unelmaa perheensä kanssa elävä Bertha Young, joka onnea ylitsepursuavasta elämästään huolimatta tuntuu etsiskelevän seksuaalisuuttaan ja paikkaansa elämässä. Kertomuksen tunnelma ja juoni tihenevät Youngien järjestämiä illalliskutsuja kohden. Analyysini pureutuu Berthan intensiiviseen epifaniseen kokemukseen. Modernistinen epifania on intensiivinen, yksityinen ja yhtäkkinen valaistumisen tai paljastumisen kokemus, jonka laukaisee usein hyvin tavanomainen objekti tai havainto (Nichols 1987, 157; Hanson & Gurr 1981, 17–18; Concilio 1999, 279–280; Langbaum 1999, 46). Vuosisadan vaihteen modernistiselle novellille tyypilliseen tapaan ”Bliss” on yhden päivän kertomus, jossa kerronta tapahtuu pääosin päähenkilön fokalisaatiosta käsin.

Yhtä lailla paljon tutkittu ”At the Bay” kertoo yhden päivän tapahtumista uusiseelantilaisessa kesänviettosiertokunnassa, mutta fokalisoijat vaihtuvat luvuittain keskiössä olevan Burnellin perheenjäsenten välillä. Kertomus kuvaa etenkin perheen naisten arkea ja tuo esille tajunnankuvauksen ja epifanian keinoin heidän elämänsä ristiriidat sekä henkilökohtaisella että sosioekonomisella tasolla. Katherine Mansfieldin tuotantoa tutkineiden Clare Hansonin ja Andrew Gurrin (1981) mukaan sekä ”Bliss” että ”At the Bay” edustavat vuosisadan vaihteessa vaikuttanutta juonettoman kertomuksen tyyppiä, joka keskittyi henkilöhahmon sisäisyyteen ja impressioihin ulkoisten tapahtumien sijaan. Hansonin ja Gurrin mukaan etenkin Mansfieldin edustamalla sisäisen novellin tyyppillä on ollut merkittävä vaikutus anglosaksisen short storyn kehitykselle. (Mt, 17.) Sisäisyyteen keskittyvällä novellin perinteellä on selvä yhteys paitsi kirjalliseen modernismiin myös psykologiseen novelliin. Psykologisen novellin kehitykseen yhdistetyn Anton Tšehovin vaikutuksesta Mansfieldin kerronnan tekniikkoihin onkin tutkimuksessa kirjoitettu paljon. Hansonin ja Gurrin mukaan suurempi vaikutus Mansfieldin tekniikkoihin, kuten tyylliteltyyn sisäiseen monologtiin, takaumaan ja haaveiluun, on ollut juuri juonettoman novellin perinteellä (mt, 19; ks. myös luku 1.3, alaviite 15). Vaikka Katherine Mansfieldin tuotannon suhde novellin eri perinteisiin ja alalajeihin on kirjallisuustie-

teellisesti kiinnostava kysymys, on se laajuudessaan kokonaan toisen tutkimuksen aihe. Siitä syystä tyydyn käsillä olevassa tutkimuksessa viittamaan näihin yhteyksiin ainoastaan silloin, kun käsiteltävä asia sitä vaatii. Juonettomuutta on ehdotettu myös modernistisen novellin epifanisuuden ehdoksi (Langbaum 1999, 47–48). Molemmat käsittelemäni novellit siis etualaistavat jo lajityyppinsä puolesta henkilöihahmon sisäisen maailman esittämisen.

Läpi tämän luvun vertailen novellien tapoja rakentaa ja merkityksellistää kirjallisia epifanioita. Tutkin, millaisia erilaisia funktioita päähenkilöiden kokemat epifaniat saavat, ja kuinka nämä epifaniat rakentuvat etenkin vapaan epäsuoran esityksen varaan. Samalla ne myös kommentoivat näitä rakenteellisia ehtojaan eli tajunnankuvauksen muotoja. Pohdin Mansfieldin novelleissa analysoimieni epifanioiden suhdetta jo olemassa olevaan tutkimukseen. Molempia novelleja on tutkimuskirjallisuudessa käsitelty niin tajunnankuvauksen, novellin teorian kuin epifanian ja kirjallisen modernismin näkökulmista (ks. esim. Hanson & Gurr 1981, Hanson 1985, Concilio 1999, Mäkelä 2011b, 26–30) – siis samoista teoreettisista lähtökohdista, joihin käsillä oleva tutkimuskin nojaa. Analyysin ohella sivuan myös muita klassisen ja jälkiklassisen narratologian mallinnuksiin nojaavia tajunnankuvauksen moodeja, kuten lainattua monologia ja psykokerrontaa. Väitän, että Mansfieldin novellien epifaniat myös problematisoivat sekä narratologisia fiktiivisten mielten esittämisen malleja että itse mahdollisuutta esittää inhimillistä mieltä kirjallisessa diskurssissa. Tulkitsen tässä luvussa käsittelemiäni epifanioita subjektiivisina epifanioina eli henkilöihahmojen kokemuksina (Tigges 1999, 20). Käsittelemän lukijan epifanioiksi siirtyviä, objektiivisiä epifanioita luvussa 4.

Puutarha miljöönä sekä kertomusta peilaavana rakenteena, johtomotiivi sekä yhden päivän ajallinen kehys edustavat novelleissa tekstuaalisia elementtejä, joiden tutkimuksen kautta epifanian ja tajunnankuvausten yhteys tulee näkyväksi. Miljöö saa Mansfieldin novelleissa paljon tutkittujen symbolististen ulottuvuuksien (ks. esim. Hanson & Gurr 1981, Nebeker 1972) lisäksi myös metafiktiivisiä ja lajityyppillisiä merkityksiä. Aloitan lukuni vapaan epäsuoran esityksen ja epifanian suhteen tarkastelulla, jonka jälkeen siirryn tarkastelemaan epifanioita suhteessa rajatumpiin ilmiöihin.

2.1 Vapaa epäsuora esitys kirjallisen tajunnankuvauksen haastajana

(1) Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at – nothing – at nothing, simply.

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss – absolute bliss! – [...]. (B, 91.)

Tekstiesimerkki aloittaa novellin ”Bliss”, jossa päähenkilön nimeäminen katkelman alussa toimii lukijalle merkkinä kerronnan kiinnittymisestä Berthan henkilöskeskeiseen kerrontatilanteeseen. Katkelman voi lukea vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi jo ensimmäisen lauseen lingvististen piirteiden perusteella, jossa kertojan ja henkilöahmon diskurssit kietoutuvat toisiinsa. Klassisen strukturalistisen narratologian puhekategoriaturkimuksen mukaisesti esimerkki (1) yhdistää epäsuoran esityksen persoona- ja possessiivipronominit sekä aikamuodot, ja suoran esityksen piirteistä deiktiset ainekset ja idiolektiset piirteet. Vapaa epäsuora esitys ei ole alisteinen sanomista tai ajattelua ilmaisevalle raportoivalle verbille. (McHale 1978, 252; Rimmon-Kenan 1999, 141–144.)¹⁸ Määritelmällisten lingvististen piirteiden tai kriteereiden sijaan on kuitenkin kiinnostavampaa pohtia vapaan epäsuoran esityksen tulkinnallista ja ambivalenttia luonnetta. Viimeisen virkkeen retoriset, itserefleksiiviset kysymykset ja toisteiset huudahdukset ovat vapaata epäsuoraa esitystä tyypillisimmillään. Kuten Maria Mäkelä (2011b, 167) huomauttaa, on kirjallisuudentutkimus sanoutunut jo aika päiviä sitten irti vapaan epäsuoran esityksen lingvistisistä vaatimuksista ja narratologinen analyysi on tarkastellut muotoa ennen kaikkea kontekstuaalisena ja tulkinnallisena ilmiönä. Laura Karttunen ja Maria Mäkelä (2017, 166) antavatkin vapaalle epäsuoralle esitykselle tiiviin määritelmän, jonka mukaan muoto yhdistää henkilöahmon mielenliikkeitä ja osin tämän sisäistä ääntä jäljittelevää kolmannen persoonan menneen aikamuodon kerrontaa.

¹⁸ Narratologian ja lingvistiikan piirissä vapaasta epäsuorasta esityksestä löytyy valtava määrä tutkimusta. Klassinen strukturalistinen narratologia keskittyi paljolti kehittämään yleistä, kaikkiin kertomuksiin sopivaa mallia, jonka kehyksessä myös vapaata epäsuoraa esitystä tutkittiin osana puheen esittämisen kategoriamallia (esim. Pascal 1977, McHale 1978, Cohn 1983, Ron 1981). Vapaan epäsuoran esityksen tutkimuksissa on kiinnitetty kuitenkin huomiota myös muodon tulkinnallisiin ulottuvuuksiin tiukan strukturalistisen narratologian kultakauden jälkeen. (ks. esim. Tammi 1992, Mäkelä 2011b). Narratologisen kirjallisuudentutkimuksen lisäksi vapaa epäsuora esitys on kirvoittanut tutkimusta muun muassa lukijatutkimuksen sekä kognitiotieteen ja psykologian aloilla (ks. esim. Fletcher & Monterosso 2017). Kattava tutkimus vapaan epäsuoran esityksen teorioista ja historiasta ja yleisemminkin kirjallisen tajunnankuvauksen ulottuvuuksista, on Maria Mäkelän väitöskirja *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset* (2011b), johon tässäkin tutkielmassa toistuvasti viitataan.

Katkelma novellista ”Bliss” hyödyntää toisen persoonan kerrontaa, jonka voi tulkita osaksi vapaata epäsuoraa esitystä. Toisen persoonan pronominin voi tulkita edustavan itserefleksiivistä ajattelun kuviota, jossa Berthan esitetään viittaavan itseensä you-pronominilla. Toisessa persoonassa kerrottua virkettä ympäröi vapaa epäsuora esitys, mikä vahvistaa katkelman kerronnallisesti anomalian virkkeen tulkitsemista osaksi vapaata epäsuoraa esitystä. Toisen persoonan pronomini yhdistettynä virkkeen retorisiin kysymyksiin ja huudahduksiin (”absolute bliss!”) itse asiassa vahvistaa tulkintaa vapaasta epäsuorasta esityksestä painottaen nimenomaan Berthan diskurssia ja sen figuraalisuutta; kerronnan pronomini vaihtuu kolmannelta persoonasta toiseen samalla kun kieli saa yhä enemmän Berthan idiomia muistuttavia piirteitä. On kuitenkin mahdotonta sanoa, kuuluuko diskurssi lopulta kertojalle vai henkilöhahmolle. Äänen alkuperän etsiminen onkin vapaan epäsuoran esityksen tutkimuksen kannalta verraten vanhanaikaista; muotoa ei voi palauttaa henkilöhahmon suoraksi puheeksi, sillä sen taustalle ei voida olettaa mitään alkuperäistä lausumaa (Mäkelä 2011b, 167—168). Toisen persoonan kerronnan voi tulkita viittaavan myös geneerisesti ”keneen tahansa” (Fludernik 1993, 221—222). Tällöin toisen persoonan kerronta ilmentäisi pronominin persoonatonta käyttöä (ks. myös Herman 1994). Kertomuksen kokonaisuuden ja runsaan vapaan epäsuoran esityksen käytön perusteella esimerkin (1) toisen persoonan kerrontaa voisikin lukea perustellusti sekä pronominin geneerisenä että itserefleksiivisenä käyttönä (vrt. Fludernik 1993, 221—223). You-pronominin kahtalainen käyttö voisi olla myös osa vapaata epäsuoraa esitystä, jolloin se painottaisi muodon ambivalenttia luonnetta sekä figuurialisen että autoritäärisen diskurssin ilmentäjänä.

Yksi muodon tulkinnallisista ulottuvuuksista piileekin juuri ambivalenssissa kertojan ja henkilöhahmon äänien *erottamattomuuden* suhteen. Tulkitsenkin edellä käsittelemäni tekstiesimerkin toisen persoonan kerronnan toimivan samankaltaisena itserefleksiivisyyden muotona, johon Moshe Ron (1981) kiinnittää huomiota puhuessaan epäsuoran esityksen kognitiivista toimintaa esittävien raportoivien verbien (kuten ajatella ja muistaa) merkityksestä vapaassa epäsuorassa esityksessä. Ronin mukaan esimerkiksi ajatella-verbi ei ole täten välttämättä kertojan epäsuoraa raportointia, vaan henkilöhahmon itsereflektiota. (Mt, 35—36; ks. myös Mäkelä 2011b, 245). Samankaltaisesta itsereflektiosta voi olla kyse, kun esimerkiksi ajatellaan ajattelua tai kun kertojan kieli saa tartunnan figuurialisesta idiomista. Tällöin myös siirtymät kerronnan moodien välillä voi olla vaikea erottaa toisistaan. (Cohn 1983, 134—136;

ks. myös Gunn 2006.)¹⁹ Vapaa epäsuora esitys voi siis esittää henkilö­hahmon itserefleksiivisyyttä myös toisen persoonan kerronnan avulla: you-pronomini toimii tällöin kuin henkilö­hahmon etäännytettyinä keinona viitata itseensä ja se kuvaa fiktiivistä mieltä refleктоimassa omaa kokemustaan.

Toinen vaihtoehto on tulkita toisessa persoonassa kerrottua osiota siirtymänä raportoivasta kolmannen persoonan kerronnasta sisäiseen tai Cohnin (1983) mallia mukaillen lainattuun monologiin, jossa kerronnan aikamuoto on preesens ja persoonapronomini ensimmäinen. Lainattu monologi on kolmannen persoonan kontekstissa esitettyä mielensisäistä puhetta. (Mt, 62—63.) Vaikka katkelma ei suoraan lingvististen piirteiden perusteella toteutakaan lainatun monologin ehtoja (toinen persoona ensimmäisen sijaan), voisi sitä perustellusti tulkita sellaisena, mikäli toisessa persoonassa esitetyt retoriset kysymykset luetaan Berthan itselleen esittäminä ja hänen tapanaan kuin keskustella itsensä kanssa. Tai kuten Cohn (mt, 91) asian muotoilee, ”itse ottaa näin itsensä yleisöksi”. Tulkinta katkelmasta toisessa persoonassa kerrottuna lainattuna monologina nostaa esille kysymyksen kerronnan suhteesta siinä käytettyihin persoonapronomineihin ja siihen, miksi fiktiivisen kertomisen tarvitsisi noudattaa kielen konventionaaliseen käyttöön ja viittaussuhteisiin liittyviä rajoituksia. Miksi esimerkiksi monologin täytyisi fiktiossa noudattaa todellisen inhimillisen kielenkäytön vaatimuksia ja olla sidottu täten ensimmäiseen persoonaan? Jälkiklassisessa kertomusteoriassa tätä on pohdittu erityisesti epäluonnollisen narratologian piirissä, jossa kerronnassa käytetyn persoonapronominin ei tarvitse määritellä tai rajoittaa kertojaa (Nielsen 2004 ja 2018; Mäkelä 2017; ks. myös Karttunen 2015). Tulen palaamaan kysymykseen luvussa 4.

Edellä esittämäni huomiot Mansfieldin novellien lyhyistä katkelmista havainnollistavat, kuinka vapaa epäsuora esitys on ennen kaikkea kontekstuaalinen ja tulkinnallinen ilmiö, vaikka huomiota kiinnitettäisiin vain sen lingvistisiin piirteisiin. Toisessa persoonassa kerrottu lyhyt katkelma eri kerronnan moodien kautta tulkittuna osoittaa, kuinka lingvistinen lähestymistapa johtaa etsimään lausuman illusorista alkuperää ja tyypistää vapaan epäsuoran esityksen

¹⁹ Daniel P. Gunnin (2006) artikkeli *Free Indirect Discourse and Narrative Authority in Emma* ottaa mielenkiintoisella tavalla osaa keskusteluun autoritäärisen ja figuraalisen diskurssin suhteesta. Austenin *Emman* analyysissä Gunn osoittaa, kuinka kertoja voi imitoida henkilö­hahmon idiomia. Palaan Gunnin artikkeliin tarkemmin luvussa 5.

ambivalenssin kysymykseksi äänen kuulumisesta joko kertojalle tai henkilölle. Etenkin strukturalistispainotteinen narratologia on nojannut vahvasti Roy Pascalin (1977) tutkimukseen vapaan epäsuoran esityksen kaksiaänisyydestä. Kaksiaänisyshypoteesi nojaa kertojan ja henkilöhahmon diskurssien yhdistämiseen ja erottamiseen muodossa. Pascalin teoretisoinnit perustuvat strukturalistisen narratologian pääteesiin kerronnan agenttien hierarkiasta, jossa henkilöhahmo on alisteinen kertojalle. Tämä alisteisuus näkyy Pascalin mallissa etenkin siinä, että lopulta kertoja suhtautuu aina henkilöhahmoon joko ironisesti tai empaattisesti. (Mt; Mäkelä 2011b, 168.) Kertojan ja henkilöhahmon suhdetta ei tule kuitenkaan unohtaa; ennemminkin strukturalististen lähtökohtien ymmärtäminen uudella tapaa pitää edelleen vapaan epäsuoran esityksen narratologisen tutkimuksen ytimessä ja sen määrittelyn tulisikin Mäkelää (2011b, 185) lainaten "[kuvata] kerronnan hierarkian rakentumisen ja tätä rakenteellista määräytyneisyyttä hyväkseen käyttävän kerronnallisen manipuloinnin rajatilaa".

Muodon tulkinnallisuus ja sen yhteys tajunnankuvauksen teemoihin korostuu entisestään, kun tarkastelemme vapaata epäsuoraa esitystä suhteessa kirjalliseen epifaniaan. Otan esimerkin novellista "At the Bay", joka on vapaata epäsuoraa esitystä ja esittää Lindan epifanian:

(2) In a steamer chair, under a manuka tree that grew in the middle of the front grass patch, Linda Burnell dreamed the morning away. She did nothing. She looked up at the dark, close, dry leaves of the manuka, at the chinks of blue between, and now and again a tiny yellowish flower dropped on her. Pretty – yes, if you held one of those flowers on the palm of your hand and looked at it closely, it was an exquisite small thing. Each pale yellow petal shone as if each was the careful work of a loving hand. The tiny tongue in the centre gave it a shape of a bell. And when you turned it over the outside was a deep bronze colour. But as soon as they flowered, they fell and were scattered. You brushed them off your frock as you talked; the horrid little things got caught in one's hair. Why, then, flower at all? Who takes the trouble – or the joy – to make all these things that are wasted, wasted... It was uncanny. (AB, 17–18.)

Katkelma on Lindan epifania, jossa hän havahtuu pohtimaan pienen yksityiskohdan, puusta tippuvan kukan merkitystä. Katkelmasta välittyy teoreetikoiden jakama käsitys epifanian ensisijaisesta hetkellisyydestä (Tigges 1999, 24); kukan laukaisema epifania on hetkessä ohi. Usein epifanian peruselementteinä pidetyt valaistuminen, totuuden paljastuminen tai universaalien ymmärtäminen ovat myös mukana kohtauksessa (mt, 26; ks. myös Beja 1971, 17–19): "Why, then, flower at all? [...] all these things that are wasted, wasted..." (AB, 18.) Koh-

tausta voi tulkita kokonaisuudessaan ensimmäistä virkettä lukuun ottamatta vapaana epäsuorana esityksenä. Ensimmäinen virke on *psykokerrontaa* eli kolmannen persoonan kertojan raportointia henkilöhahmon tajunnasta (Cohn 1983, 37–38). Vaikka ensimmäistä virkettä seuraavia lauseita voisikin pitää kertojan raportteina Lindan havainnoista ja hänen fokaliisaatiostaan, voi niitä perustellusti tulkita lingvistisesti tunnusmerkittömänä, kertojan objektiiviseksi raportiksi naamioituneena vapaana epäsuorana esityksenä, jonka painopiste on muodon tulkinnallisuudessa (Mäkelä 2011b, 19). Samaten katkelman tarkan kuvailevia lauseita voi pitää tunnusmerkittömänä vapaana epäsuorana esityksenä. Psykokerrontaa seuraavat usein suuremmat tajunnankuvauksen tekniikat (Cohn 1983, 38).²⁰ Toisessa virkkeessä Lindan katse mainitaan eksplisiittisesti, mikä toimii fiktiossa usein vihjeenä siirtymästä henkilöhahmon tajunnankuvaukseen tai fokalisaation muutoksesta (ks. Genette 1983, 189–190).

Lindan epifanian kannalta kuvailun tulkitseminen kokonaisuudessaan vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi merkityksellistyy, kun manukapuun kukka huomataan epifanian laukaisijaksi. Tällöin epifania ei ole vain yhtäkkinen totuuden paljastuminen tai valaistuminen, jonka Linda saa tajuntansa ulkopuolelta välähdyksen omaisena ahaa-elämyksenä, vaan pikemminkin fyysisen objektin tarkastelun ja sen pohdinnan, Lindan mielen sisäisen toiminnan lopputulos. Tässä vapaalla epäsuoralla esityksellä ja nimenomaan sen aste-eroilla on nähdäkseni merkittävä rooli, sillä mitä lähemmäs epifaniaa kerronta etenee, sen figuraalisemmaksi ja itse-refleksiivisemmäksi myös vapaa epäsuora esitys muuttuu.

Lisäksi on syytä huomata, että katkelman vapaa epäsuora esitys sisältää hypoteettista kerrontaa: "Pretty – yes, *if* you held one of those flowers on the palm of your hand [...]" (AB, 18.)²¹ Konjunktion "if" voi tulkita tekevän lauseesta hypoteettisen. "If" merkitsee lauseessa kenties ennemminkin yleistä pohdiskelua, kuin hypoteettista toisen, ei-faktuaalisen todellisuuden tuottamista; pohdiskelunomaisena mahdollisuutenakin se kuitenkin kertoo jotakin,

²⁰ Cohnin (1983) omassa mallissa vapaata epäsuoraa esitystä vastaa kerrottu monologi. Paneutumatta Cohnin esittämiin nyansoituihin eroihin kerrotun monologin ja vapaan epäsuoran esityksen välillä, puhun läpi tutkielmani selkeyden vuoksi vapaasta epäsuorasta esityksestä. Psykokerronnan ja suurempien tajunnankuvauksen tekniikoiden suhteesta Cohn huomauttaa, että psykokerronta voi seurata tajuntaa vain epäsuorilla lainauksilla (esim. "hänelle tuli mieleen, että" tai "hän kysyi itseltään.."), mikä luo kerrontaan helposti monotonisuutta, ja mistä syystä sitä harvemmin tapaa tekstissä suurissa määrin (mt, 38). Tajunnankuvauksen moodien illusorisesta suoruudesta ja niiden yhteyksistä toisiinsa ks. myös Mäkelä 2011b.

²¹ Kursiivit minun. Jatkossa, ellei toisin mainita, olen lisännyt kursiivit tekstiesimerkkeihin itse.

mitä ei (ainakaan välttämättä) tarinamaailmassa tapahdu. Laura Karttunen (2015) on väitöskirjassaan tutkinut hypoteettisuutta kirjallisuudessa. Karttusen mukaan hypoteettisuus merkitsee usein kertomuksessa intensiivistä juonellistamista tai tunnetta tai molempia, ja usein hypoteettisuus myös vangitsee koko kertomuksen ytimen, sen miksi se ylipäänsä täytyy kertoa. (Mt, 12.)²² Ajatus sopii erinomaisesti analysoimaan katkelmaan, jossa hypoteettisuutta ilmenee juuri epifanian laukaisevan objektin kuvailussa.

Hypoteettisuuden valossa manukapuun kukan pitämistä kämmenellä voi lukea kuviteltuna, mahdollisena tapahtumana, joka ei kuitenkaan kerronnan hetkessä todella tapahdu ulkoisessa fiktiivisessä todellisuudessa; kuvitteluna kyse onkin henkilöhahmon mielensisäisestä tapahtumasta, kielellistetystä ajattelun prosessista (ks. Karttunen & Mäkelä 2017). Kohtaus etualaistaa tulkintani mukaan juuri kuvauksen kielen kohteensa sijaan. Kukan lisäksi, tai sijaan, kaunista on itse kieli: ”Each pale yellow petal shone as if each was the careful work of a loving hand. The tiny tongue in the centre gave it a shape of a bell.” (AB, 18.) Vapaan epäsuoran esityksen juuret ovatkin juuri diskursiivisessa kielen korostamisessa kuvatun kokemuksen (tai mielen) sijaan. Kieli on riittämätön kuvaamaan inhimillisen mielen toimintaa ja kirjallinen, tajunnankuvauksella tuotettu mieli, on läpikotaisin kirjallinen. (Mäkelä 2011b, 46–48)

Epifanian laukaiseekin siis kieli ja kuvittelu ja juuri siitä syystä Linda kysyy: ”Why, then, flower at all?”. Kukan yhdenentekevyyys paljastuu siis paradoksaalisesti sen kuvailun ja Lindan epifanian suhteessa. Vapaa epäsuora esitys tematisoituu ja herkeämätön ambivalenssi kertojan ja henkilöhahmon diskurssien välillä palautuu ”vain kieleksi”. Kokemuksen ja sen ymmärtämisen sijaan tulkitsen Lindan epifanian koskevan kaiken turhuutta kielen paineen alla kertomuksessa ja yksittäisten objektien vähäpätöisyyttä. Epifanian tutkimuksessa onkin keskitytty merkitykselliseen kokemukseen, jonka rakentumisessa kieli on nähty välineellisessä roolissa. Esimerkiksi Ashton Nicholisin (1987, 33, 231) mukaan epifaniassa kieli on keino teh-

²² On syytä huomata, että Karttusen (2015) mallin taustalla vaikuttaa emotionaalista merkitystä kertojalle korostava kertomuskäsitys perinteisen strukturalistisen tapahtumasekvenssiä painottavan käsityksen sijaan. 1990-luvulta alkaen kertomuksen määritelmän jopa paradigmaattiseen muutokseen on vaikuttanut laajalti luonnollinen narratologia, mistä Karttunen antaa erinomaisen tiivistyksen. (Mt, 11.)

dä yksilön kokemuksesta intensiivinen, ja vaikka hän huomauttaa kirjallisen epifanian olevan aina sanoitettu, jättää hän kielen ja kokemuksen suhteen syvemmän pohtimisen väliin.

Kuten edellä pyrin osoittamaan, tajunnankuvauksen eri moodien analyysi havainnollistaa, kuinka kielellä voi kuitenkin olla henkilöhahmon kokemusta suurempi, itseisarvoinen rooli epifaniassa, ja kuinka kielen tavoitteena ei kertovassa tekstissä voi pitää inhimillisen mielen kuvausta. Jo useaan otteeseen viitatussa klassikkotutkimuksessaan *Transparent Minds* (1978) Dorrit Cohn huomauttaa, että itse asiassa mimeettisimpinä pidetyt tajunnankuvauksen moodit ovat juuri kaikkein kirjallisimpia ja tekstuaalisimpia (ks. myös Mäkelä 2013a, 129–130). Hypoteettinen vapaa epäsuora esitys ei syvennä Lindan epifanian kokemuksellisuutta, vaan kyseenalaistaa kokemuksellisuuden mahdollisuuden. Kuten todettua, vapaassa epäsuorassa esityksessä lausuman alkuperää on turha jäljittää, koska diskurssin taustalla ei ole mitään originelliä lausumaa; samaan tapaan epifania voi olla kielen ja kokemuksen välisen suhteen problematisoiva ilmiö ja kyseenalaistaa kertomuksen kielen välineellisyyden suhteessa kokemukseen.

Robert Langbaumin (1999, 52) mukaan epifaniaan on sisällyttävä huomaamisen hetki ja muutos havainnossa. Tällainen merkittävä muutos on havaittavissa myös Lindan epifanian katkelmasta: "But as soon as the flowered, the fell and were scattered. *You brushed them off your frock as you talked; the horrid little things got caught in one's hair.*" (AB, 18.) Muutosta on syytä pohtia suhteessa esimerkin (2) alkuun, joka aloittaa kokonaisuudessaan Lindaan keskittyvän luvun novellissa ja aktivoi Mansfieldille tyypillisen haaveilun ja unelmoinnin kehyyksen, ja toistuu myös "At the Bayssa" useasti: "[Linda] Burnell dreamed the morning away." (AB, 17.) Unelmointi vihjaa kertomuksen ytimen sijaitsevan henkilöhahmon mielen sisäisessä tunnelmassa ja muutos henkilöhahmon sisäisessä tunteessa näytetään usein ulkoisen triviaalin tapahtuman kautta. (Hanson & Gurr 1981, 28.)

Muutos ("the horrid little things") kuvaa, kuinka Linda kuin havahtuu haaveiluistaan, mikä sysää epifanian liikkeelle. Negatiivissävytteinen lause asettuu kohosteisena vasten haaveilua ilmentävää kerrontaa, mutta se tuntuu ilmaisevan myös enemmän Lindan tunnetta kuin sitä edeltäneet virkkeet. Tähän syynä on jo aiemmin käsittelemäni toisessa persoonassa kerrottu itsereflektiivinen vapaa epäsuora esitys, mutta myös adjektiivi "horrid", joka on kohosteinen

epifaniakohtauksen sanastossa sekä negatiivisten konnotaatioiden että puhekielisyytensä vuoksi. Hanson ja Gurr (1981) huomauttavat yhden Mansfieldin symbolismiin ulottuvuuksista olevan hänen tapansa tuottaa abstrakteja mielen tiloja tai tunteita konkreettisten kuvien kautta. Yksityiskohta, miljöö ja kohtaaminen voivat ilmentää saman moodin tai tunteen kuvausta, eikä yksityiskohta näin ollen ole ensisijaisesti miemeettinen. (Mt, 50.) Katkelmassa (2) kukka toimii tällaisena tunteen korrelaattina, mutta se ilmentää Lindan tunnetta vasta havainnon muutoksen myötä. Kuten aiemmin ehdotin, on kukan varsinaisen kuvailun funktio kuitenkin Lindan kokemuksen ja tunteiden heijastelun sijaan oman diskurssinsa tiedostavuudessa ja kielen ja kokemuksen suhteen problematisoinnissa. Oivallisista tulkinnoista ja Mansfieldin tyylin kattavasta tutkimuksesta huolimatta Hansonin ja Gurrin symbolistinen, kuvien ja tunteiden tai henkilöihahmon kokemuksen suhteeseen keskittynyt luenta ei riitä tavoittamaan epifanioiden koko potentiaalia. Seuraavassa alaluvussa jatkan novellien ”At the Bay” ja ”Bliss” epifanioiden tutkimusta kuvaston, miljöö ja niiden tuottamien peilaavien rakenteiden pohjalta.

2.2 Mielen puutarha: epifania ja symbolinen miljöö

Katherine Mansfieldin novelleissa ”Bliss” ja ”At the Bay” miljööinä monessa kohtauksessa toimiva puutarha on merkittävässä roolissa sekä kerronnallisesti, temaattisesti että rakenteellisesti: puutarhat ovat novelleissa tajunnankuvauksien paikkoja ja vaikuttavat kerronnan progressioon, ne ovat osa naiseuden, seksuaalisuuden ja eskapismien teemoja, ja niihin sijoittuvat tapahtumat kommentoivat omaa rakentumistaan sekä kielen ja kokemuksen suhdetta. Puutarha on novelleissa usein myös epifanian tapahtumapaikka tai sen laukaisija. Lisäksi puutarha nostaa esille kysymyksen modernismitutkimukseen ja epifaniaan liitettyjen objektien asemasta (ks. esim. Concilio 1999; Langbaum 1999).²³ Kuten jo edellä käsittelemässäni esimerkissä (2) huomattiin, voi yksittäinen objekti suhteutua henkilöihahmon epifaniaan hyvin eri tavoin monella eri tasolla. Objektien ja yksityiskohtien merkitys liittyy usein puutar-

²³ Objektien ja epifanian osalta modernismitutkimus on alkanut fiktion piirissä Joyce-tutkimuksena, jossa ajatus yhdentekevien asioiden merkityksellisyydestä on liittänyt objektit ja epifanian yhteen. (Langbaum 1999, 39, 46). Joycea on pidetty ensimmäisenä kirjailijana, joka yhdisti epifanian tavallisiin objekteihin (Concilio 1999, 280). Joycen merkityksestä kirjalliselle epifanielalle ja sen merkitykselle modernistisessa novellissa katso myös tutkielman luku 1.1.

haan osan ja kokonaisuuden suhteen dynamiikkana, kun esimerkiksi yksittäiset kasvit saavat merkityksiä kohosteisina yksityiskohtina suhteessa henkilöhaamoon ja kieleen sekä osana laajempaa orgaanista ja temaattista kokonaisuutta. Tällaiseen dynamiikkaan viittaavat toistuvasti myös Hanson ja Gurr (1981) pohtiessaan Mansfieldin novellien symboliikkaa (ks. myös Hanson 1985).

Otan taas esimerkin Lindan epifaniasta novellissa ”At the Bay”. Esimerkin analyysi havainnollistaa, kuinka puutarha kietoutuu novellissa epifanian ja tajunnankuvauksen kysymyksiin:

(3) She [Linda] had the garden to herself; she was alone.

Dazzling white picotees shone; the golden-eyed marigolds glittered; the nasturtiums wreathed the veranda poles in green and gold flame. If only one had time to look at these flowers long enough, time to get over the sense of novelty and strangeness, time to know them! But as soon as one paused to part the petals, to discover the under-side of the leaf, along came Life and one was swept away. And, lying in her cane chair, Linda felt so light, she felt like a leaf. Along came Life like a wind and she was seized and shaken; she had to go. Oh dear, would it always be so? Was there no escape? (AB, 18.)

Esimerkin (3) aloittava virke implikoi novellissa Lindaan yhdistyvää aihetta, vanhemmuuteen väsymistä ja omien lapsien vierautta. Lindaan keskittyvässä episodissa VI puutarha on Lindan yksityinen paikka, jonka voi tulkita symbolisesti edustavan hänelle lasten saannin myötä menettämäänsä kukoistavaa elämää ja naiseutta, johon hän yksinollessaan unelmissaan palaa. Tähän viittaavat puutarhan kuvailussa käytetty kukkimisen, kukoistamisen ja kuihtumisen orgaaninen kuvasto, joka heijastelee myös koko novellin yhden päivän kehystä: paikallisella tasolla puutarhan orgaanisuus nimittäin kuvaa samaa elämän kierron esittämistä, jota koko novellin kattava yhden päivän kehys aamusta iltaan Burnellin perheen eri sukupolvien edustajien näkökulmista kuvastaa. (Vrt. Hanson & Gurr 1981, 100). Fiktiossa ja eritoten novellissa yksi päivä vakiintui kertomuksen ajan yksiköksi modernismin kynnyksellä 1800-luvun lopulla ja juuri Katherine Mansfieldiä on luonnehdittu päivän ideaalin heijastajaksi. Modernismille tyypilliset oletukset tulevat näkyviksi puutarhaan sijoittuvissa epifanioissa: ihmiselämä on vain yksi päivä, häilyvä historiallisessa kontekstissa, mutta toisaalta ihmiselämän kokonaisuus voidaan paljastaa yhden päivän aikana yhdessä epifanisessa hetkessä. (Mt, 18, 99.) Tällainen hetki elämästä -ajatus on etenkin modernistiselle novellille tyypillinen rakenne, jossa yksittäinen tapaus on merkityksellinen kokonaiselle elämälle (Head 1992, 5–6). Kuten epifanian, niin myös sisäisyyttä korostavan, juonettoman novellin historialliset juuret ovat

romantiikassa, johon genren mystisyyttä, avoimuutta ja ihmismielen sisäisyyttä korostava luonne pohjautuu (ks. myös luku 1.1). Täten novelli on epifanialle erityisen hedelmällistä maaperää, mistä ”At the Bay” toimii oivana esimerkkitapauksena.

Lindan tajunnankuvauksien ja mielensisäisten pohdintojen miljööna on fiktiivisessä todellisuudessa aina puutarha, joten esimerkin (3) ensimmäisessä virkkeessä kuvatun yksinoleminen voi myös tulkita vihjeeksi kerronnan pysyttelemisestä Lindan mielen sisässä myös tulevaisissa virkkeissä, jotka voi tulkita tunnusmerkittömäksi vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi. Paradoksaalisesti yksityisiä pohdiskelun hetkiä kuvaavat tajunnankuvaukset ovat juuri niitä osioita, joissa Lindan yksityisyys on kaikkein läpinäkyvin lukijalle (ks. Cohn 1983, 7). ”At the Bayssa” puutarhasta tulee mielensisäisyyttä implikoiva trooppi, joka ennakoi myös henkilö-hahmon epifaniaa. Tulemme huomaamaan tämän myös novellissa ”Bliss”.

Keskelle Lindan tajunnankuvasta ja vapaata epäsuoraa esitystä on piilotettu myös kertomuksen itsensä tiedotavaksi kommentiksi tai lukuohjeeksi tulkittavissa oleva virke: ”If only one had time to look at these flowers long enough, time to get over the sense of novelty and strangeness, time to know them!” (AB, 18.) Näin novelli kommentoi omaa rakentumisperiaatettaan, jossa jokainen yksityiskohta on ladattu merkityksellä. Hansonin ja Gurrin (1981, 22) mukaan Mansfieldin novellien jokaisella yksityiskohdalla on sekä symbolinen että kertova funktio, ja tämä liittyy heidän mukaansa kirjailijan omaan käsitykseen taiteesta, jossa abstrakti mielen tila tai tunne tulee ilmaista konkreettisten kuvien tai symbolien kautta. Laajemmin tulkittuna virke kommentoi teoskokonaisuuden lisäksi novellin genreä, jossa jokaisen yksityiskohdan ajatellaan olevan elimellisen tärkeä kokonaisuuden kannalta (ks. esim. May 2012, 173–174; Patea 2012, 12). Tulkitsen virkkeen olevan *mise en abyme*, tekstin peilirakenne, joka heijastelee koko teoksen rakentumista (Dällenbach 1977/1989, 8). Tällä tarkoitan sitä, että lukemisen tasolla novellin tunteminen yksityiskohtiin keskittymällä vaatii samanlaista dynamiikkaa lukijan ja tekstin välillä, kuin tekstiesimerkissä havainnoijan ja havaittavan objektin välillä. Metafiktivisten, teoksen omaa rakentumista koskevien kommenttien sijoittuminen juuri vapaan epäsuoran esityksen ja epifanioiden kontekstiin (ks. myös luku 2.1) korostaa kirjallisen tajunnankuvauksen *tekstuaalisuutta*. Hahmon oivallusta tai valaistumisen kokemusta kuvaava epifania osoittautuu esimerkiksi, joka havainnollistaa taas kerrottavan hahmon mimeettisen kokemuksen sijaan itse kieltä ja kerrontaa.

Katkelmassa (3) tunnusmerkitön vapaa epäsuora esitys liukuu aiemmin analysoimani esimerkin (2) tavoin tyypilliseen idiolektiseen ja ekspressiiviseen vapaaseen epäsuoraan esitykseen ja Lindan epifaniaan, jossa Elämä asettuu kevyen ja vanhemmuuden vastuista vapaan elämän väliin: "Oh dear, was there no escape?" (AB, 18.) Kliseinen "oh dear" voi ekstraprojektin kertojan ja henkilöahmon diskurssit toisiinsa kietovassa vapaassa epäsuorassa esityksessä paljastaa kertojan ironisen suhtautumisen Lindaan. Näin tulkittuna ironian kohdeksi joutuu koko Lindan epifania, jossa vastuiden kahlitsema elämä asettuu Lindan yläluokkaisten puutarhaunelmointien esteeksi. "At the Bayn" henkilöahmojen joukossa Burnellin perheen naiset nauttivat nimittäin lastenhoitajien ja sisäkköjen turvaamina hyvin erilaisesta elämästä kuin esimerkiksi palvelustyttö Alice tai köyhä sekatavarakaupan pitäjä Rouva Stubbs. Kertojan ironian voi tulkitakin liittyvän juuri tähän Lindan sosioekonomiseen asemaan, josta hän kaipaa pakoa, mutta joka myös näytetään etuoikeutettuna asettamalla hänet rinnakkain toisten hahmojen kanssa. Tällainen tulkinta voi vaikuttaa erikoiselta novellista, jonka läpi (kuten lähes koko Mansfieldin tuotannon!) kulkee "feministinen tietoisuus" sukupuolten elämäkokemusten ja -alueiden polarisoinnin myötä, ja joka useiden tulkintojen mukaan keskittyy juuri feministisiin teemoihin (Hanson & Gurr 1981, 14). Läpi novellin kertoja onkin ironinen mieshahmoja kohtaan. Otan esimerkin Lindan aviomiehestä Stanleyta:

(4) Stanley dashed into the bedroom where Linda was lying. 'Most extraordinary thing. I can't keep a single possession to myself. They've made away with my stick, now!' 'Stick, dear? What stick? Linda's vagueness on these occasions could not be real, Stanley decided. Would nobody sympathize with him? (AB, 10—11.)

Esimerkki (4) asettuu osaksi laajempaa kohtausta, jossa Burnellin perheen naiset puuhastelevat aamutoimiaan ympäri taloa, kaikki hyvin kiireisinä lasten ja taloustöiden keskellä. Näiden rinnalla Stanleyyn maaninen kävelykepin etsintä ja muiden syytely sen katoamisesta saa suorastaan naurettavat mittasuhteet. Lyhyenkin tekstiesimerkin viimeinen vapaalla epäsuoralla esityksellä kerrottu lause suorastaan tihkuu kertojaan paikannettavaa ironiaa. Ironiaa korostaa verbivalinta "sympatisoida", joka on analoginen yhtä räikeänä vastakohtana ironialle kuin naisten kiireet ja huolet ovat Stanleyyn fallisen kepakon etsinnälle (ks. myös Hanson & Gurr 1981, 101). Lindan epifaniaan kohdistuvan ironian valossa novellin kertoja vaikuttaisikin

kohdistavan ironiaansa sukupuolten välistä valtasuhdetta laajemmalle: samoin kuin Stanley'n ongelmat näyttävät naurettavan pieniltä ja surkukupaisilta naisten huolien rinnalla, niin myös Lindan huolet vaikuttavat sosioekonomisesta näkökulmasta pieniltä. Kertojan ironiaan nojaten feminististä luentaa voikin viedä Hansonin ja Gurrin (mt) vain sukupuolten välisiin suhteisiin keskittyvästä tulkinnasta pidemmälle. Tällöin luenta huomioi myös intersektionaalisen feminismin ja päällekkäiset valtarakenteet.

Henkilöhahmon lisäksi tekstiesimerkin (3) ironian voi tulkita kohdistuvan myös itse ajatukseen ylevästä epifaniasta, jossa henkilöhahmo saa universaalín oivalluksen tai valaistumisen ("Along came Life!"). Tällainen tulkinta onkin varsin mielenkiintoinen, kun pohdimme mitä ironia epifaniaa kohtaan merkitsee. Näen tässä mahdollisuuden modernismin ja epifanian välillä: kuten olen osoittanut, epifania voikin kokemuksen sijaan korostaa kieltä, tai havainnollistaa jännitettä kielen ja kokemuksen välillä. Jos tulkitsemme epifaniaa henkilöhahmon välitöntä ja voimakasta kokemusta heijastelevana kerrontatekniikkana, emme huomaa sen potentiaalia juuri tuon saman kokemuksen kyseenalaistajana. Juuri tähän välittömän kokemuksen kyseenalaistamiseen liittyy hahmottelemani ironisoituva epifania. Modernismin teemat kokemuksen tavoittamattomuudesta sekä kielen ja kokemuksen suhteen haastamisesta unohdetaan, jos pidämme epifaniaa niin sanotusti vilpittömänä välittömän ja autenttisen kokemuksen paljastajana. Ironisoituva epifania osoittaaakin ennen kaikkea Mansfieldin olevan tietoinen epifanian modernistisistä kytköksistä sekä modernistisistä kerronnan konventioista. Ironisoituvasta epifaniasta riittäisi varmasti tutkittavaa omaksi tutkimukseksi, joten tässä tutkielmassa voin vain esittää sen yhtenä epifanian ja tajunnankuvauksen suhteen mahdollisena funktiona.

Puutarhan suhde epifaniaan tulee esille myös Lindan lapsuuden muistossa, joka kerrotaan novellissa välittömästi katkelman (3) jälkeen:

(5) ...Now she sat on the veranda of their Tasmanian home, leaning against her father's knee. And he promised, 'As soon as you and I are old enough, Linny, we'll cut off somewhere, we'll escape. Two boys together. I have a fancy I'd like to sail up a river in China.' Linda saw that river, very wide, covered with little rafts and boats. She saw the yellow hats of the boatmen and she heard their high, thin voices as they called... (AB, 18.)

Lindan muisto ei tulkintani mukaan itsessään ole epifania, mutta tämän muiston laukaisee hänen epifaniansa, esimerkki (3). Tutkimuksessa epifanian kokijan (epiphaneen) reaktiota pidetään tärkeänä. Reaktion voi ilmaista sanoin, mutta useimmiten se ilmenee toimintana (Tigges 1999, 33). Lindan tapauksessa reaktio epifaniaan on muistelu. Esimerkki (3) loppuu kysymykseen ”Was there no escape?” ja pakenemisen ajatus jatkuu esimerkissä (5) (”we’ll escape”). Muistelu näyttäytyy siis ratkaisuna, kysyttynä pakokeinona, kahlitsevaan elämään ja epifaninen oivallus koskee juuri tätä unelmoinnin pakokeinon löytämistä. On syytä huomata, että pakeneminen liittyy tekstissä myös ahtaisiin sukupuolirooleihin ja tätä myös Lindan muisto korostaa. Tekstiesimerkkejä (3) ja (5) voi yhdessä ajatella kuin käänteisenä proleptisena epifania, jolloin epifania laukaisee muiston, eikä päinvastoin. Proleptiset epifaniat ilmenevät usein yhtä tapahtumaa laajemmassa kontekstissa ja näin ne voivat rakentaa kaavan yksittäisestä hahmosta ja hänen elämänhistoriastaan. Käsittelemäni tekstikatkelmat Lindan epifanioista ovat esimerkki siitä, kuinka epifania voi kerrontatekniikkana tuottaa tavan liikkua yhdestä intensiivisestä aistimuksesta seuraavaan (mt, 27, 32–34.) Tähän liittyy ”At the Bayssa” puutarha, joka sitoo Lindan epifaniat, unelmat ja muistelut laajemmaksi itsereflektion prosessiksi.

Novellissa ”Bliss” puutarha on merkityksellisessä suhteessa sekä epifaniaan että henkilö-hahmon tajunnankuvaukseen. Päähenkilö Bertha Youngin silmäterä on hänen puutarhansa loistelas päärynäpuu, joka saa merkityksiä novellissa usealla eri tasolla. Päärynäpuu on novellissa *johtomotiivi*²⁴ (leitmotif), joka ei tarkoita ainoastaan yksittäisen kirjallisen motiivin toistoa, vaan lisäksi johtomotiivi liittyy teoksen rakenteelliseen kokonaisuuteen sitä koossapitävänä elementtinä (Devine 1999, 156). Otan muutaman esimerkin:

(6) The windows of the drawing-room opened on to a balcony overlooking the garden. At the far end, against the wall, there was a tall, slender pear tree in fullest, richest bloom; it stood perfect, as though becalmed against the jade-green sky. Bertha couldn’t help feeling, even from this distance, that it had not a single bud or a faded petal. [...] she turned away from the window and began walking up and down... (B, 95–96.)

²⁴ Johtomotiivin systemaattisen käytön on nähty alkavan Joycesta, jonka kertomuksissa johtomotiivi liittyy erityisesti epifanioihin, joissa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus tulevat erottamattomiksi toisistaan. Motiivien uudelleen esiintyminen luo vaikutelman simultaanisuudesta ja välittömästä kokemuksesta. (Tigges 1999, 24–25.)

(7) And she seemed to see on her eyelids the lovely pear tree with its wide open blossoms as a symbol of her own life.

Really – really – she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. (B, 96.)

(8) Oh, why did she feel so tender towards the whole world to-night? Everything was good – was right. All that happened seemed to fill again her brimming cup of bliss.

And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie's moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a tangerine in her slender fingers [...] (B, 100–101.)

Vapaalla epäsuoralla esityksellä kerrotut ja Berthan tajuntaa kuvaavat esimerkit (6) – (8) havainnollistavat, kuinka päärynäpuusta tulee novellissa eräänlainen Berthan tunteiden reflektion väline. Esimerkissä (6) solakan päärynäpuun kuvailu täydessä kukassa yhdistyy jo aiemmin novellissa herätettyyn seksuaalisen heräämisen ja kypsyyden tematiikkaan (ks. myös Hanson & Gurr, 1981, 59). Berthan (vielä tiedostamatonta) yhteyttä päärynäpuuhun painottaa verbi ”tuntea”: hän ei *näe* vaan *tuntee* kaukaa, kuinka päärynäpuussa ei ole yhtäkään nuppua tai kuihtunutta terälehteä. Tässä katkelmassa päärynäpuu esiintyy ensi kertaa ja sen merkitystä korostetaan tajunnankuvauksella, jota merkitsee modernistinen ikkunan trooppi henkilöhahmon sisäisen ja ulkoisen maailman välisenä kynnyksenä. Samalla se myös symboli fiktiivisen mielen läpinäkyvyydelle. Kuten jo aiemmin ehdotin, voi myös puutarhaa pitää novelleissa ”At the Bay” ja ”Bliss” vihjeenä siirtymästä henkilöhahmon tajunnankuvaukseen. Katselu ikkunasta puutarhaan ei vihjaakaan ainoastaan siirtymästä Berthan tajunnankuvaukseen, vaan myös siirtymästä itsereflektioon.

Esimerkissä (7) Bertha näkee kukoistavan päärynäpuun oman elämänsä symbolina. Lukijalle tarjoutuu kuitenkin mahdollisuus kyseenalaistaa Berthan päärynäpuun lailla kukoistava elämä (ja etenkin aiemmin novellissa implikoitu aihe, avioliiton seksielämä), kun hän luonnehtii itsensä ja puolisonsa Harryn suhdetta lähes toverillisella ilmaisulla ”really good pals” (vrt. Hanson & Gurr 1981, 60–61). Sekä esimerkissä (7) että koko novellissa Berthan yli äyräidensä pursuava onni asettuu ironiseen valoon vapaan epäsuoran esityksen kautta. Viimein esimerkissä (8) päärynäpuu, kuin Berthan mieleen pinttyneenä ideana, esiintyy samassa yhteydessä Neiti Fultonin kanssa, johon Bertha tuntee selittämätöntä yhteyttä, minkä voi novellin kokonaisuudessa tulkita seksuaaliseksi vetovoimaksi. Ensimmäisessä esimerkissä päärynäpuu on havainto todellisesta objektista, mutta esimerkeissä (7) ja (8) päärynäpuu on Berthan ajatuksissa.

Johtomotiivi tekee usein Mansfieldin novelleissa näkyväksi kertomuksen struktuurin ja rytmittää tarinaa (Hanson & Gurr 1981, 39). Päärynäpuun johtomotiivilla on aivan erityinen merkitys Berthan epifaniassa, jonka esitän seuraavaksi:

(9) At that moment Miss Fulton “gave the sign”.

“Have you a garden?” said the cool, sleepy voice.

This was so exquisite on her part that all Bertha could do was to obey. She crossed the room, pulled the curtains apart, and opened those long windows.

“There!” she breathed.

And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed – almost to touch the rim of the round, silver moon.

How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?

For ever – for a moment? And did Miss Fulton murmur: “Yes. Just that.” Or did Bertha dream it? (B, 102.)

Tulkitsen kohtausta nimenomaan Berthan epifaniaan, vaikka katkelman monikossa kerrottu osio voisikin vihjata epifanian kokijoiksi sekä Berthan että Neiti Fultonin. Useat seikat kuitenkin osoittavat epifanian kuuluvan vain Berthalle: Esimerkin (9) viimeinen rivi vihjaa epifanian täydellisen yhteisymmärryksen olevan tulkittavissa Berthan *illuusioksi* jaetusta kokemuksesta; jo tuttuun tapaan tulkitsenkin, että monikossa kerrottu osio on tunnusmerkitöntä vapautta epäsuoraa esitystä. Kuten olen jo aiemmin todennut, on yksi vapaan epäsuoran esityksen temaattisista funktioista näyttää kokemuksen ja siitä kertomisen paradoksaalinen suhde, jota myös tässä esimerkissä Berthan illuusio jaetusta kokemuksesta korostaa. Merkkeinä siirtymästä Berthan tajunnankuvaukseen toimivat myös ikkunat ja puutarha, jonka Neiti Fulton tahtoo nähdä. Jo ”At the Bayn” yhteydessä käsittelemäni ajatus puutarhasta yksityisyyden paikkana ja mielen esittämisen trooppina enteilee esimerkissä (9) siirtymää Berthan tajunnankuvaukseen sekä epifaniaa. Neiti Fultonin antama ”merkki” on fiktiivisen todellisuuden tasolla Berthalle merkki odotetusta yhteydestä. Sama merkki, puutarhan näkeminen, ennakoisi odotettua kliimaksia sekä fiktiivisen todellisuuden (yhteinen hetki Neiti Fultonin kanssa) että kerronnan tasolla (epifania). Novellin lopussa myös selviää, että Neiti Fultonilla on suhde Berthan aviopuolison kanssa. Teoskokonaisuuden kontekstissa Berthan seksuaalisuuteen (”this blissful treasure that burned in their bosoms”) jaettu kokemus vaikuttaa siis

yhä enemmän illuusiolta ja näin myös koko epifaninen ”valaistuminen” kyseenalaistuu. Palaan Berthan epifanian epäonnistumiseen seuraavassa alaluvussa.

Lisäksi, epifanian laukaisee päärynäpuu, joka symboloi Berthalle hänen omaa elämäänsä. Päärynäpuun asema johtomotiivina symbolisine ulottuvuuksineen tuo esille sen, kuinka epifania voi toimia kertomuksessa henkilöihahmon itsen rakentamisen välineenä (Tigges 1999, 23). Novellissa monin tavoin ilmenevä seksuaalinen herääminen esitetään kerronnassa hienovaraisesti päärynäpuun johtomotiivin kehyksessä. Kertomuksen edetessä Berthan seksuaalinen herääminen tulee tekstistä yhä eksplisiittisemmin esille esimerkiksi (9) päärynäpuun laukaisemana epifaniana. Epifania myös tukee vahvasti tulkintaa, jonka mukaan Berthan seksuaalinen herääminen on homo- tai biseksuaalista (Nebeker 1972). Päärynäpuun lisäksi orgaanisen puutarhan sekä tulen ja palamisen kuvastot kuuluvat novellissa osaksi erotiikan kehystä. (Hanson & Gurr 1981, 62—63.)

”Bliss” loppuu Berthan näkökulmasta antikliimaksiin, jossa hän näkee vahingossa aviomiehensä Harryn ja Neiti Fultonin suutelemassa ja kuulee heidän sopivan tapaamisen. Petturuuden paljastuttua Berthalle Neiti Fulton tulee hyvästelemään hänet enne kotiin paluutaan: ”Miss Fulton held her hand a moment longer. ‘Your lovely pear tree!’ she murmured.” (B, 105.) Päärynäpuun merkitys Berthan seksuaalisen heräämisen ja hänen elämänsä symbolina turmellaan hetkessä. Neiti Fultonin sanat päärynäpuusta kaikuvat Berthan mielessä ja novelli myös loppuu päärynäpuuhun: ”Bertha simply ran over to the long windows. ‘Oh, what is going to happen now?’ she cried. But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still.” (B, 106.) Novellin loppu kiteyttää ajatuksen johtomotiivin liittymisestä laajempaan kokonaisuuteen kuin sen yksittäisen ilmentymän kontekstiin; jokainen johtomotiivin uudelleen ilmaantuminen liittyy sen aiempiin ja tuleviin ilmentymiin tekstissä (Tigges 1999, 25). Näin päärynäpuun johtomotiivi kyseenalaistaa aiemmin käsittelemäni tekstiesimerkin (9) epifanisyyden. Seuraavassa alaluvussa jatkan novellien ”Bliss” ja ”At the Bay” käsittelyä epifanioiden epäonnistumisen näkökulmasta.

2.3 Epäonnistuneet epifaniat kirjallisten konventioiden paineessa

Epifania tutkimuksessa on huomioitu myös epäonnistuneet epifaniat. Epäonnistuneet epifaniat ovat illuusioita epifanioista, jotka johtavat lopulta ymmärrykseen esimerkiksi petetyksi tulemisesta. (Tigges 1999, 30—31.) Tulkitsen edellisessä alaluvussa käsittelemääni Bertha Youngin epifaniaa epäonnistuneena novellin kokonaisuuden kontekstin perusteella. Edellä mainitsin, kuinka Berthan epifaniaa hänen ja Neiti Fultonin jonkinlaisen yhteyden löytämisestä voi pitää tunnusmerkittömän vapaan epäsuoran esityksen nojalla Berthan illuusiona, kuvitelmana tai erehtymisenä. Epifaniasta tekevät epäonnistuneen juuri harhaanjohtaminen ja väärin lukeminen²⁵, sillä epifaniassa esitetty Berthan ja Pearl Fultonin yhteys osoittautuu tulkintani mukaan Berthan harhaksi novellin lopun valossa (ks. luku 2.2). Tätä temaatiikka ilmensi jo päärynäpuun johtomotiivi, jota Bertha erehtyy lukemaan oman kukoistavan elämänsä symbolina, mutta joka Harry Youngin ja Neiti Fultonin suhteen paljastuttua ja Berthan onnen kariuduttua pysyy edelleen yhtä kukoistavana puutarhassa. Erehtymistä ja harhaanjohtamista tapahtuukin novellissa monella eri tasolla, mitä havainnollistan seuraavalla esimerkillä, jossa Berthan seksuaalinen halu kerrotaan ensi kertaa eksplisiittisesti:

(10) For the first time in her life Bertha Young desired her husband.

Oh, she'd loved him – she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And, equally, of course, she'd understood that he was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other – such good pals. That was the best of being modern.

But now – ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what the feeling of bliss had been leading up to? But then then -- (B, 103—104.)

Fiktiivisen todellisuuden tasolla Bertha tulkitsee erehtyen hänen ja Harryn seksitöntä avioliittoa ajatellessaan, että kumppanuus ja ”moderni” liitto riittävät heille molemmille. Toisekseen katkelman voi tulkita osoittavan seksuaalisuuteen liittyvään erehtymiseen. Berthan vihjattuun homoseksuaalisuuteen viittaa maininta hänen kylmydestään Harrya kohtaan ja Berthan voi ajatella erehtyvän hänen luullessaan, että hänen tuntemansa onni olisi valmentanut häntä aviomiestänsä kohtaan heräävään seksuaaliseen haluun. Berthan voi siis tulkita erehtyvän seksuaalisen halunsa suhteen, mistä vihjaa toistuvasti seksuaalisen kuvaston yhdistyminen Neiti Fultoniin [kuten esimerkit (8) ja (9)]. Aiemmin tarkastelemani Berthan

²⁵ Käytän termiä väärin lukeminen juuri sen lukemiseen viittaavuuden vuoksi. Tämä korostaa termin yhteyttä kirjallisiin konventioihin sekä kerronnan ja tekstin tason ilmiöihin, kuten myöhemmin tässä alaluvussa tulen osoittamaan.

epifania toimii kimmokkeena hänen ymmärrykselleen ylipäänsä oman seksuaalisuutensa heräämisestä.

Berthan seksuaalisuuden heräämisen voi siis etenkin epifanian, esimerkin (9), myötä tulkita yhdistyvän Pearlisiin. Hanson ja Gurr (1981, 63–64) ovat tulkinneet myös esimerkkiä (10) Berthan epifaniana, ja heidän mukaansa kohtauksen jälkeen lähes mikä tahansa kehityslinja on Berthalle mahdollinen. He pitävät tulkintaa homoseksuaalisuudesta kuitenkin harhaanjohtavana; mikäli seksuaalisuuden herääminen liittyyisin Pearlisiin Harryn sijaa, ilmentää se heidän mukaansa ennemminkin Berthan tirkistelijämäistä kuin lesbiaanista persoonaa. Heidän mukaansa Bertha lähes tulkoon parittaa Pearlín aviomiehelleen. Tämän he perustelevat viittauksilla Neiti Foultoniin ja anonyymeihin muihin naisiin ”Berthan löytöinä” sekä siihen, että Berthan esimerkissä (10) kuvattu kiihko syttyy hänen ollessaan ensi kertaa kertomuksen aikana Harryn ja Pearlín kanssa samassa huoneessa. (Mt, 63.) Itse en näe tulkintaa homoseksuaalisuudesta harhaanjohtavana, sillä novelli ei tarjoa Berthan seksuaalisuudesta mitään lopullista tulkintaa; kaikki tulkintavaihtoehdot jäävät avoimiksi. Lisäksi novelli on kerrottu lähes kauttaaltaan vapaalla epäsuoralla esityksellä, joka on omiaan ilmentämään erilaisten äänten ambivalenssia. Väitänkin, että huojunta ekstradiegeettisen kertojan ja Berthan henkilöahmon diskurssien välillä on analoginen Berthan huojuvaksi tulkittavissa olevan seksuaalisuuden suhteen. Helen Nebeker (1972) on käsitellyt artikkelissaan ”Blissin” seksuaalisia implikaatioita, ja hän puhuukin ambivalenssia korostaen Berthan biseksuaalisuudesta homoseksuaalisuuden sijaan.

Väärinlukemisen tendenssiä on syytä tarkastella myös novellin alkuun sijoittuvan tekstiesimerkin avulla:

(11) She hardly dared to breathe for fear of fanning it higher, and yet she breathed deeply, deeply. She hardly dared to look into the cold mirror – but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big, dark eyes and an air of listening, waiting for something... divine to happen... that she knew must happen... infallibly. (B, 92.)

Maria Mäkelän (2011b) mukaan modernissa kertomakirjallisuudessa seksuaalisen vapautumisen kynnyksellä oleva nainen katselemassa itseään peilistä on usein toistuva aihe maan etenkin uskottomuuskirjallisuuden traditiossa. Berthan peilikuvakohtaus ilmentää väärin-

luentaa temaattisella tasolla suhteessa aviorikoskertomukseen, sillä tällainen aistillinen peilikuva kuuluu usein rakastajattarille eikä vaimoille. (Mt, 25—26, 29.) Mäkelän analyysi vahvistaa tulkintaani Berthalle tyypillisestä väärin lukemisen tendenssistä, mutta se myös nostaa väärin lukemisen kerronnan tason ilmiöksi. Modernistisessa kertomuksessa peili edustaa usein objektiivista harhaa (kuten aiemmin analysoimani Berthan epifaniakin!) itsensä löytämisen sijaan eikä henkilöahmon ääni ole näin ollen sisäisyyden välttämätön heijastus. Esimerkissä (11) vapaa epäsuora esitys siis analogisesti ilmentää samaa harhaa henkilöahmon äänen autenttisuudesta, kuin jota peili ilmentää Berthan seksuaalisesta vapautumisesta tai heräämisestä (ks. mt, 27—29); esimerkissä (11) kuvattu odotus vaikuttaa jo Berthan epifaniassa [esimerkki (9)] saavan täyttymyksensä, mutta novellin loppuratkaisu palauttaa peilikohtauksen väärin luennaksi samoin kuin se tekee epifaniasta epäonnistuneen. Vapaa epäsuora esitys ja kertojan selvä ironia Berthaa kohtaan toimivat lukijalle vihjeinä mahdollisesta antiklimaksista Berthan seksuaalisen täyttymyksen suhteen, mutta silti kirjallisiin modernismin konventioihin pinttynyt lukija saatetaan johtaa vapaalla epäsuoralla esityksellä ja seksuaalisen heräämisen aihehella harhaan. Väitän, että etenkin homo- tai biseksuaalisen juonteen huomioiminen tekstissä voi saada novellin loppuratkaisun tulemaan lukijalle Berthan tavoin täytenä yllätyksenä, koska fokus on ollut Berthan ja Pearl Fultonin välisen jännitteen purkautumisessa.

Esimerkkiä (11) voi tulkita kuitenkin toisellakin tapaa väärinluennan kehyksessä. Peilistä Berthaa katsoo nimenomaan *nainen*, jonka voi tulkita vihjaavan myös Pearlisiin. Näin tulkittuna peilikohtaus viittaa sekä jo käsittelemääni homoseksuaalisuuden teemaan että novellin loppuratkaisuun. Mansfieldin novellit muodostuvat usein syklimäisesti ja ne rinnastavat juuri kuvaston avulla kohtauksia toisiinsa (Hanson & Gurr 1981, 50) säteilevyys yhdistyy Pearlisiin, johon viitataan usein hopeisuutta ja hohtavuutta konnotoivilla sanavalinnoilla, ja lisäksi etenkin lopun kohtaus Harryn kanssa nostaa kuvailussa esille hänen huulensa. Tällaisilla partikulaareilla voi nimenomaan novellin kontekstissa olla valtava merkitys. Yksityiskohtien merkitykset luovat nimittäin novelliin intensiivisyyttä tai jännitettä, johon genren lyhytaikaisuuden efekti perustuu. (Patea 2012, 12.) Peilikohtausta voikin lukea novellin loppuratkaisua ennakoivana peilirakenteena. Esittämäni tulkinta ottaa myös huomioon kertomuksen laji-tyypillisen kontekstin, sillä novelli on usein hyvin totaalinen, yksityiskohdat ja eri kohtaukset

toisiinsa rinnastava lajityyppi (ks. esim. May 1994, Rohrberger 2004). ”Bliss” rakentaakin väärin luennasta hyvin hienovaraisesti sekä teeman että lukuohjeen itselleen.

Myös ”At the Bayssa” on mielenkiintoinen esimerkki epäonnistuneesta epifaniasta. Novellin viimeinen episodi XII on tulkittavissa täysin Beryl Fairfieldin, Linda Burnellin siskon, fokali-soimaksi. Berylistä kertova episodi alkaa kuin unenomaisella kuvauksella, jossa Berylin kuvitelmat, toiveet ja todellisuus sekoittuvat. Vapaa epäsuora esitys, psykokerronta, lainattu monologi ja hypoteettiset lausumat vaihtelevat kerronnassa. Otan esimerkin, johon sisältyy tulkintani mukaan Berylin epifania:

(12) It is true when you are by yourself and you think about life, it is always sad. All that excitement and so on has a way of suddenly leaving you, and it’s as though, in the silence, somebody called your name, and you heard your name for the first time. “Beryl!”

“Yes, I’m here. I’m Beryl. Who wants me?”[...]

It is lonely living by oneself. Of course, there are realations, friends, heaps of them; but that’s not what she means. She wants someone who will find the Beryl they none of them know, who will expect her to be that Beryl always. She want’s a lover.

“Take me away from all these other people, my love. Let us go far away. Let us live our life, [...]

And the thought was almost, “Save me, my love. Save me!” (AB, 35.)

Berylin epifania kiteytyy tulkintani mukaan ymmärrykseen ”She want’s a lover”. Perinteisen epifaniatutkimuksen kontekstissa Berylin epifania on kenties määritelmällisesti epätarkka tai vähintäänkin tulkinnanvarainen (vrt. esim. Beja 1971, Nichols 1987, Tigges 1999), mutta Berylin kuvitelmien, toiveiden ja todellisuuden rajamailla häilyvän kerronnan seassa eksplisiittisesti ja selkeästi ilmaistu rakastajan halu näyttäytyä hetkellisenä epifanisena *ymmärryksenä* fantasioiden joukossa.

Siirtymät tajunnankuvauksien välillä ovat usein tärkeitä fiktiivisessä kertomuksessa ja lisäksi huomiota on syytä kiinnittää siihen, ovatko siirtymät selkeästi merkittyjä vai hämärrettyjä (Cohn 1983, 134—135). Esimerkissä (12) lainausmerkit erottavat monologiosiot selvästi vapaasta epäsuorasta esityksestä ja psykokerronnasta. Sen sijaan ei ole selvää, ovatko lainausmerkein erotetut lausumat Berylin lainattua monologia hänen omista verbalisoiduista ajatuksistaan, hänen toisille henkilöille kuvittelemiansa hypoteettisia lausumia vai kenties kertojan henkilöihahmon lainatuksi monologiksi naamioituneita ironisia lausumia. Narratologisesti ja epäonnistuneen epifanian näkökulmasta kiinnostavin (ja epäkonventionaalisin)

vaihtoehto on viimeinen. Laura Karttunen (2010) on tutkinut lainausmerkkien suhdetta sitaattien viittaussuhteisiin ja huomauttaa, että fiktiivisessä tekstissä pidämme hyvin usein kiinni oletuksesta, että lainausmerkein erotetut ilmaisut kuuluvat henkilöhahmoille ja esittävät lausuman sellaisena kuin se ”alun perin” ilmaistiin.²⁶ Jos tulkitsemme ilmausta ”Yes, I’m here. I’m Beryl. Who wants me?” Karttusen viitoittamalla tiellä ja päästämme irti sitaatteihin liitetystä referentiaalisista vaatimuksista, voimme tulkita kertojan imitoivan ironisesti Berylin *diskurssia* tai *tapaa puhua*. Tällöin sitaatilla ei ole mitään alkuperäistä sisältöä, vaan kertoja keksii Berylin lausumien informatiivisen sisällön. Tulkintaa tukee myös novellin tapa rikkoa räikeästi inhimillisen puheen ja siteeraamisen käytäntöjä eläinten kohdalla. Novellin alussa jopa Florrie-kissan puhetta esitetään lainausmerkein: ”’Ugh! What a coarse, revolting creature!’ sai Florrie.” (AB, 6).

Kertojan henkilöhahmon imitointi ei ole narratologiassa uusi keksintö: Cohn (1983, 134–136) puhuu figuraalisesta tartunnasta, jossa kertojan diskurssi alkaa muistuttaa henkilöhahmon idiomia. Daniel P. Gunn (2006; ks. myös 2017) on tutkinut vapaan epäsuoran esityksen kehyksessä henkilöhahmon ironista imitointia. Myös esittämässäni mahdollisessa tulkinnassa kertojan ironia on tärkeässä osassa. Sitaatiksi tai lainatuksi monologiksi naamioitunut ilmaus suorastaan tihkuu kertojan ironiaa Berylin näyttäytyessä tragikoomisena kenet tahansa rakastajaksi huolivana yksinäisenä naisena. Näin tulkittuna aiemmin ehdottamani Berylin epifania saa aivan uudenlaisia merkityksiä. Rakastajan haluaminenkin näyttäytyy jokseenkin ironisessa valossa edellä esitetyn sitaatin jälkeen ja oletetun epifanian voi tulkita epäonnistuneen. Epifanian preesensmuotoinen kerronta voi korostaa Berylin kuvattujen halujen ja toiveiden hetkellisyttä. Toisaalta preesensin voi tulkita merkitsevän kertojan vahvempaa läsnäoloa tai autoritäärisyyttä kerronnassa. Cohnin (1983, 28) mukaan preesensmuotoista kerrontaa voidaan käyttää gnomisten eli ajattomien tai universaalien yleistyksien esittämiseen. Tällainen tulkinta korostaa kerronnan lähenemistä kertojan diskurssin kanssa, jolloin henkilöhahmon epifanian kokemuksellinen ulottuvuus tuntuu pienenevän (vrt. esim. Nichols 1987, 33).

²⁶ Karttunen (2010) esittää oivaltavassa artikkelissaan, kuinka lainausmerkein erotetut sitaatit eivät läheskään aina fiktiivisessä tai luonnollisissakaan kerrontatilanteissa vaadi taustalleen mitään alkuperäistä lausumaa saati imitoi sitä täydellisesti. Tulen palaamaan Karttusen artikkeliin myöhemmissä luvuissa.

Edellä esittämäni tulkintaa tukee sekä kohtauksen välitön kerronnallinen konteksti että novellin kokonaisrakenne ja kerronnallinen kehys: Esimerkin (12) viimeisen rivin ”And the thought was almost, ’Save me, my love. Save me!’” sitaattiin johdettava lause on tulkittavissa joko Berylin itsereflektiiviseksi vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi tai psykokerronnaksi. Mikäli lause tulkitaan psykokerronnaksi, voi kertojan kehys kuin jäädä vaikuttamaan myös sitaattiin, jolloin se voidaan tulkita kertojan esittämäksi ja järjestämäksi verbalisoinniksi Berylin ajatuksista. Kertojan ”läsnäolon” puolesta puhujaksi voidaan myös tulkita sana ”almost”; jos nimittäin muistamme Karttusen ajatuksen sitaattien suhteesta niiden oletettuun alkupe räiseen lausumaan, huomaamme, että ”almost” kuin implikoi ajatusta kertojan *valikoivasta* esityksestä sitaatissa. Toisin sanoen, kertoja voi esimerkiksi tiivistää tai muunnella esittämiään henkilöhahmojen sitaatteja.

Esimerkin (12) viimeistä riviä voi kuitenkin tulkita myös eri suunnasta käsin. Sitaattia ja sitä edeltävää lausetta voi tulkita hypoteettisen puheen valossa. Hypoteettinen kerronta voi olla kerronnassa intensiivisen juonellistamisen tai emootioiden paikka (Karttunen 2015, 12). Esimerkin (12) viimeinen sitaatti on hypoteettinen, ajatus *melkein* kuin ”pelasta minut”; ajatus on kuin kertojan verbalisointi Berylin *toiveesta*, jota hän ei aivan täysin itse tavoita. Jos tulkitsemme ilmausta Berylin toiveen ilmentymänä, huomaamme että rakastajan haluamiseen liittyy mahdollisesti ajatus pelastuksesta. Kaipaako Beryl siis pelastusta esimerkiksi tylsästä elämästään? Tällainen luenta itse asiassa vahvistaa Berylin hahmoa jonkinlaisena kirjallisena, rakastajan kaipuisena ja elämäänsä tylsistyneenä sankarittarena, jollaisena Bertha Young yritti itsensä nähdä Mäkelän tulkinnassa esimerkissä (11). Beryl ja Bertha tuntuvat kärsivän samasta seksuaalissävytteisestä kaipuusta, jonka täyttymys on kuitenkin harhaa.

Esimerkin (12) jälkeen Beryl tapaa kuin tapaakin todellisen rakastajan, siirtokunnan naisten ilkeämielisten juorujen kohteen, komean ja elostelevan Harry Kemberin. Harry Kember edustaa novellissa rakastajan prototyyppiä ja kuin tilauksesta hän on seksuaalisten konnotaatioiden sävyttämässä puutarhassa yöllä valmiina odottamassa rakastajannälkäistä Berylia. Beryl antautuu viettelykselle, mutta novelli loppuu Berylin vastahakoisuuteen ja Harry Kemberin suuttumukseen. Feministisesti tulkittu (vrt. esim. Hanson & Gurr 1981, 101) lopetus tuntuu asettuvan vasten Beryliin ironisesti suhtautuvaa kertojatulkintaani. Luvussa 2.2 esittämäni näkemys kertojan ironiasta myös novellin naishahmoja kohtaan tuo myös esimerkin (12)

kontekstissa esiin ironian, joka ei kohdistu ainoastaan sukupuolirooleihin. Tulkintani tuo esille—samoin kuin Lindan epifanian käsittelyn yhteydessä esimerkissä (3) (ks. luku 2.2)—ironian ja epifanian suhteen. Berylin ja Harry Kemberin kohtaamisen kontekstissa Berylin epifania ("She wants a lover") osoittautuu epäonnistuneeksi ja koko epifanian ajatus asettuu ahdistelevan Harry Kemberin myötä ironiseksi, jopa epifanian irvikuvaksi tai vastakohtaksi (ks. myös Tigges 1999, 30). Esimerkki (12) ja aiemmin analysoimani esimerkki (11) havainnollistavat myös Dominic Headin (1992, 128) huomiota Mansfieldin hahmojen itsetietoisuuden hetkestä, joka usein paljastaakin kertomuksen lopussa itsepetoksen. Tällainen harha itsestä on myös tyypillinen aihe modernistiselle novellille (mt).

"At the Bayn" kertojapositio on oleellisessa roolissa, kun tarkastellaan ehdottamaani tulkintaa lukea ainakin yksi esimerkin (12) sitaateista kertojan naamioitumiseksi lainattuun monologiin. Novellin kertoja on ekstradiegeettinen tapahtumien ulkopuolinen henkilöimätön kertoja, joka vaikuttaa silti muodostavan tekstiin kuin oman tajuntansa. Tämä johtuu nähdäkseeni siitä, että novellin ja lähes kaikkien episodien alussa on kuvaileva osio, jossa kertoja käyttää vapaan epäsuoran esityksen piirteitä, kuten suoran esityksen deiktisiä ilmauksia ja henkilöihahmon diskurssia heijastavia ilmauksia, kuten huudahduksia ja retorisia kysymyksiä sekä vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi tulkittavaa toisen persoonan kerrontaa (ks. luku 2.1). Kertoja siis käyttää tajunnankuvauksen keinoja osioissa, joissa ei ole muuta kuin kertojan oma tajunta kuvattavaksi. "At the Bayn" kertojaa voikin tulkita sangen itsetietoiseksi. Kertoja vaikuttaaakin suvereenisti todenkaltaisuuden ja luonnollisten kerrontatilanteiden ehtoja rikkovalta agentilta, joka esimerkiksi aiemmin esittämälläni tavalla verbalisoi eläinten repliikkejä. Saman novellin sisällä kertoja kuitenkin päästää myös henkilöihahmot kuten Linda Burnellin "ääneen" (ks. luvut 2.1 ja 2.2). Myös Berylin epifaniaa ja esimerkkiä (12) voi lukea figuraalista mieltä ja itsereflektiivistä vapaata epäsuoraa esitystä silmällä pitäen. Tässä luvussa usein viitatus Clare Hanson ja Andrew Gurr (1981) esittävät hienoja symbolistiseen luentaan nojaavia tulkintoja sekä "At the Baysta" että novellista "Bliss". Oma lähestymistapani kuitenkin havainnollistaa, kuinka henkilöihahmojen kokemiksi epifanioiksi tulkittuja kohtauksia voi lähestyä vapaan epäsuoran esityksen ja tajunnankuvauksen näkökulmasta myös toisin. Narratologinen kerrontaan keskittyvä analyysi mahdollistaa ennen kaikkea kielen ja kokemuksen välisen jännitteen sekä kokemuksesta kertomisen haasteiden paikantamisen epifaniaan kerrontatekniikkana.

Tässä luvussa olen pyrkinyt havainnollistamaan Katherine Mansfieldin novellien ”Bliss” ja ”At the Bay” analyyseilla, kuinka henkilöhahmojen kokemuksina pidetyt moderniset epifaniat liittyvät elimellisesti tajunnankuvauksen ja erityisesti vapaan epäsuoran esityksen ja sen herättämien kysymyksiä tutkimukseen. Tarkoitukseni on ollut myös osoittaa, kuinka kirjallista epifaniaa voi sille tyypillisessä kontekstissa, modernistisessä novellissa, lähestyä tuoreesta näkökulmasta; toisin sanoen narratologisista tajunnankuvauksen teorioista käsin. Seuraavissa luvuissa siirryn käsittelemään epifanioita vuosituhannen vaihteen ympärillä ilmestyneissä novelleissa, joissa epifanioita tarkastellaan erityisesti modernistisen tendenssin heijastumina kertomuksissa.

3 Epifaniasta modernistiseen tendenssiin

Tutkielmani kolmannessa luvussa tarkastelen Alice Munron novelleja ”Passion” (tästä eteenpäin *P*) ja ”Chance” (tästä eteenpäin *C*). Molemmat novellit on julkaistu kokoelmassa *Runaway* ja ne käsittelevät samaa aihetta, nuoren naisen orastavaa romanssia avioliitossa olevan vanhemman miehen kanssa. Molemmat novellit on kerrottu kolmannessa persoonassa ja niissä on ekstradiegeettinen, tapahtumien ulkopuolinen kertoja. Paikannan sekä novellista ”Passion” että ”Chance” yhden keskeisen, henkilöahmon kokeman epifanian. Luvussa 2 analysoimieni Mansfieldin novellien tavoin myös Munron novelleissa fokalisoijana on päähenkilö ja ne on kerrottu valtaosin vapaalla epäsuoralla esityksellä.²⁷ ”Passionin” on tutkimuksessa tulkittu olevan kerrottu jopa kauttaaltaan Gracen fokalisaatiosta käsin (Toolan 2012, 211; vrt. Winther 2012, 199–200). ”Chance” sijoittuu 1960-luvulle ja myös siinä on kehyskertomus, jossa päähenkilö muistelee menneisyyttään. ”Passionissa” kehyskertomus tulee näkyväksi muutamaa lyhyttä kerronnan hetkeä lukuun ottamatta vain novellin alussa ja lopussa, mutta ”Chancessa” suurilta osin preesensissä kerrottu kehyskertomus ja muutamaa kuukautta aiemmin tapahtunut junamatka vuorottelevat kerronnassa.

Tässä luvussa siirrymme modernististen epifanioiden käsittelystä eteenpäin. Gracen ja Julietin epifaniat eivät enää modernismille tyypilliseen tapaan ole yksittäisten, tavallisten objektien laukaisemia tai kiinnity niihin (ks. esim. Beja 1971, 18–19; Langbaum 1999, 56; Concilio 1999, 279–280). Aloitankin tässä luvussa kehrittelemään eteenpäin argumenttia epifanian merkityksen muutoksesta. Kuten tulemme huomaamaan, ilmenee Munron novelleissa juuri epifanisuuden näkökulmasta modernistinen tendenssi, johon pääsemme pureutumaan tajunnankuvauksen tutkimuksella. Samalla, kun kehittelen eteenpäin argumenttia epifanian mahdollisesta muutoksesta, käsittelen epifaniaa myös uudemman teorian valossa. Luvussa 2 pääosassa oli paljolti modernismiin keskittyvää epifanian teoriaa, mutta tässä luvussa sen rinnalle nousee enemmän myös uudempaa 2010-luvun tutkimusta. Tutkin epifaniaa erityisesti Laura Karttusen (2015) hypoteettisuuteen sekä kielen ja emotioiden yhtey-

²⁷ Maarit Vimpeli (2015) on kirjoittanut Alice Munron tuotannosta pro gradu -tutkielman, jossa hän esittää vapaan epäsuoran esityksen olevan Munron novellistiikan hallitseva kerronnan muoto sekä tyylikeino. Lisäksi Vimpeli osoittaa, kuinka Munron kertojat imitoivat vapaassa epäsuorassa esityksessä henkilöahmojen kieltä. Tämä havainto on mielenkiintoinen myös tämän tutkielman kannalta, ja tulen palaamaan siihen luvussa 5.

teen keskittyvään teoriaan nojaten, ja samalla myös novellin teoria saa enemmän sijaa tutkimuksessa. Aloitan analyysillä novellista ”Passion”, jonka jälkeen siirryn käsittelemään novellia ”Chance”. Viimeisessä alaluvussa vertailen novelleja.

Novelleissa on paljon yhtymäkohtia aiheilmien ja tapahtumien tasolla, mutta mielenkiintoisin yhteys liittyy kuitenkin novellien rakenteeseen ja teemoihin vaikuttaviin konventionaalisiin ja intertekstuaalisiin kehyksiin²⁸, jotka nimetään sekä eksplisiittisesti että jätetään lukijan tulkittaviksi. Oleellisin näistä kehyksistä on Anna Karenina (ks. myös May 2012, 178; Trussler 2012, 185). Viimeisessä alaluvussa tarkastelen, kuinka epifanioiden rakentumiseen kietoutuu myös intertekstuaalinen juonne. Argumenttini mukaan juuri tätä intertekstuaalista kehystä hyödyntäen ”Passion” ja ”Chance” myös kommentoivat omaa rakentumistaan ja olemustaan novellina. Kuten tulen osoittamaan, kyse on ennemminkin kirjallisten konventioiden aktivoimisesta mielen esittämisen kysymyksissä kuin spesifin intertekstin yhteydestä kohdeteksteihin.

3.1 Gracen epifaninen kokemus

Vuonna 2012 Narrative (20/2) julkaisi novellia käsittelevän erikoisnumeron, jossa tämän hetken tunnetuimmat novellin tutkijat käsitelivät artikkeleissaan novellia ”Passion” eri lähtökohdista käsin, esimerkiksi kerronnan, stilistiikan ja novellin konventioiden näkökulmasta. Jokaisessa artikkelissa novellin teoria toimii vähintäänkin teoreettisena kontekstina. Lisäksi kirjoittajat ovat koostaneet numeroon tutkimuksen historiaa ja nykytilannetta summaavan johdannon. Jokainen artikkeli käsittelee omasta tutkimuksellisesta näkökulmastaan tulkinnallisia vaihtoehtoja päähenkilö Gracen epifanialle, hänen kihlattunsa veljen Neilin kuolemalle ja novellin loppukohtaukselle, jossa Grace saa tuhannen dollarin sekin uuden elämän aloit-

²⁸ Monika Fludernik on käsitellyt vaikutusvaltaisessa tutkimuksessaan *Towards a Natural Narratology* (1996/2005a) erilaisia kerrontatilanteisiin liittyviä inhimillisen toiminnan kehyksiä, jotka voivat vaihtua tai pysyä samoina kertomuksessa. Tutkielmassa, jossa narratologisia käsitteitä vilisee muutenkin tiuhaan, on syytä painottaa, ettei esimerkiksi tässä tapauksessa mainittu intertekstuaalinen kehys viittaa fludernikilaisittain ymmärrettyihin kehyksiin. Pikemminkin kyse on kontekstuaalisesta viitekehuksesta. Tulen käsittelemään Fludernikin teorioita tarkemmin luvuissa 4 ja 5. Sekaannusten välttämiseksi teen tekstissä selväksi, kun kyse on Fludernikin teorian kontekstissa käsitellyistä kehyksistä.

tamiseen (ks. myös Copland 2014, 135). Lisäksi artikkelit käsittelevät novellin mielenkiintoista ja monimutkaista suhdetta romaaniin.

”Passionissa” ikääntynyt päähenkilö Grace palaa nuoruutensa maisemiin Ottawa Valleyyn, jossa hän työskentelee tarjoilijana lukion jälkeisenä kesänä ja tapaa kihlattunsa Mauryn. Maurya enemmän Grace kuitenkin ihastuu Traversin perheeseen ja etenkin Mauryn äitiin, jonka kanssa Grace jakaa rakkauden kirjallisuuteen. Novelli jakaantuu kahteen osaan, joista aiempi käsittelee Gracen tutustumista ja suhteen syvenemistä Mauryyyn ja Traverseihin. Myöhempi puolisko käsittelee kiitospäivää, joka paljastuu Gracen elämän muuttaneeksi käännekohtaksi. Tällainen kertomuksen jakaminen kahteen osioon, joista ensimmäinen esittelee päähenkilön ja valmistelee lukijaa ”salaperäisen tuntemattoman” esittelyyn jälkimmäisessä osassa, on tuttu rakenteellinen konventio novellissa (May 2012, 177). Kertomus onkin epäsymmetrinen kerronnan vauhdin näkökulmasta, sillä alkupuolisko tutustuttaa lukijan Gracen hahmoon sangen pitkällä aikavälillä tarinamaailmassa, kun taas jälkipuolisko käsittelee lyhyempää ja intensiivisempää yhden päivän ajanjaksoa. Per Winther (2012) huomaa novellin loppupuolen kerronnan vauhdin hidastumisen liittyvän ”romaanimaiseen” yksityiskohtien kuvailun runsauteen. Hänen mukaansa novellin loppupuoliskon draaman määrästä kerronnan vauhdin voisi olettaa kasvavan, mutta yksityiskohtien kuvailun vuoksi käykin päinvastoin. Winther paikantaa tällaisen epäsymmetrian fokalisaatioon ja kertovan äänen muutokseen: hänen mukaansa ”Passionin” kerronta vuorottelee ekstradiegeettisen objektiivisen kertojan kommenttien ja Gracen fokalisoimien osioiden välillä, ja runsas yksityiskohtien kuvailu yhdistyy diegeettisten tasojen muutoksiin, jolloin kertojan perspektiivi kurottaa kohti Gracen perspektiiviä. (Mt, 199.)

Novellin jälkipuolisko keskittyy siis kiitospäivään, jonka vietossa Traversilla Grace satuttaa jalkansa ja lähtee Mauryn vanhemman velipuolen, alkoholisoituneen lääkärin, Neilin kanssa sairaalaan. Grace ja Neil päätyvät kuitenkin eroottisesti latautuneelle päämäärättömälle ajelulle läpi pikkukylien, ja seuraavana päivänä Grace saa kuulla Neilin ajaneen autonsa sillalta jokeen. Tulkinallisiksi vedenjakajiksi novellista ovat muodostuneet Gracen Neiliä ja intohimon luonnetta koskeva epifania sekä loppuratkaisun moraalinen dilemma (ks. Narrative 20/2). Otan seuraavaksi tekstiesimerkin Gracen epifaniasta. Fokalisoijana on Grace ja alun

fiktiiviseen todellisuuteen liittyvän kuvailevan osion voi ajatella juuri Wintherin (2012) tarkoittamassa mielessä kertojan ja Gracen perspektiivin vaihdon paikaksi:

(1) She tried the swings, which faced west. Pumping herself high, she looked into the clear sky – faint green, fading gold, a fierce pink rim at the horizon. Already the air was getting cold. She'd thought it was touch. Mouths, tongues, skin, bodies, banging bone on bone. Inflammation. Passion. But that wasn't what had been meant for them at all. That was child's play, compared to how she knew him, how far she'd seen into him, now. What she had seen was final. As if she was at the edge of a flat dark body of water that stretched on and on. Cold, level water. Looking out at such dark, cold, level water, and knowing it was all there was. (*P*, 193.)

Esimerkin (1) alun fiktiivisen todellisuuden kuvailun voi lukea kertojan fokalisaationa, joka tulkinnasta riippuen muuttuu kolmannesta tai neljännessä virkkeestä lähtien Gracen sisäiseksi fokalisaatioksi. Tällöin kerronta juuri Wintherin mainitsemassa mielessä kurottaa kohti Gracen perspektiiviä ja hänen tajunnankuvaustaan (vrt. Genette 1983, 189–190). Yksityiskohtaisten kuvailujen yhteydessä fokalisaation vaihdoksia merkitsevät myös eksplisiittisesti kerrotut katseet, kuten esimerkin (1) alussa: "[she] *looked* into the clear sky—faint green, fading gold, [...]" (*P*, 193.) Verbi katsoa voi vihjata perspektiivin siirtymästä Gracen fokalisaatioon, jonka seurauksena myös yksityiskohtien kuvailu lisääntyy, kuten Winther argumentoi (Winther 2012, 201–202). Toisaalta katsominen voi merkitä myös aste-eroa sisäisessä fokalisaatiossa: pelkästä Gracen ulkoisen maailman *havainnoinnista* liukumista hänen sisäisen maailmansa värittämään fokalisaatioon. Katsominen voi siis merkitä myös muutosta Gracen raa'asta havainnosta itsetietoiseen mentaaliseen toimintaan sen sijaan, että se merkitsisi vaihdosta kertojan moodista henkilöahmon moodiin.

Esimerkin (1) voi tulkitakin olevan kerrottu kauttaaltaan vapaalla epäsuoralla esityksellä. Michael Toolanin (2012) mukaan novellin kerronta rajoittuu koko ajan joko nuoren Gracen tai kehyskertomuksen vanhan Gracen fokalisaatioon. Wintherin (2012, 206) mukaanhan ensimmäisen virkkeen faktuaalinen raportti kuuluu ekstradiegeettiselle kertojalle. Kuten jo luvusta 2 muistamme, voi tunnusmerkitön vapaa epäsuora esitys naamioitua kertojan objektiiviseksi raportiksi. Tämä huomio tukee Toolanin tulkintaa, jota vahvistaa myös vanhemman Gracen kertomisen kehys. Mikäli nimittäin painotamme kehyskertomuksen, kerronnan nykyhetken Gracea muistelemassa tai kertomassa tarinaansa, voimme tulkita ensimmäisen virkkeen sivulauseen ("which faced west") olevan vanhan Gracen fokalisoima. Tällöin novel-

liin voisi ainakin paikoin vapaan epäsuoran esityksen avustuksella muodostua eräänlainen synteesi kahden eri aikatazon Gracen tajunnasta. Vapaa epäsuora esitys voisi siis itse asiassa implikoida kolmen eri agentin ääntä samassa diskurssissa: nuoren Gracen, vanhan Gracen ja ekstradiegeettisen kertojan. Näin esimerkki (1) voikin nuoren Gracen seksiä syvemmän intohimon epifanian lisäksi olla vanhemman Gracen muiston laukaisema proleptinen epifania, jossa oleellinen lause on: *"She'd thought it was touch."* (P, 193.) Lauseen *luulemista* voi fokaloida yhtä aikaa sekä nuori että vanha Grace, jolloin vanhemman Gracen epifania, oivalluksen hetki, on *ymmärtää* hänen nuoruuden harhakuvitelmansa. Näin epifania rakentuu vanhalle Gracelle itse muistamisen aktista ja se sopii erinomaisesti Morris Bejan (1971, 15) määritelmään retrospektiivisestä epifaniasta, jossa uuden tietoisuuden yhtäkkinen tunne tulee vasten muistettavaa tapahtumaa, joka ensi kerran sivuutettiin.

Palaan vielä kysymykseen "Passionin" kuvailuista, jotka Wintherin (2012) mukaan liittyvät fokalisaatioiden ja diegeettisten tasojen muutoksiin. Esimerkissä (1) mainittu katsominen ja sen liittäminen havainnoin ja fokalisaation muutoksiin sopii erinomaisesti yhteen Robert Langbaumin (1999, 52) epifanian määritelmän kanssa: modernistiseen epifaniaan täytyy hänen mukaansa sisältyä huomaamisen hetki ja yhtäkkinen muutos havainnossa. Esimerkin (1) alusta voimme huomata, kuinka kuvailu muuttuu Gracen eksplisiittisen katsomisen maininnan jälkeen runsaammaksi: "[faint] green, fading gold, a fierce pink rim at the horizon." (P, 193.) Tämän lisäksi havainnoin muutosta merkitsee tuntoaistiin liittyvä Gracen havainto ilman kylmenemisestä. Jos siis tulkitsemme eksplisiittisesti mainitun katsomisen merkitsevän siirtymää *vähintäänkin* Gracen tapaan havainnoida ulkoista todellisuutta eli *kerrottuun havaintoon*, on esimerkki (1) tulkittavissa lähes oppikirjaesimerkiksi Langbaumin määrittelemästä modernistisesta epifaniasta. Varsinainen epifaninen kokemus alkaa kerrotun havainnon jälkeen, jo aiemmin analysoimastani "She'd taught" -alkuisesta lauseesta.

Mainitsin jo luvussa 2 tavallisten objektien asemasta modernismiin liittyvässä epifaniatutkimuksessa ja yksi modernismin pääaiheista onkin ollut tuttujen, tavallisten objektien rooli taideteoksissa (ks. esim. Langbaum 46). Myös "Passionin" yhteydessä on syytä tarkastella epifanian suhdetta objekteihin ja Wintherin mainitsemaan runsaaseen kuvailuun. Carmen

Concilio (1999) mainitsee objektien ja epifanian suhteen liittyvän erityisesti objektin kirkkauteen ja olemukseen, jonka se saavuttaa epifaniassa.²⁹ Hän tutkii artikkelissaan, kuinka objektit menettävät käytännöllisen funktionsa, ja kuinka ne korvaavat puhumattomat sanat ja paljastavat näin henkilöhahmon tunteet ja intohimot epifanian kautta. (Mt, 280—282.) Vaikka esimerkissä (1) ei varsinaisesti ole kyse minkään objektin olemuksen paljastumisesta, voi katkelman alussa mainittua keinua tarkastella Gracen tunteiden paljastamisen näkökulmasta. Grace kokee epifanian intohimon ymmärtämisestä keinuessaan ja kohtaaminen rinnastuu novellissa aiemmin kerrottuun kohtaukseen, jossa Grace satuttaa jalkansa. Kohtaaminen on myös novellin keskeiset tapahtumat liikkeelle laittava tilanne, sillä sen seurauksena Grace lähtee Traverseilta Neilin kanssa:

(2) First she [Grace] pushed the children in the swing, then they pushed her. It was when she jumped off, barefoot, that one leg crumpled and she let out a yelp of pain, not knowing what had happened.
It was her foot, not her leg. (P, 178.)

Esimerkissä (2) keinu yhdistyy vielä huolettomaan kiitospäivän viettoon ja se esitetään Gracen leikkiessä Mauryn sisken lasten kanssa. Esimerkissä (1) keinuminen yhdistyy täysin erilaiseen, vakavamieliseen tunnelmaan. Esimerkin (1) epifaniassa nuori Grace ymmärtää, kuinka hänellä on ollut vääränlaiset ja lapselliset käsitykset seksistä ja intohimosta, ja kuinka hän nyt tuntee Neilin paremmin ja syvemmin: "[how] she knew him, how far she'd seen into him, now." (P, 193). Epifanian paikkana ja sen tapahtumisen hetkenä keinuminen implikoi kohtaukseen Gracen kypsyttömyyttä ja lapsellisuutta. Keinun ikään kuin muistuttaa lukijaa siitä, että melankolisesta epifaniastaan huolimatta Grace on edelleen kokematon ja naiivi fantasioissaan seksin ja intohimon suhteen. Kuten Sarah Copland (2014, 136—137) huomauttaa, ei Grace ole tuntenut Neiliä ennen syväluotaavaa epifaniaansa kuin päivän, josta suuren osan Neil on ollut juovuksissa. Näin keinu tuo esimerkkiin (1) juuri niitä puhumattomia tunteita, joista nuori Grace ei mahdollisesti ole edes tietoinen epifanian hetkellä. Keinun siis te-

²⁹ Concilio (1999) huomauttaa tällaisen objektien ja epifanian suhteen olevan tyypillinen etenkin James Joycen ja Virginia Woolfin tuotannoille, joissa triviaali hetki ja tavallinen objekti voivat paljastaa "epifanisen valon yhtäkkiä välähdyksen". Eksplisiittinen teoretisointi modernismin ja objektien suhteesta tapahtui vasta 1960-luvulla. (Mt, 279—282.) Martin Heideggerillä on nähty olevan vahva vaikutus modernismin objektisuhteelle. Objektit ovat keskeinen osa modernistista estetiikka, sillä vain taideteosten kautta tavalliset objektit voivat paljastaa niiden todellisen olemuksensa "vain asiutensa" takaa. Näin objektit puhuvat jotakin, mikä ylittää niiden instrumentaalisuuden. (Mt, 291.)

kee näkyväksi lukijalle juuri naiiviuden ja lapselliset kuvitelmat seksistä, joista Grace itse luulee tulleen juuri tietoisiksi epifaniassaan; keinu pitää kuin avoinna lukijalle mahdollisuutta siitä, ettei Gracen epifaninen ymmärtäminen välttämättä ole hänen kohdallaan universaali kypsymisen merkki.

Tavallisilta ja merkityksettömiltä vaikuttavat objektit voivat siis Concilion esittämällä tavalla tuoda epifanioihin henkilöhahmojen puhumattomien tunteiden lisäksi myös heidän tiedostamattomia tunteitaan. Fiktiivisen todellisuuden tapahtumia ja henkilöhahmojen tunteita heijastelevat usein myös kerronnalliset ratkaisut. Aiemmin käsittelemäni fokalisaation lisäksi Gracen epifanian tasapainottelua ymmärryksen kasvamisen ja tiedostamattoman naiiviuden välillä ilmentää vapaa epäsuora esitys, jossa aiemmin esittämäni tulkinnan mukaan on kaiku- ja sekä kahden eri aikataason Gracesta että kertojasta. Sarah Copland (2014) on kirjoittanut Narrativen novellia käsittelevän erikoisnumeron innoittamana artikkelin, jossa hän esittää oman retoriseen kertomusteoriaan nojaavan tulkintansa ”Passionista”. Copland (mt, 136) ei ole vakuuttunut tulkinnasta, jonka mukaan ”Passion” olisi kauttaaltaan vapaata epäsuoraa esitystä ja Gracen tajunnankuvausta (vrt. Toolan 2012), vaan hänen mukaansa huomiota on syytä kiinnittää juuri kerronnalliseen etäisyyteen Gracesta (vrt. Winther 2012). Sisäinen fokalisaatio korostaa hänen mukaansa päähenkilön naiivia, absoluuttista varmuutta ja juuri siitä syystä Gracen luonnehdinta Neilistä täytyy kyseenalaistaa. (Copland 2014, 136–137.)

Mielestäni Copland on oikeilla jäljillä kyseenalaistaessaan Gracen diskurssin luotettavuuden, mutta hän ei ota tarpeeksi huomioon esimerkin (1) epifanisuurta, jonka väitän olevan avain ”Passionin” tulkintaan juuri novellina. Copland (2014) kritisoi novellin teoriaa erityisesti sen sisäänpäin kääntyneisyydestä ja omaksi tavoitteekseen hän mainitseekin analysoida ”Passionia” suhteessa novellin teoriaa laajempaan kertomusteoreettiseen kontekstiin. Sen sijaan narratologeja hän kehottaa ottamaan genren tarkemmin huomioon, sillä ei ole itsestään selvää, että kerronnan keinot ovat niin sanotusti neutraaleja suhteessa kertovan diskurssin genreen, toisin sanoen suhteessa novelliin tai romaaniin (mt, 133). Copland ei kuitenkaan käsit-

tele epifaniaa, joka voisi olla hänen tarkoittamassaan mielessä se kerronnan keino³⁰, jossa novellin teoria ja narratologia törmäävät yhteen. Tästä syystä aiemmin analysoimani Gracen epifanian objektiulottuvuus on tärkeä. Olen tähän saakka esittänyt erilaisia näkökulmia Gracen epifaniaan, jotka kaikki liittyvät myös henkilöhahmon sisäisyyden esittämisen kysymyksiin. Väitän, että edellä havainnollistamillani tavoilla läpi ”Passionin” kulkee modernistisen tendenssi, joka tulee näkyväksi nimenomaan epifaniaa analysoimalla. Lisäksi ”Passionin” voi väittää olevan sangen tietoinen modernististen konventioiden vaikutuksesta. Otan esimerkin, joka on suoraa jatkoa tarinassa esimerkille (2):

(3) The pain had shot up from the sole of her left foot, which had been cut by the sharp edge of a clamshell.
 “Dana brought those shells,” Janey said. “She was going to make a house for her snail.” [...] “she was going to build a house for Ivan. Ivan her snail.” (P, 178.)

Novellin tutkijat jakavat poikkeuksetta näkemyksen genren strukturoidun kokonaisuuden luonteesta (ks. esim. Rohrberger 1966, May 1994, 2004 ja 2012, Patea 2012). Tällä tarkoitetaan, että jokaisen kertomuksen yksityiskohdan ajatellaan olevan motivoitu ja merkityksellinen suhteessa kokonaisuuteen; yhdenkin yksityiskohdan vaihtaminen muuttaisi täten novellin kokonaisuutta (ks. esim. May 2012, Toolan 2012).³¹ Yksityiskohtien merkityksen voi Charles E. Mayn (2012) tapaan yhdistää myös novellin olemukseen, jonka hän pohjaa vahvasti romantiikan traditioon liittyvään mysteeriiin ja eksistentialismiin. Metafyysisen näkemyksen mukaan maailmassa on enemmän kuin mitä aistein voi ymmärtää, ja novellin merkitys piilee juuri todellisuuden ja kokemuksen pinnan alla, sillä sen formaalit vaatimukset ylittävät realistiset todenmukaisuuden vaatimukset genren lyhyteen perustuvan estetiikan vuoksi. (Mt, 175—176; ks. myös May 1994 ; Rohrberger 1966 .) May (2012) paikantaa historiallisesti tä-

³⁰ Copland (2014) ei nosta analyysissään esille myöskään epäluotettavan fokalisoijan mahdollisuutta, jota kohden hänen tulkintansa tuntuu paikoin etenevän. Paikoin tuntuukin, ettei Copland käytä ”Passionin” tarjoamia mahdollisuuksia narratologisiin pohdintoihin hyväksi, vaikka siihen olisi mahdollisuus.

³¹ Tätä on pidetty yhtenä novellin lajityypillisenä erona suhteessa romaaniin, Barthes (1994, 99-100) käsittelee tunnetussa kirjoituksessaan todenkaltaisuutta käsitteen *toden tunnun (l'effet de réel)* näkökulmasta väittäen, että kirjallisissa kertomuksissa on aina mukana ”ylimääräisiä” yksityiskohtia, joita mikään funktio ei oikeuta ja jotka ovat teoksen rakenteen kannalta huomiota herättäviä. Nämä kerronnan funktionaalisen analyysin ulkopuolelle jäävät ”ylimääräisyydet” ilmaisevat teoksessa ainoastaan konkreettista todellisuutta (mt, 105). Barthes siis käsittelee juuri realismille tyypillisiä motivoimattomia yksityiskohtia, joiden tarkoitus on ainoastaan korostaa diskurssin todellisuusefektia. Tuoreempaa tutkimusta motivoimattomista yksityiskohdista löytyy esimerkiksi Maria Mäkelän (2011a ja 2013b) artikkeleista. Mielenkiintoinen, joskin tämän tutkimuksen puitteisiin liian laaja, aihe on myös motivoimattomien toden tuntua vahvistavien yksityiskohtien ilmeneminen novellissa. Olen itse tutkinut aihetta Alice Munron novellien roomaanimaisuuteen keskittyvässä artikkelissani (Pirinen 2017).

män novellille tyypillisen rakenteellisen kokonaisvaltaisuuden Erich Auerbachin (1946) klassiseen erotteluun länsimaisen kirjallisuuden todellisuudenkuvauksen traditioista. Mayn mukaan novelli ammentaa heprealaisesta traditiosta, jossa kerrotaan kertomuksen kannalta vain välttämätön, monien merkityksien jäädessä implisiittisiksi ja tulkinnanvaraisiksi. (Mt, 173–174.)³² Esimerkissä (3) mainittu Ivan-etana on juuri tällainen kurioositeetilta vaikuttava motivoitu yksityiskohta, joka kuitenkin lähemmän tarkastelun seurauksena osoittautuu monimerkitykselliseksi yksityiskohdaksi. Ensinnäkin etanan kodilla, simpukankuorella on juonen progression ja dynamiikan kannalta merkitystä tarinan tasolla: Gracen loukattua jalkansa simpukankuoreen Neil tikkaa jalan ja lähtee Gracen kanssa sairaalaan, josta he päätyvät Gracen elämän mullistaneelle matkalle.

Huomattavasti kiinnostavampi huomio liittyy kuitenkin etanan intertekstuaalisuuteen³³ ja mainitsemaani modernistisen novellin tendenssiin. Etanan voi nimittäin tulkita viittaavan Virginia Woolfin novelleihin ”The Mark on the Wall” ja ”Kew Gardens”, joissa molemmissa motiivina toimii etana. Väitän kuitenkin, että esimerkiksi temaattisten merkityksien sijaan viittaus luo ”Passioniin” nimenomaan itsetietoisien kurioositeetin, joka tekee näkyväksi novellin tiedostavuuden modernistisista juuristaan. Woolf-viittaus voi vaikuttaa hivenen kaukaa haetulta, mutta Munron novellissa sen huomioiminen on nähdäkseni perusteltua. ”Passion” nimittäin hyödyntää intertekstuaalisia viittauksia nimenomaan genren ja modernististen konventioiden itsetietoiseen kommentointiin, kuten tulen alaluvussa 3.3 osoittamaan. Langbaumin (1999, 43) mukaan epifania on hyödyllinen analyysiväline vain siinä määrin, kun tunnistamme sen tyypillisen modernistiseksi keinoksi ja tarvitsemme termiä nimenomaan ymmärtääksemme 1800-1900-lukujen kirjallisuuden innovaatioita. Tässä piilee nähdäkseni myös yksi epifanian merkityksistä nykykirjallisuudessa ja sen tutkimuksessa, sillä kuten edellä olen pyrkinyt osoittamaan, voi novellin modernistiseen tendenssiin päästä käsiksi juuri epifanian tutkimuksella. Siirryn seuraavaksi käsittelemään novellia ”Chance”.

³² Auerbachin (1946/1992) toinen länsimaisen kirjallisuuden traditionaalinen perusta juontaa juurensa Homerokseen. Homeerisessa todellisuudenkuvauksen traditiossa kaikki kertomisen arvoinen kerrotaan pienintä yksityiskohtaa myöten. Tällöin tekstuaalisen pinnan alle ei jää implikoituja merkityksiä, vaan koko todellisuus esitetään tekstin pinnalla. Havainnollistava metafora homeeriselle todellisuudenkuvaukselle on fresko, jossa kaikki mitä tapahtuu, myös näytetään maalauksen pinnalle. (Mt)

³³ Michael Toolan (2012, 211) mainitsee hauskana kurioositeettina Gracen loukatun jalan olevan juonen katalysaattori ja viittaavan Oipidukseen. Tarkkaavainen lukija voisi siis tässä kohtaa osata odottaa kertomukselta traagista loppua.

3.2 Verbaalinen havainto ja hypoteettisuus novellissa ”Chance”

Novellin ”Chance” päähenkilö on klassisista kielistä väitöskirjaansa tekevä älykäs mutta vetäytyvä Juliet, joka tapaa junamatkalla Vancouveriin naimisissa olevan Ericin. Novellin kehyskertomus sijoittuu matkalle, jolla Juliet on menossa tapaamaan Ericiä ensimmäistä kertaa tämän kotikylään Whale Bayhyn, ja tämän matkan aikana Juliet muistelee heidän tapaamistaan, joka muodostaa novelliin toisen merkittävän aikatason. Huomiota herättävää novellissa on Julietin tapa käsitellä ja merkityksellistää todellisuuttaan korostetusti sanojen ja kielen kautta. Tällaiseen verbaaliseen havaintoon perustuu myös Julietin epifania novellissa:

(4) *Kallipareos. Of the lovely cheeks.* Now she has it. The Homeric word is sparkling on her hook. And beyond that she is suddenly aware of all her Greek vocabulary, of everything which seems to have been put in a closet for nearly six months now. Because she was not teaching Greek, she put it away.

That is what happens. You put it away for a little while, and now and again you look in the closet for something else and you remember, and you think, *soon*. Then it becomes something that is just there, in in the closet, and other things get crowded in front of it and on top of it and finally you don't think about it at all.

The thing that was your bright treasure. You don't think about it. A loss you could not contemplate at one time, and now it becomes something you can barely remember.

That is what happens. (C, 83.) (kursiivit alkuperäiset)

Esimerkin (4) laukaisee verbaalinen havainto, kreikan kielen sana ”*Kallipareos*”. Olen jo aiemmin käsitellyt proleptista epifaniaa, joka on joidenkin määritelmien mukaan toinen epifanian päälajeista (Tigges 1999, 27) (ks. luku 2). Toisen pääjoukon muodostavat epifaniat, jotka perustuvat voimakkaaseen ja välittömään havaittavaan kokemukseen. Esimerkissä (4) esitetty Julietin kokema subjektiivinen epifania on verbaalisen havainnon aikaansaama ja sen sisältö liittyy nimenomaan kielen merkitykseen Julietille. Julietille kreikan kieli on hänen ”aarteensa” ja se yhdistyy novellissa vahvasti hänen käsitykseensä omasta identiteetistään. Ensitapaamisella Juliet kertoo Ericille, kuinka hän rakastaa klassisia kieliä ja niihin liittyvää tutkimustaan. Epifanian ja identiteetin rakentumisen yhteyttä on käsitelty myös tutkimuksessa ja esimerkiksi Tigges (1999, 23) huomauttaa, että epifania auttaa usein rakentamaan henkilöahmon itsen. Tähän itsen rakentamiseen liittyy oleellisesti myös kieli. Kieli on keino voimistaa kokemusta ja kirjallisessa epifaniassa yksilön välittömän kokemuksen eristetystä hetkestä tulee potentiaalinen arvojen lähde toisten mielissä. (Nichols 1987, 33–34, 47). Sa-

maan aikaan, kun Julietin epifania esittää hänen eristetyn, yksityisen kokemuksensa, se myös vaikuttaa arvojen näkökulmasta lukijaan. Tulkitsenkin, että epifanian tuleminen toisten mie-
lissä potentiaalisiksi arvojen lähteeksi viittaa juuri lukijaan, jolloin Julietin epifania olisi itse
asiassa myös objektiivinen, lukijaan siirtyvä epifania (Tigges 1999, 20).

Kuinka henkilöahhmon kokema epifania sitten siirtyy lukijaan ja vaikuttaa hänen kokemuk-
seensa? Julietin yhtäkkinen kokemus kreikan kielen sanaston tiedostamisesta ei sinänsä vielä
ole potentiaalinen arvojen lähde lukijalle. Sen sijaan epifanian arvoulottuvuus tulee relevan-
tiksi, kun huomaamme Julietin epifanian proleptisuuden: esimerkin (4) alku kuvaa nimittäin
Julietin muistamista ja epifania onkin itse asiassa tahattoman, yhtäkkisen muiston aiheutta-
ma. Hän on aiemmin yrittänyt muistaa kreikan kielen sanan, joka nyt yhtäkkiä putkahtaa hä-
nen mieleensä. Ilmaisut *"Kallipareos"* ja *"Of the lovely cheeks"* viittaavat aiemmin novellissa
kerrottuun muistoon, vaivaannuttavaan kohtaamiseen professorin kanssa:

(5) Two other women come into her mind. Briseis and Chryseis. Those playmates of Achilles
and Agamemnon. Each of them described as being "of the lovely cheeks". When the profes-
sor read that word (which she could not now remember), his forehead had gone quite pink
and he seemed to be suppressing a giggle. For that moment, Juliet despised him. (C, 81.)

"Kallipareos" viittaa esimerkin (5) sulkeissa olevaan ilmaukseen, sanaan, jota Juliet ei muista
ja joka myöhemmin tarinassa tulee siis epifaniassa hänen mieleensä. Akilleksen ja Agamem-
nonin rakastajattarista punastuva professori aiheuttaa Julietissa halveksuntaa ja tässä piilee
epifaniaan liittyvä potentiaalisten arvojen lähde. Esimerkki (4) tapahtuu tarinassa aivan lop-
pua kohden ja ennen tätä novellissa on useaan otteeseen viitattu päähenkilön epätasa-
arvoiseen asemaan 1960-luvun miehisessä akateemisessa maailmassa sekä hänen ikäviin
seksuaalisiin kohtaamisiinsa miesten kanssa. Epifanian proleptinen luonne aktivoi viittaa-
massaan esimerkissä (5) esille nousevan polarisoidun sukupuoliasetelman. Lukijalle Julietin
yksittäinen ja eristäytynyt epifania siis merkitsee myös koko novellin käsittävää eettistä on-
gelmaa koskien nuoren naisen alisteista asemaa sekä sosioekonomisesti että seksuaalisesti.
Analyysini myös havainnollistaa, kuinka epifania voi kerrontatekniikkana tuottaa tavan liik-
kua yhdestä intensiivisestä aistimuksesta toiseen (Tigges 1999, 34–35). Tiggesin (mt) mu-
kaan epifania voi näin esittää itsenäisiä henkilöahhmojen totuuksia universaaleja totuuksia
paremmin. Esimerkit (4) ja (5) kuitenkin kääntävät asetelman toisin päin, sillä epifanian viit-

taaminen toisiin tarinan tapahtumiin tuntuisi luovan novelliin dynamiikkaa, joka rakentaa myös henkilöhaamon kokemuksen tasolta lukijan tasolle kurottavaa arvomaailmaa. On syytä korostaa, että kyseessä on kuitenkin tekstin luoma ilmiö. Kyse ei ole nähdäkseni siitä, että myös lukija kokisi epifanian, vaan että henkilöhaamon kokemisen ja tunteiden tuntemisen esittämisen lisäksi epifania voi paljastaa tai tiivistää koko kertomuksen tasolla resonoivan arvomaailman lukijalle.

Esimerkin (4) aloittava kreikan kielen sana ”*Kallipareos*” implikoi koko novellin rakentumisperiaatetta, jossa Julietin pysähtyminen yksittäisten sanojen ja ilmausten kohdalle motivoidaan niiden liittymisellä hänelle merkittäviin tapahtumiin. Novellin juonen kannalta tai emotionaalisesti merkittävien tapahtumien äärellä Juliet tuntuu jäävän kuin makustelemaan sanoja, ja usein nämä kohtaukset joko toimivat vihjeinä tajunnankuvauksista tai ovat tapa esittää henkilöhaamon mieltä. Laura Karttunen (2015) on tutkinut kirjallisuudessa emotioita tekstuaalisena ilmiönä. Lukijan emotionaalisen sitoumuksen sijaan hän on siis kiinnostunut emotioista, jotka kiinnittyvät tekstin kertovaan rakenteeseen. (Mt, 20; vrt. Toolan 2012.) Samaan tapaan aiemmin pohtimani Julietin epifania ja sen paljastamat teoksen implikoimat arvot ja etiikka kiinnittyvät juuri tekstin kertovaan rakenteeseen, siis epifaniaan.

Yksittäiset ilmaisut ovat usein novellissa ”Chance” emotionaalisia ja eettisiä avainkohtia ja niitä onkin mielenkiintoista tarkastella Karttusen (2015) teorian läpi. Seuraavat esimerkit ovat kohtauksia junamatkalta, jota Juliet muistelee novellin *pääkertomukseksi* (tai ensimmäinen kertomus) eli siinä kertomuksen ajallisessa tasossa, johon muut kertomuksen tapahtumat ja aikatasot, kuten muistot, suhteutuvat. Käsitteen pääkertomus käyttö on nähdäkseni perusteltua myös siksi, että kyseinen kertomuksen aikataso on juonellisesti tärkein.³⁴ (Genette 1983, 48.) Esimerkissä (6) yksinäinen, ystävää vailla oleva keski-ikäinen miesmatkustaja istuu Julietia vastapäätä eikä jätä häntä rauhaan Seuraavassa esimerkissä (7) Juliet on kerännyt rohkeutensa ja torjunut miehen ystäväystymisyriytykset melko tyyliä:

³⁴ Pääkertomus (tai ensimmäinen kertomus) on tarinan se aikataso, johon muut tarinan aikatasot ovat alisteisessa suhteessa. Termi kehyskertomus ei siis ole aivan sama asia, sillä kehyskertomus ei välttämättä ole pääkertomus. (Mt, 48.) Esimerkiksi aiemmin analysoitu ”Passion” on hyvä esimerkki tekstistä, jossa on kehyskertomus, mutta jonka pääkertomuksena voi pitää novellin ensisijaiset tapahtumat esittävää, tarinan ajassa kehyskertomusta aiemmin tapahtunutta aikatasoa.

(6) "I just saw you there reading your book all by yourself [...] so maybe we could just sort of chum around together?"

At those words, *chum around*, a cold turbulence rose in Juliet. She understood that he was not trying to pick her up. One of the demoralizing things that sometimes happened was that rather awkward and lonely and unattractive men would make a bald bid for her, implying that she had to be in the same boat as they were. But he wasn't doing that. He wanted a friend, not a girlfriend. He wanted a *chum*. (C, 56.) (kursiivit alkuperäiset)

(7) It was the first victory of this sort that she had ever managed, and it was against the most pitiable, the saddest opponent. She could hear him now, chewing on the words *chum around*. Apology and insolence. [...] It was necessary but it hadn't been easy, it hadn't been easy at all. In fact it was more of a victory than if he had been slick and self-assured. But for a while she would be somewhat miserable. (C, 57.) (kursiivit alkuperäiset)

Esimerkit (6)–(7) kiinnittyvät ilmaisiin "chum around" ympärille, johon Juliet tuntuu reflektiivian omia tunteitaan. Katsotaan ensin esimerkkiä (6). Ilmaus "chum around" paitsi herättää Julietissa kiivasta suuttumusta, myös innoittaa hänet tekemään miehestä oletuksia, jotka perustuvat hänen aiempiin kokemuksiinsa. Laura Karttusen (2015) mukaan emotionaalisuus liittyy usein kertomuksessa hypoteettiseen kerrontaan. Hypoteettisuus viittaa ilmiönä entiteetteihin, joiden ontologinen status on epävarma tai vaihtoehtoinen, ja ilmiönä se sisältää myös hypoteettiset tapahtumat ja toiminnot, puheaktit, asiointilat ja havainnot. (Mt, 12–13.) Esimerkin (6) lopetus on siis hypoteettista kerrontaa, jossa Juliet *kuvittelee tietävänsä*, mitä mies haluaa. "Chance" on kerrottu kolmannessa persoonassa ja kuten aiemmatkin tässä tutkielmassa analysoidut novellit, myös tämä kertomus käyttää pääasiallisena kerrontatekniikkanaan vapaata epäsuoraa esitystä. Kuten olen jo usein esittänyt, voi esimerkin (6) lopetuksen kaltaisia katkelmia pitää perustellusti tunnusmerkittömänä vapaana epäsuorana esityksenä etenkin kerronnallisen kontekstin perusteella (ks. luku 2). Esimerkin (6) sitoo Julietin diskurssiin etenkin sana "chum", joka ikään kuin sitoo tekstin henkilöahmon tajuntaan ja diskurssiin.

Laura Karttunen ja Maria Mäkelä (2017) ovat kiinnittäneet huomiota henkilöahmojen taipumukseen ylittää omat fiktionsisäiset tietämisen rajansa kuvittelulla, joka saa eri kerrontatekniikoiden avulla kertojan valtaa. Carol Shieldsin novellia käsittelevässä artikkelissaan he huomaavat, kuinka päähenkilö sepittää "elämäkertoja" muille henkilöahmoille liukuen kuin asteittain aavistelua ja arvailua merkitsevistä hypoteettisuudesta ja konditionaalimuodosta ulkopuolisen kertojan diskurssia muistuttavaan raportointiin. (Mt, 165.) Esimerkissä (6) Juliet tuntuu kuitenkin välittömästi esittävän varmoja oletuksia tai juuri kertojan diskurssia muis-

tuttavia raportteja miehestä: "He wanted a friend, [...] He wanted a *chum*." (C, 56.) Kuten jo aiemmin esitin, on esimerkin (6) loppu kuitenkin ilmaisun *chum around* tiimoilta juuri yhdistettävissä Julietin diskurssiksi kertojan sijaan. Lisäksi väitän, että juuri emootioiden kiinnittyminen yksittäiseen lausumaan tukee katkelman lukemista Julietin mielensisäisenä diskurssina. Ilmauksesta "*chum around*" tulee esimerkeissä (6) ja (7) kuin Julietin suuttumuksen kylästävä, ja näin se toimii myös vihjeenä vapaassa epäsuorassa esityksessä Julietin diskurssista. On syytä huomata, että ilmaus on kohosteinen tekstin tasolla myös kursivoinnin takia, mikä ohjaa lukijaa myös kiinnittämään ilmaukseen erityistä huomiota.³⁵

Esimerkin (6) lopussa siis tulkintani mukaan ulkopuolinen kertoja kertoo vapaalla epäsuoralla esityksellä, mitä Juliet kuvittelee miehen haluavan ("*He wanted a chum*"). Julietin figuraalisen mielen lisäksi diskurssiin sisältyy siis myös hypoteettinen, miehen kuviteltu mieli. Tällainen mielten kerroksisuus ja intention ja kertovien agenttien tasot kuitenkin hämärtyvät vapaassa epäsuorassa esityksessä, jossa kaikki tekstuaaliset agentit sulautuvat osaksi yhtä diskurssia (ks. Karttunen & Mäkelä 2017, 166—167). Tällaiseen mielten kerroksisuuden *illuusion* viittaa Maria Mäkelä (2011b, 175—176), kun hän kirjoittaa kirjallisen ja kielellisen diskurssin *litteystestä*. Tällaiseen diskursiiviseen kerroksellisuuteen kiinnittää huomiota myös Richard Walsh (2010). Hänen mukaansa tekstin upotetun kertomuksen (jollaiseksi siis kuviteltu mielikin voidaan lukea) ja ylimmän diegeettisen tason väliset kerrokset katoavat hetkelisesti, kun fokus on upotetussa kertomuksessa (Mt, 43—44.)

Esimerkissä (7) Juliet kuvitelmat miehestä jatkuvat: "She could hear him now, chewing on the words *chum around*." (C, 57.) Virkkeen konditionaali tuntuu viittaavaan mielenkiintoisella tavalla ontologisesti kuin kahteen eri suuntaan ja se ilmaisee yhtä aikaa sekä ulkopuolisen kertojan raportointia että Julietin figuratiivista kuvittelua. Karttunen (2015) huomauttaa, että vaihtoehtoinen konditionaali-ilmaus voi fiktiossa kiinnittyä hahmon diskurssiin, vaikka sen kuuluisi olla autoritäärinen raportti tarinamaailman objektiivisista faktoista. Tämä johtuu siitä, että olemme lukijoina tottuneet omaksumaan henkilöahmon näkökulmaan kiinnittyvän

³⁵ "Chancesa" ja Munron tuotannossa yleisemminkin on runsaasti typografisia merkitsijöitä, kuten sulkeita ja kursivoitteja, jotka sijoittuvat usein osaksi henkilöahmojen tajunnankuvauksia tai kertojan ja henkilöahmon diskurssien välillä huojuvaa kerrontaa. Muutamia kurioositeetteja lukuun ottamatta en kuitenkaan käsittele aihetta tässä tutkielmassa laajemmin. Erinomainen avaus kirjallisuuden typografisiin ulottuvuuksiin on Noora Vaakanaisen (2018) pro gradu -tutkielma.

lukemistavan tällaisissa ilmauksissa. (Mt, 26.) Esimerkissä (7) virkkeen konditionaali kiinnittyy henkilöahmon diskurssiin, jolloin virke edustaa Julietin kuvittelua, toisin sanoen kuinka hän voi *mielessään* kuulla miehen pureskelevan sanoja. Vaikka virkkeen ei nähdäkseni ”kuulu” olla autoritäärinen raportti tarinamaailmasta, on sitä mielenkiintoista tarkastella Karttusen huomioon verraten. Jos konditionaalivirkettä luetaan kertojan raporttina tarinamaailmasta, se korostaa sitä, kuinka Juliet *pystyi* todella kuulemaan miehen fiktiivisessä todellisuudessa.

Jos virkkeen kuitenkin on tarkoitus esittää Julietin kuvittelevaa mieltä, niin miksei ilmaus eksplisiittisesti mainitse esimerkiksi kuvitella-verbillä, että kyse on Julietin mielikuvitusta ilmaisevasta diskurssista? Miksi esimerkin (7) konditionaalivirke jättää lingvistisesti tarkasteltuna mahdolliseksi myös tulkinnan objektiivisesta raportista koskien fiktiivistä todellisuutta? Saamme kysymyksiin ainakin yhden mahdollisen vastauksen, kun tarkastelemme vielä yhtä tekstiesimerkkiä. Esimerkissä (8) Juliet on saanut tietää, että hänen torjumansa mies on jäänyt junan alle tai hypännyt junasta ja kuollut. Juliet kertoo asiasta ja häntä kalvavasta syyllisyydestä vasta tapaamalleen Ericille:

(8) The only thing she did not reveal to him was the expression *chum around*. She had a notion that if she were to say that she would burst into tears all over again. [...]

“He wanted somebody worse than I *didn't* want somebody. I realize that now. And I don't look mean. I don't look cruel. But I was.” (C, 67.) (kursiivit alkuperäiset)

Ainoa asia, jota Juliet ei tapauksesta kerro Ericille, on miehen käyttämä ilmaus ”*chum around*”, joka tuntuu jopa pakkomielteisesti piinaavan Julietin mieltä. Tähän ilmaukseen kietoutuu miehen kuoleman myötä nyt myös syyllisyyden tunne. Aiemmin Julietia ärsyttänyt ilmaus oli latautunut suuttumuksesta, mutta miehen kuoltua ilmaukseen kuin kiteytyy katumus siitä, kuinka Juliet häntä kohtaan käyttäytyi. ”*Chum around*” kuljettaa novellin edetessä kohtauksesta toiseen Julietin suuttumuksesta katumukseen ja syyllisyyteen muuttuvia tunteita. Ilmaus sitoo yhteen Julietin tajuntaa juuri tunteiden näkökulmasta ja juuri tähän emotionaaliseen ulottuvuuteen liittyy myös esimerkkiin (7) sisältyvä implikoitu mahdollisuus lukea konditionaalivirkettä objektiivisena raporttina fiktiivisestä todellisuudesta, jossa mies todella makustelee ilmaustaan ”*chum around*”. Jos esimerkissä (7) olisi ilmaistu, että Juliet

nimenomaan kuvitteli miehen pureskelemassa ilmausta ”*chum around*”, se ei vahvistaisi esimerkkiin (8) liittyvää katumuksen tunnetta yhtä paljon.

Yhtenä hypoteettisuuden osana Karttunen (2015) tarkastelee myös negaatioita kerronnassa. Negaatiot tekevät paradoksaalisesti näkyväksi juuri asiat, jotka ne kieltävät. (Mt, 26.) Esimerkin (8) alussa ilmauksen ”*chum around*” mainitseminen juuri ainoana asiana, jota Juliet ei kertonut Ericille, vahvistaa edelleen ilmauksen merkitystä ja tunnelatausta. Karttunen (mt, 32) huomauttaakin, että asiat, jotka eivät tapahdu ja asiantilat, jotka teksti kieltää, johdattavat meidät lukijoina kohti emotioita ja arvoja, jotka ovat tekstin perusta. Analysoimani katkelmat, joita olen käsitellyt ilmauksen ”*chum around*” kautta, osoittavat yksittäisten sanojen ja ilmausten merkityksen novellin kokonaisuudessa. Lisäksi niiden analyysi kuitenkin paljastaa Munron novellin rakentumisperiaatteen ja lukuohjeen. Yksittäiset, Julietille emotionaalisesti latautuneet sanat ja ilmaukset nimittäin ovat myös avaimia novellin tulkintaan: ne välittävät merkityksiä henkilöhahmolle, mutta myös lukijalle teemojen ja arvojen ominaisuudessa. Seuraavassa alaluvussa palaan vielä vertaamaan Gracen ja Julietin epifanioita ja vien ajatukseni epifanioiden merkityksestä novelleissa ”*Passion*” ja ”*Chance*” eteenpäin.

3.3 Korostuneen kirjallinen epifania: *Anna Karenina* romaanin kaikuna

Tässä luvun viimeisessä alaluvussa vertailen aiemmin käsittelemiäni Gracen ja Julietin kokeamia epifanioita toisiinsa. Merkittävä yhtäläisyys novelleissa ”*Passion*” ja ”*Chance*” on niiden päähenkilöiden kiinnostus kirjallisuutta ja lukemista kohtaan. ”*Passionissa*” tämä on eksplikoitu hieman selvemmin kun ”*Chancesa*”, jossa Julietin todelliseksi intohimoksi mainitaan kreikan kieli. Molemmissa novelleissa lukemisen ja kertomusten merkitys kuitenkin vaikuttaa vahvasti päähenkilöiden toimintaan ja ajatuksiin. Tämä lukemisen kehys vaikuttaa tulkintani mukaan myös päähenkilöiden epifanioihin, ja näiden suhteen tutkimus voi tuottaa uusia näkökulmia epifanian käsittelyyn. Analyysin kautta pääsemme myös pureutumaan kirjallisiin konventioihin, jotka tukevat jo 3.1 alaluvussa esittämäni ajatusta modernistisesta tendensistä Munron novelleissa.

Sekä ”*Passion*” että ”*Chance*” esittävät henkilöhahmon asettavat päähenkilönsä elämän murtumakohtaan, kriisin hetkeen, johon sisältyy elämän muuttava päätös. Tällaista kerto-

muksen rakentumisperiaatetta voi havainnollistaa Bahtinin käsitteistöön perustuen kynnyksen kronotoopilla ja novellit rakentuvatkin usein tämän spatio-temporaalisen keinon ympärille (Trussler 2012, 193; Winther et.al. 2012). Karkeasti määriteltynä *kronotooppi* on siis tila-aikaulottuvuus, joka yhdistää yksittäisen teoksen tiettyyn lajiin. Nykykirjallisuudessa novellit keskittyvät yleensä pyörimään yhtäkkisen kriisin hetken ympärillä sen sijaa, että käyttäisivät henkilöhahmojen elämiä mullistavia tapahtumia kuvatessaan materiaalisia kynnyksen paikkoja. (Trussler 2012, 148.) Tällaisia materiaalisia kynnyksen paikkoja ovat usein esimerkiksi ikkunat modernistisissa kertomuksissa. Usein tutkimuksessa novellin yhdeksi määritelmäksi nostettu lyhytaikaisuus (ks. esim. Winther et.al. 2012, 142) tuntuu sopivan hyvin yhteen kynnyksen-kronotooppiin ja yhteen merkittävään kriisin hetkeen keskittyvän novellin kanssa. Molemmissa analysoimissani Munron novelleissa tällaiset kynnykset, kriisin hetket tai elämämullistavat päätökset ovat merkityksellisessä suhteessa henkilöhahmojen kokemuksiin epifanioihin. Kynnyksen-kronotooppi antaa novellille rakenteellisen painotuksen, mutta se yhdistää myös useita genressä yleisesti esiintyviä teemoja, kuten kuinka ihmiset kokevat ajan ja muistamisen tai kohtaavat eettisiä ongelmia (mt). Nähdäkseni kynnyksen-kronotooppi resonoi vahvasti myös epifanian kanssa: epifania liittyy usein juuri henkilöhahmon eettisiin ongelmiin tai eettisesti problemaattisiin tilanteisiin ja sen suhde aikaan tai muistamiseen on usein tärkeä (ks. esim. Tigges 1999, 14–15).

Michael Trusslerin (2012, 193) mukaan kynnyksen kronotooppi on tyypillinen kerronnan keino Munron novelleissa. Näitä kynnyksiä, kriisin hetkiä tai murtumakohtia on hedelmällistä tarkastella yhdessä Michael Toolanin (2012, 221) ajatusten kanssa kertomuksen emotionaalisesti intensiivisistä jaksoista (high emotional intensity), jotka ovat yhteydessä kertomuksen käännekohtaan, kriisin tai paljastuksen ympärille rakentuviin avainkohtiin. Trusslerin ja Toolanin näkemykset suhteutuvat Munron novelleissa mielenkiintoisesti Julietin ja Gracen epifanioihin, joita käsittelemme jo edellisissä alaluvuissa. Otan kuitenkin lyhyet esimerkit molemmista epifanioista:

(9) Two other women come into her mind. Briseis and Chryseis. Those playmates of Achilles and Agamemnon. Each of them described as being “of the lovely cheeks”. When the professor read that word (which she could not now remember), his forehead had gone quite pink and he seemed to be suppressing a giggle. For that moment, Juliet despised him. [...]

Kallipareos. Of the lovely cheeks. Now she has it. The Homeric word is sparkling on her hook. And beyond that she is suddenly aware of all her Greek vocabulary, of everything which seems to have been put in a closet for nearly six months now. (C, 81–83.) (kursiivit alkuperäiset)

(10) She'd thought it was touch. Mouths, tongues, skin, bodies, banging bone on bone. Inflammation. Passion. But that wasn't what had been meant for them at all. That was child's play, compared to how she knew him, how far she'd seen into him, now. (P, 193.)

Sekä Julietin että Gracen epifaniat sijoittuvat heidän elämissään juuri Trusslerin mainitsemiin kynnyiskohtiin: Julietin epifania sijoittuu lähelle novellin loppua. Juliet on saapunut illansuussa yllättäen Ericin luo Whale Bayhyn, jonne hän saapuu samana päivänä, jona Ericin vuosia vakavasti vammautuneena ollut vaimo on haudattu. Ericin taloudenhoitaja Ailo on kertonut Julietille Ericin olevan vihjaillun rakastajansa Christan luona. Vastoin Ailon odotuksia Juliet päättää jäädä Ericin kotiin odottamaan tätä aamuun saakka. Alkoholien siivittämänä Juliet pohtii Ailolta kuulemaansa, johon hänen omat muistonsa sekoittuvat. ”Chancesa” yksi Julietin elämän muuttava päätös on hänen valintansa jäädä odottamaan Ericiä, katsoa olisiko mahdollisuutta suhteeseen. Toisaalta toinen Julietin elämän muuttava päätös ja murtumakohta on junamatka, jolla hän tapaa Ericin ja jonka muistelu luo toisen tärkeän aikataason novelliin. Gracen epifania taas tapahtuu hänen ja Neilin eskapistisella kiitospäivän ajelulla, joka muuttaa hänen elämänsä suunnan, sillä hän eroaa kihlatustaan Maurysta ja irtaantuu koko Traversin perheestä. Gracen elämän muuttavana käänteenä on pidetty ”Passionin” loppukohtausta, jossa Grace saa Herra Traversilta Neilin kiitospäivän yön kuoleman jälkeen sekini. Kertomuksen etiikan näkökulmasta tärkeänä on pidetty Gracen valintaa pitää tuhannen dollarin sekki sen sijaa, että hän repisi sen. (Winther et. al. 2012).

Epifaniat eivät siis varsinaisesti itsessään ole kynnyiskronotooppien kaltaisia murtumakohtia, mutta ne tapahtuvat tai ilmenevät sellaisissa. Sekä Gracen että Julietin epifaniassa korostuu heidän lukijuutensa. Esimerkin (9) alkuosio viittaa eksplisiittisesti kreikkalaisen mytologian tarustoon Akilleksen ja Agamemonin rakastajista. Tämä esimerkin (9) alku ei ole osa varsinaista epifaniaa, mutta se on kohta, johon Julietin epifania viittaa: kuten alaluvussa 3.2 esitin, kreikan kielen sana *Kallipareos* ja sen jälkeinen ilmaus *of the lovely cheeks* viittaavat esimerkin (9) alkuun, kohtaukseen, jossa Juliet ei muista epifanian laukaisevaa sanaa. Briseis ja Chryseis rinnastuvat Ericin rakastajiin Sandraan ja Christaan, joista Ailo on Julietille kertonut. Epifania ja sen viittaama kohta aktivoivat novellissa Julietin seksuaalisuuteen liittyvän

kiusaantuneisuuden ja epävarmuuden, joita on korostettu novellissa useissa kohtauksissa. Näin seksuaalisuuteen liittyvät aiheumat paitsi yhdistyvät Julietin lukijan rooliin, myös tulevat tunteiden tasolla osaksi epifaniaa ja hänen elämänsä murtumakohtaa.

”Chancesa” on lisäksi implikoituna tärkeänä intertekstinä *Anna Karenina* (ks. myös Trussler 2012, 191). Jo novellista tuttuun tapaan voimme tarkastella esimerkkiä, jossa yksittäinen sana motivoi novellissa kirjallisen, etenkin Tolstoin romaaniin liittyvän kehyksen:

(11) *Taiga*, she thought. She did not know whether that was the right word for what she was looking at. She might have had, at some level, the idea of herself as a young woman in a Russian novel, going out into an unfamiliar, terrifying, and exhilarating landscape where the wolves would howl at night and where she would meet her fate. She did not care that this fate—in a Russian novel—would likely turn out to be dreary, or tragic, or both. (C, 54.) (kursiivit alkuperäiset)

Hypotettinen kohtaaminen Julietin ajatuksesta hänestä itsestään venäläisessä romaanissa alkaa välittömästi ilmestyttyään tekstiin vaikuttaa sen dynamiikkaan; mahdollinen traaginen kohtalo mainitaan eksplisiittisesti negatiivisella, jolloin traaginen kohtalo tulee paradoksaalisesti kiellon kautta juuri relevantiksi novellin progressiossa (ks. Karttunen 2015, 25). Kyseiseksi venäläiseksi romaaniksi voi tulkita *Anna Kareninan*, tai ainakin novellin edetessä yhä useammat elementit, kuten aviorikos ja henkilöhahmon junan alle tekemä itsemurha, ohjaavat tulkintaa sen suuntaan. Julietin kuvittelemalla hypoteettinen kohtaaminen venäläisestä romaanista alkaa tuottaa samoja odotuksia lukijalle novellin kehittymisestä, kuin jotka kohtaus kerronnassa Julietin kuvittelemina nimeää. Viimeistään siinä vaiheessa, kun Juliet näkee junan ikkunasta suden ylittämässä pienen järven jäätä, tuntuvat kirjalliset kehykset, Julietin kuvitelmat ja fiktiivisen todellisuuden tapahtumat menevän päällekkäin. Lukijasta voi alkaa tuntua, että Julietin mielessä aktivoituille kirjallisille, hänen ajatteluaan ehdollistaville kehyksille ja tapahtumille löytyy vastineensa myös fiktiivisestä todellisuudesta. Nämä paraleelit vihjaavat nimenomaan omasta kirjallisuudestaan. Novellin rakenne tuntuukin toimivan pitkälti niin, että Julietin mielensisäiset kuvitelmat määräävät myös fiktiivistä todellisuutta: tämä on juuri kaunokirjallisten konventioiden tulosta, sillä samalla kun Juliet alkaa todellisuutensa ehdollistamana ajatella olevansa kuin osa venäläistä romaania, alkaa myös lukija odottaa novellilta konventioiden ehdollistamia asioita. Tällainen ennakoitu kaunokirjallinen odotuksenmukai-

suus petaa tietä myös epifanialle, ja tässä Munro johtaakin tyylikkäästi lukijaansa harhaan: Julietin epifania on nimittäin lopulta hyvin kirjallinen.

Samankaltainen novellin rakentamien aiheilmien yhteenliittymä löytyy esimerkiksi (10), joka ilmentää henkilöhahmon lukijan roolia hieman implisiittisemmin. Gracen luulot tai oletukset seksistä ja intohimosta voi ”Passionissa” tulkita kumpuavan hänen lukuharrastuksestaan. Selkeimpänä intertekstinä novellissa on Tolstoin *Anna Karenina*, jota Grace lukee Traverseilla ollessaan, ja josta hän käy keskusteluja Rouva Traversin kanssa. *Anna Karenina* nousee novellissa useita kertoja eksplisiittisesti esille ja se luo novellin dynamiikkaan ilman muuta jännitettä ja odotuksenmukaisuutta. Juonen tasolla *Anna Karenina* lunastaa lukijan odotukset, kun Neil ajaa sillalta omaan kuolemaansa. Myös Neilin kuoleman tapaturmaisuuuden mahdollisuutta on puntaroitu tulkintavaihtoehtona, mutta muun muassa juuri Tolstoin romaanin vuoksi itsemurhaa on pidetty uskottavampana tulkintavaihtoehtona (Copland 2014, 144). Gracen ja Julietin ulkopuolisen lukijan roolin kertomuksissa ja ”Passionin” ja ”Chancen” viitteet *Anna Kareninaan* on huomannut myös Michael Trussler (2012, 191). Trussler käsittelee ”Passionia” suhteessa *Anna Kareninaan* solipsismin näkökulmasta.

Gracen epifanian kannalta oleellista on huomioida novellin viittaukset *Anna Kareninaan* nimenomaan perikirjallisenä *romaanina*. Juonen tai aiheilmien sijaan esimerkki (9) herättää kysymyksen nimenomaan fiktiosta ammennettujen romanttisten ja seksuaalisten kuvitelmien suhteesta Gracen epifanian ja *Anna Kareninan* välillä: Gracen lukijuus tekee hänestä nimittäin juuri romaanisankarittarien joukkoon kaipaavan rakastajanjanoisen eroottisen seikkailijan, lukijan. *Anna Kareninan* funktio on siis novellissa ennen kaikkea alleviivata sen kirjallisuudellisuutta. Ei kuitenkaan ole sattumaa, että tällainen viittaus toteutuu juuri mahtipontisen ja äärimmäisen kanonisoidun realistisen romaanin kautta. Kuten jo aiemmin kävi ilmi, on roomaanimainen tyyli Munron tuotannossa ollut keskustelunaihe myös tutkimuksessa (ks. luku 3.1): Pyrin aiemmin osoittamaan, kuinka Munron novellista voi olla luettavissa modernistisen novellin tendenssi tai vaikutus. Tähän peilaten viittaukset *Anna Kareninaan* nostavat itsetietoisesti esille kysymyksen roomaanimaisuudesta novellissa ja kahden perinteen mahdollisuudesta resonoida samassa tekstissä; kuten aiemmin on käynyt ilmi, on Munron novelli myös monesta näkökulmasta käsin juuri tyyppillinen novelli. Gracen kirjallisista konventioista tietoinen epifania tuntuukin hetkellisesti nostavan Gracen omien kirjallisten kehystensä ylä-

puolelle, kun epifania julistaa hänen ymmärrystään todellisen intohimon luonteen ymmärtämisestä – romaanisankarittaren traaginen kohtalo kuuluukin Gracen sijaan Neilille.

Näin tulkittuna epifaniaa voi luonnehtia jopa korostuneen kirjalliseksi kerronnan keinoksi, joka novellissa ”Passion” näyttää myös metatekstuaalisen ulottuvuutensa. Tällainen korostuneen kirjallinen luenta epifaniasta tuntuu olevan vastakkainen näkemykselle, jonka mukaan epifaniassa esimerkiksi triviaaleihin tapauksiin keskittyminen modernistisessä tekstissä vastaa halua vangita kokemuksen yhtenäisyys ilman turvautumista suuriin kertomuksiin, jotka ovat aiemmin säännelleet kokemusta (Parke 1999, 214). ”Passionin” kontekstissa tällaista suurta kertomusta voi perustellusti edustaa *Anna Karenina* jonkinlaisena romaanin ilmetyinä. Edellä kuvattu luonnehdinta vastaa kyllä Gracen (tiedostamatonta?) halua pyristellä eroon suurista kertomuksista, jollaiseksi *Anna Kareninan* voi novellin omassa tulkinnallisessa kokonaisuudessa lukea. Sen sijaan kokemuksen yhtenäisyys ilman turvautumista ”suuriin kertomuksiin” on ”Passionin” maailmassa mahdotonta, sillä kirjallisessa diskurssissa tematisoituvassa vapaassa epäsuorassa esityksessä, jota esimerkki (10) edustaa, kokemuksen yhtenäisyys on alkuperätön illuusio, kuten jo Katherine Mansfieldin novellit osoittivat (ks. luku 2). Taas kerran epifaniaan liittyvät kirjalliset teemat siis resonoivat kerronnan tason ja vapaan epäsuoran esityksen kanssa. Vapaa epäsuora esitys onkin täysin omiaan esittämään ja tematisoimaan juuri (epifanisesta) kokemuksesta kertomisen problematiikkaa, joka on myös vahvasti modernismiin kiinnittyvä teema.

Edellä esittämäni analyysit ”Passionista” ja ”Chancesta” osoittava kertomusten tietoisuuden suhtautumisen niihin vaikuttaneisiin konventioihin sekä genreen. *Anna Kareninan* ja epifanian tarkastelu tekevät näkyväksi ”Passionin” huojumisen modernistisen, henkilöahmon sisäisyyttä kohti kurottavan novellin ja romaanin välillä. Toolan (2012) onkin osuvasti muotoillut Munron erityisyyttä modernististen novellistien joukossa. Hänen mukaansa Munron kertomukset ovat vaikeasti kategorisoitavia yhdistelmiä homeerista realismia ja heprealaista sisäisyyttä; niissä on homeerisen yksityiskohtainen rikas tausta, johon ei ole totuttu modernissa novellissa. (Mt, 223.) ”Passion” onkin ennen kaikkea kertomus lukemisesta, kuten niin moni muukin moderni romaani ja novelli (ks. Karttunen & Mäkelä 2017,). Sekä ”Passion” että ”Chance” korostavat en-

nen kaikkea omaa kertomuksellisuuttaan hyödyntämällä oivallisesti intertekstuaalisuutta ja kirjallisia konventioita.

4 Epifaninen kokemus kriisissä ensimmäisen persoonan kerronnassa: novellit ”Jealous” ja ”Communist” muistamisen haastajina

Tähän saakka olen tutkinut epifanioita novelleissa, jotka on kerrottu kolmannessa persoonassa, ja joissa etenkin vapaa epäsuora esitys on ollut vallitseva kerronnan moodi. Tässä luvussa käsittelem epifanian ilmenemistä ensimmäisen persoonan kerronnassa. Kohdeteksteinä on kaksi novellia Richard Fordilta, ”Jealous” (tästä eteenpäin *J*) ja ”Communist” (tästä eteenpäin *CO*). Fordin novelleissa päähenkilönä on aikuisuuden kynnyksellä oleva mieshahmo. Molemmat novellit on kerrottu ensimmäisessä persoonassa retrospektiivisesti muistelun kehyksessä. ”Jealousissa” muistelun kehys on kuitenkin vähemmän esillä kerronnassa kuin novellissa ”Communist”. Yksi tämän luvun aiheista on epifanian suhde muistamiseen. Retrospektiivisen kerronnan tarkastelu vaatii erottelua kertovan minän ja kokevan (kerrotun) minän välillä.

Tarkastelen tätä erottelua ensin klassisen narratologian tarjoamilla malleilla, muun muassa fokalisaation näkökulmasta: onko fokalisoijana kehyskertomuksen, muistelun hetken kertova minä, vai muistellun hetken tapahtumia kokeva henkilöhahmo? Strukturalistinen narratologia ja sen mallinnukset kertomuksesta perustuvat hirarkkisuuudelle, jonka perusteella henkilöhahmojen diskurssi on aina alisteinen kertojan diskurssille. Toisin sanoen, kertoja representoi, kuinka henkilöhahmot kokevat ja havainnoivat fiktiivistä todellisuuttaan (Tammi 1992, 11). Tämä tekee näkyväksi välitteisyyden, joka on leimallista ja välttämätöntä kaunokirjalliselle kerronnalle; myös tajunnankuvaukset ovat aina kertojan välittämiä. (ks. esim. Cohn 1983, 66; Chatman 1990, 143—144; Stanzel 1986, 4—5). Ensimmäisen persoonan kerronnan tarkastelu strukturalistisen narratologian metodeilla auttaa hahmottamaan kokemuksellisen epifanian monimerkityksistä luonnetta kerronnassa. Analysoin novellien ensimmäisen persoonan kerronnan erittelyn jälkeen, kuinka epifania kerrontatekniikkana tematisoi retrospektiiviseen ensimmäisen persoonan kerrontaan liittyvää muistamista ja aikatasojen kerroksisuutta.

Ensimmäisen persoonan kerrontaa on tutkittu narratologiassa laajalti sekä strukturalistisesti painottuneessa klassisessa narratologiassa että jälkiklassisen narratologian eri suunnissa, kuten luonnollisessa ja kognitiivisessa narratologiassa sekä epäluonnollisessa narratologiassa (Cohn 1983, Genette 1983, Chatman 1990, Fludernik 2005, Nielsen 2004 ja 2018, Sternberg 2005). Klassiseen narratologiaan perustuvien mallinnusten jälkeen tarkastelen ensimmäisen persoonan kerrontaa uudempien jälkiklassisen narratologian esittämien teorioiden valossa. Henrik Skov Nielsenin (2004) hahmottelema ajatus ensimmäisen persoonan kerronnan *persoonattomasta äänestä* (impersonal voice) auttaa tarkastelemaan retrospektiivisiä henkilö-kertoja irrallaan kielen pronominaalisiin viittaussuhteisiin sidotuista rajoituksista ja todentekäläisyyden vaatimukseen perustuvista mimeettisistä kerrontatilanteista. Kuten tulemme huomaamaan, kolmannen persoonan kerrontaan ja etenkin vapaaseen epäsuoraan esitykseen liittyvät teoriat voivat hyödyntää myös ensimmäisen persoonan kerronnan tutkimusta. Ensimmäisen persoonan kerronnassa tuotetut tajunnankuvaukset eivät nimittäin itsestään selvästi rajoitu kertovan ja kokevan minän väliseen huojuntaan. Fordin novellien päähenkilöiden kokemat epifanijat ovat oivallisia paikkoja tutkia tajunnankuvauksen monimerkityksellisyyttä ensimmäisen persoonan kerronnassa: Ensinnäkin sekä kertovaa että kokevaa minää koskettavat epifanian hetket ovat perinteisiä narratologisia malleja haastavia kerronnallisia tilanteita ja tajunnankuvauksia. Toisekseen juuri epifanian sijoittuminen näihin kerronnallisiin tilanteisiin havainnollistaa tajunnankuvauksen ja kokemuksesta kertomisen haasteisiin liittyviä teemoja.

”Jealous” sijoittuu vuoteen 1975, jolloin novellin päähenkilö Lawrence, tuttavallisemmin Larry, matkustaa tätinsä Doriksen kanssa Montanan syrjäseuduilta äitinsä luo Seattleen. Kertomuksen tapahtumat sijoittuvat automatkalle Shelbyyn ja piskuisen baariin Oil Cityyn, jossa Larry ja Doris joutuvat todistamaan ampumavälikohtausta. ”Communist” sijoittuu 1960-luvulle teini-ikäisen Lesin nuoruuteen, jota hän keski-ikäisenä kehyskertomuksessa reflektoi. Novelli rakentuu yhden merkittävän tapahtuman, luvussa 3 käsitellyn kaltaisen elämän murtohakohdan ympärille, jossa Les lähtee äitinsä satunnaisen rakastajan Glen Baxterin kanssa ampumaan lumihanhia. Molemmat käsittelemäni novellit keskittyvät yhden merkittävän tapahtuman ympärille, mutta ne rakentuvat näiden tapahtumien ympärille eri tavoin: ”Jealous” on luvussa 3 käsittelemäni ”Passionin ” tapaan kahteen osioon jakautuva kertomus. Sen alkupuoli keskittyy rakentamaan henkilöahmoa ja taustoittamaan tulevia tapah-

tumia ja loppupuoli käsittelee yhtä päähenkilön elämälle merkittävää tapahtumaa. ”Communist” taas keskittyy kertomaan yhdestä päähenkilön elämään vaikuttaneesta tapahtumasta, jota itsereflektiivinen kehyskertomus rajaa novellin alussa ja lopussa. Molemmissa novelleissa on läsnä väkivalta ja sen uhka. Tämä aihe liittyy myös vahvasti henkilöhahmojen kokemuksiin epifanioihin, jotka nostavat esille muistamisen problemaattisen suhteen kerrontaan. Analyysissäni osoitan, kuinka muistelun kehysessä tuotetut epifaniat voivat koettujen tapahtumien lisäksi havainnollistaa muistamisen prosessin kautta intensiivisiä tunteita, jotka ottavat paikkansa kerronnassa. Hyödynnän analyysissäni jo aiemmin esillä ollutta Laura Karttusen (2015) teoriaa hypoteettisesta kerronnasta, joka osoittaa, kuinka emootiot voivat eri tavoin kiinnittyä kertovaan rakenteeseen.

4.1 Kertojat ja kokijat

Sekä ”Jealous” että ”Communist” edustavat sangen perinteistä retrospektiivistä ensimmäisen persoonan kerrontaa, jossa kertoja muistelee itselleen aiemmin sattuneita tapahtumia. Maria Mäkelä (2013a) on tutkinut Fordin novelleja ”Privacy” ja ”Reunion” ja argumentoi, että molempien novellien kerronta on ennemminkin konventionaalista ensimmäisen persoonan kerrontaa kuin muodoiltaan kokeilevaa. Juuri tästä syystä Mäkelä näkee novellien kerrontatilanteiden olevan sekä todenkaltaisia että vieraannuttavia lukijalle, sillä vaikka retrospektiivinen menneisyyden muistelu onkin kerrontatilanteena luonnollinen³⁶, huojuttaa se Fordin novelleissa kertojien ja kerrottujen kokemusten välistä yhteyttä. (Mt, 131–132.) ”Jealous” ja ”Communist”, kuten monet muutkin Fordin novellit, edustavat tällaista konventionaalista, joskin juuri siitä syystä kiinnostavaa ensimmäisen persoonan kerrontaa. Palaan Mäkelän väitteeseen yhtä aikaa konventionaalista ja vieraannuttavasta kerronnasta myöhemmin tässä luvussa. Otan esimerkit novellien ”Jealous” ja ”Communist” kerronnasta:

(1) IN THE LAST DAYS that I lived with my father in his house below the Teton River, he read to me. Seated at the kitchen table after work or on the cold mornings when I dressed in front

³⁶ Käsite luonnollinen viittaa tässä yhteydessä Monika Fludernikin (2005a) luonnollisen narratologian julistukseen, jossa kerrontatilanteita tarkastellaan luonnollisten tosielämän kerrontatilanteiden kaltaisina ihmismielen kognitiivisten kehysten läpi (ks. myös Mäkelä 2011b, 30–31, 262) Tulen palaamaan Fludernikin vaikutusvaltaiseen näkemykseen myöhemmin tässä luvussa sekä luvussa 5.

of him by the stove, he read out loud to me from the Havre or the Conrad newspapers or from magazines [...]

We were alone there. These were the months following my mother's first departure, and we had lived out from Dutton since my school year began. [...] He worked long days in town, and trained his bird dogs in the evening, and I went to high school. And that was what life was like. (*J*, 91.)

Esimerkki (1) on novellin ”Jealous” aloitus, jossa kertoja aloittaa kertomaan viimeisestä päivästä, jona hän asui isänsä kanssa. Eksplisiittisesti mainittua, kerronnan hetken tasoa ei ole, vaan kertomus etenee tarinan tapahtumien tasolla. Läsä on kuitenkin kerronnan taso, joka ei sovi yksi yhteen tarinan tapahtumia elävän kokevan minän kanssa. Menneessä aikamuodossa kerrotussa retrospektiivisessä ensimmäisen persoonan kerronnassa henkilöity kertoja ja tapahtumia kokeva henkilöahmo ovat subjektina sama. Sen sijaan kerronnan ja tarinamaailman erottelu jakaa tämän subjektin klassisessa narratologiassa kahtia: ”minä” on sekä kerronnan tasolla toimiva agentti, jolle tarinamaailma tapahtumiseen on alisteinen, että tarinan tasolla tapahtumiin osaa ottava henkilöahmo. Gerard Genette (1983) on vaikutusvaltaisesti esittänyt kertomuksen hierarkian perustuvan kertovien eli diegeettisten tasojen erotteluun: kerronta tapahtuu aina ”korkeammalla” kertovalla tasolla kuin sen kertoma tarina, ja tarina on aina alisteinen tasolle, jolta se kerrotaan. Näihin erotteluihin pohjaa myös Genetten kertojien typologia: ekstradiegeettinen kertoja on kertomansa tarinan yläpuolella tai sitä korkeammalla tasolla, kun taas intradiegeettinen kertoja on ekstradiegeettisen kertojan välittämän kertomuksen henkilö, toisin sanottuna sisäiskertoja. Lisäksi kertoja voi erotella sen suhteen, ovatko he tarinamaailman tapahtumiin osallistuvia henkilöitä. Tarinaan henkilönä osallistumaton kertoja on heterodiegeettinen, kun taas tapahtumiin osallistuvissa tai tarinamaailmassa jollain tavoin läsnäoleva kertoja on homodiegeettinen. (Mt, 228, 244—245; ks. myös Rimmon-Kenan 1999, 120—121.) Tähän typologiaan perustuen sekä Larry että Les ovat kertojina ekstra-homodiegeettisiä eli tyyppillisiä retrospektiivisiä ensimmäisen persoonan kertoja.

Esimerkin (1) ensimmäinen lause ja viimeinen lause tekevät näkyväksi tämän ensimmäisen persoonan kertojan kahtalaisuuden: alussa nimetyt viimeiset isän luona asutut päivät ovat *viimeiset* juuri siksi, että kertoja tietää niiden olevan viimeiset. Isänsä luona asuva Larry, josta kerrotaan, ei tarinamaailmassa vielä voi pitää kyseisiä päiviä viimeisinä. Tämä tuodaan eksplisiittisesti ilmi myöhemmin novellissa, kun Larry sanoo isälleen, ettei vielä tiedä haluaa-

ko jäädä asumaan äitinsä luokse Seattleen. Genette (1983, 40, 67) on huomauttanut tällaisen tarinan ajan ennakkointien, prolepsisten, olevan tyypillinen kerronnan keino retrospektiivisessä ensimmäisen persoonan kerronnassa: kertoja viittaa tulevaisuuteen, josta on tullut hänelle itselleen jo menneisyyttä. Esimerkiksi näiden kohtien tunnistaminen vaatii narratologista kertovien tasojen ja kerronnallisten agenttien erottelua. Tällaisten proleptisten kohtien merkitys on kiinnostava myös toisesta syystä kertovan ja kokevan minän erottelun kannalta, sillä ne ovat kokevan minän näkökulmasta myös hypoteettisia, eivät vielä tarinassa tapahtuneita instansseja. Hypoteettisuuden näkökulmasta tarkasteltuna ensimmäisen persoonan kertovaan diskurssiin voi siis sisältyä ilmauksia, jotka ovat yhtä aikaa sekä menneisyyteen että tulevaisuuteen kurottavia. Juuri tällaisissa yksittäisissä ilmauksissa voi lymyillä koko kertomuksen *kertomisen* tarkoitus, kuten Laura Karttunen (2015, 12) hypoteettisista ilmauksista huomauttaa. Novellin aloittava ”viimeiset päivät” nimittäin viittaa koko novellin rakentamiseen, tapahtumiin, joista koko kertomus koostuu. Esimerkin (1) viimeinen virke taas on summaava tiivistys, joka on tyyliiltään kuin ulkopuolisen kertojan objektiivinen raportti tarinamaailmasta. Virkkeen voikin tulkita nimenomaan ekstrapadiegeettisen, tarinamaailman yläpuolella olevan minäkertojan fokalisoimaksi. Ensimmäisen persoonan kerronta nostaa siis esille paitsi kerronnan subjektin yhtäaikaisen roolin sekä kertojana että kerronnan kohteena, myös saman henkilösubjektin aseman kahtena eri fokalisoijana.

Kiinnitän vielä huomiota esimerkin (1) viimeisen virkkeeseen ja sen toteavaan tyyliin: ”And that was what life was like.” (J, 91). Virkettä voi nimittäin tulkita myös kertojan gnoomista lausumaa lähenevänä ilmauksena eli ajattomana yleistyksenä tai universaalina totuutena (ks. esim. Cohn 1983, 28; Mäkelä 2017, 115). Cohn (1983) yhdistää gnoomisisuuden etenkin *riitasointuiseen kerrontaan* (dissonant narration). Ensimmäisen persoonan riitasointuisessa kerronnassa tietäväinen kertoja selventää aiempaa elämäänsä ja ottaa etäisyyttä menneisyyden itseensä.³⁷ (Mt, 28, 143.) Gnoomiset totuudet ilmenevät tyypillisesti preesensissä, yllättäen keskellä imperfektimuotoista kerrontaa, ja näin ne ovat irrallaan tarinamaailmasta. Maria

³⁷ Cohnin (1983) riitasointuinen ja yhteensopiva kerronta eivät ole vain ensimmäisen persoonan kerronnan ilmiöitä, vaan ne ilmenevät yhtä lailla myös kolmannen persoonan kerronnassa. Tällöin kyse on riitasointuisessa kerronnassa kolmannessa persoonassa kertovan kertojan ja henkilöahmon välisestä etäisyydestä kertojan ja hänen kertomansa henkilöahmon tajunnan välillä, kun taas yhteensopivassa kerronnassa kertoja pysyttelee taka-alalla ja sekoittuu huomaamattomasti esittämäänsä henkilöahmon tajuntaan. Kaikkien näiden kerronnan moodien välillä on lukematon määrä vaihtelua aste-eroissa, ja samoin moodit ja aste-erot voivat vaihdella yhden teoksen sisällä. (Mt, 26, 143.)

Mäkelä (2017, 123) on tutkinut preesensmuotoista kolmannen persoonan kerrontaa gnoomisena tilana, jossa figuraalinen ja autoritäärinen kerronnan kehys voivat olla läsnä yhtä aikaa. Esimerkkiä (1) voi tarkastella riitasointuisen ja *yhteensopivan kerronnan* (consonant narration) akselilla. Yhteensopivassa kerronnassa kertova minä palaa eläytyen aiempaan kokemukseensa sekä tiedolliseen ja emotionaaliseen näkökulmaansa. Esimerkissä (1) Riitasointuinen, kertovan ja kokevan minän erillään pitävä moodi tuntuu läpäisevän kerrontaa (Cohn 1983, 143). Kerronta ei kuitenkaan edusta riitasointuisen kerronnan ääripäätä, josta Cohn (mt, 148) mainitsee esimerkkinä tietenkin Proustin ja hänen tapansa käyttää gnoomista preesensmuotoa maksimaalisena nykyhetken itsen etäännyttämisenä menneisyyden itsestä. Esimerkki (1) on ennemminkin hyvin tyyppillistä, jopa tavallista ensimmäisen persoonan kerrontaa. Vaikka gnoomisten ilmausten ilmeneminen imperfektikerronnassa on sinällään kiinnostava ilmiö, ei se kenties ole tulkinnallisesti kuvausvoimainen tässä kohtaa.

Sen sijaan esimerkkiä (1) on voi tarkastella hieman eri tavoin. Jos katsomme tarkemmin katkelmaa huomaamme, että riitasointuinen kerronta ja kertovan minän etualaistaminen ovat vahvimmillaan iteratiivisissa kerronnan kohdissa. Iteratiivisuudella tarkoitetaan karkeasti muotoillen, että kerrotaan kerran, mitä tapahtui n kertaa. Siinä on siis kyse toistuvuuden esittämisestä kerronnassa. (Genette 1983, 116; Rimmon-Kenan 1999, 75.) Esimerkkiä (1) voi pitää kokonaisuudessaan iteratiivisena, sillä se kertoo ajanjaksoista ja niihin sisältyvistä tapoista ja *tyypillisistä* toistuvista tapahtumista. Kertovan minän voi tulkita olevan vahvimmin näkyvillä ilmauksissa, jotka ilmaisevat eksplisiittisesti ajanmääreellä iteratiivisuutta: "in *the last days* that I lived", "these were *the months following*", "he worked *long days* in town [...] and I went to high school". Esimerkki (1) loppuu koko aiempaan kohtaukseen viittaavaan summaukseen "and that was what life was like", joka on kuin iteratiivinen tiivistys koko sitä edeltävästä kohtauksesta: kaikkine tapoineen ja toistoineen se julistaa, että "tällaista elämä oli". Ilmaus kantaa kuin implisiittisesti mukanaan iteratiivisia merkityksiä jatkuvuudesta tai kaikenaikaisuudesta. Tällainen kertovan minän ja iteratiivisuuden yhteen kietoutuminen tuntuu vihjaavan kertovan minän tiedollisesti ja moraalista ylemmyydestä suhteessa kokevaan minään. Kertova minä puhuu kuin viisastuneena ekstradiegeettiseltä, kaikkivoipaiselta kerronnan hierarkian ylimmältä tasoltaan. Esimerkin (1) loppu siis korostaa, kuinka kertovan ja kokevan minän, tai nykyisyyden ja menneisyyden itsen, etäisyys voi olla kerronnallisen etäisyyden lisäksi myös itseymmärrykseen liittyvää etäisyyttä. Näin ilmaus ei viittaa vain sii-

hen, millaista elämä oli tapahtumien ja niiden toisteisuuden näkökulmasta, vaan myös laadullisesta näkökulmasta: yksinäistä ja hiljaista elämää pienessä talossa, jossa Larryn äiti ei ole enää läsnä. Kertovan ja kokevan minän toisistaan etäännyttävää ensimmäisen persoonan kerronnan ulottuvuuksia havainnollistaa myös Genette (1983) Proust-analyysissään. Ensimmäisen persoonan kerronta voi yhdistää kaikkietävyydelle tyypillistä moraalista arviointia ja autenttista kokemuksellisuutta. (Mt, 252.) Juuri tällaista hienovaraisesti implikoitua, moraalista arviointia esimerkin (1) viimeisessä lauseessa tulkintani mukaan on.

Palaan vielä hetkeksi kysymykseen ensimmäisen persoonan kerronnan kertojan fokalisaatiosta. Katsotaan seuraavaksi esimerkkiä novellista ”Communist”:

(2) And there were geese flying over me, flying in line after line. I broke my gun and reloaded, and thought to myself as I did: I need confidence here, I need to be sure with this. [...] And I thought to myself then: this is something I will never see again. I will never forget this. And I was right. (C, 238.)

Esimerkki (2) sijoittuu novellin avainkohtaukseen, jossa Les on ampumassa Glen Baxterin kanssa lumihanhia. Kohtauksen diskurssissa vallalla tuntuu olevan kokeva minä, tarinan tapahtumiin osallistuva 16-vuotias Les. Kokevan minän fokalisaatiota korostavat etenkin diskurssin mielensisäisyyteen ankkuroituvat deiktinen aines ”here”, demonstratiivipronomini ”this” (ks. Fludernik 2005b) ja futuuri (”this is something I will never see again. I will never forget this”). Toisaalta demonstratiivipronomit ja deiktinen aines myös osoittavat fokalisoijien erottelun haastavuuden ensimmäisen persoonan kerronnassa. Ne voivat nimittäin myös alleviivaavat tapahtumien kertomista ja ikään kuin toimia kokemisen ja kertomisen välisenä siltana diskurssissa. Havainnollistan tulkintaani esimerkin (2) aloittavalla lauseella. Jos passiivissa kerrottu lause ”And there were geese flying over me” muotoiltaisiin eri tavoin ilman passiivirakenteeseen kuuluvaa deiktistä määrettä ”there”, lause voisi olla muotoiltu ”and geese were flying over me”. Tällaisen ilmauksen voisi tulkita itse asiassa antavan vahvemman vaikutelman inhimillisestä kokemuksellisuudesta (experientality) tekstissä. Kokemuksellisuus tarkoittaa siis sitä, kuinka teksti välittää lukijalle, miltä jokin tarinamaailmassa tuntuu. (Fludernik 2005a, 26–28.) David Herman (2007, 256) kuvaa ilmiötä termillä kognitiotieteen termillä *qualia* (qualia), joka kuvaa ”millaista on olla x”.

Luonnollisen ja kognitiivisen narratologian näkemykset eivät kuitenkaan täysin nähdäkseni tavoita esimerkin (2) kaltaista ensimmäisen persoonan kerrontatilannetta, jossa diskurssiin yhtä aikaa kuuluva kertova minä korostaa sen kirjallisuudellisuutta. Ilmiö on sama, josta jo aiemmin mainitsin Mäkelän (2013a, 131) puhuvan omassa Ford-analyysissään: vieraannuttamisen tunne tulee konventionaaliseen ja sinänsä luonnolliseen ensimmäisen persoonan kerrontatilanteeseen juuri siitä, että se huojuttaa kertovan ja kokevan minän kokemusten välistä yhteyttä. Toisin sanoen, kyseessä ei ole yhden yhtenäisen (ja inhimillisen!) subjektin kannalta jatkuva kokemus, sillä kertovan ja kokevan minän yhtäaikaisuus diskurssissa korostaa ”luonnollisen” menneisyydestä kertomisen lisäksi (tai sijaan) kertomisen tekstuaalista luonnetta juuri kaunokirjallisena diskurssina. Englanninkielen passiivilauserakenne ja siihen kuuluva ilmaus ”there” implikoivat diskurssissa myös kertovaa minää; on kuin lauseessa olisi yhtä aikaa fokalisoijana sekä kertova että kokeva minä. Tällainen implikoitu tuplafokalisaatio havainnollistaa itse asiassa ensimmäisen persoonan kerronnan vapaata epäsuoraa esitystä, jossa kolmannen persoonan kertojan ja henkilöihahmon diskurssit kietoutuvat tai sulautuvat yhteen (ks. Cohn 1983, 166—167). Tällainen äänien yhteenkietoutuminen tehdään esimerkiksi (2) näkyväksi itserefleksiivisellä, toisteisella ilmauksella ”thought to myself as I did [...] I thought to myself then”, jossa kertova minä kuvaa kokevan minän ajattelua. Ensimmäisen persoonan kerronnan vapaa epäsuora esitys havainnollistaa, kuinka kertovan ja kokevan minän erottelu ensimmäisen persoonan kerronnassa tekee näkyväksi kerrontatilanteen luonnollisuuden sijaan fiktiivisen mielen figuraalisuuden. Kuten tulemme myöhemmin Fordin novellien epifanioiden analyysissä huomaamaan, tämä mielen figuraalisuus korostuu emotionaalisesti intensiivisten kohtausten kerronnassa.

4.2 Epifania itsestä kertomisen murtumana

Tässä alaluvussa jatkan edellä esittelemieni narratologisten mallien ja omien tulkintojeni eteenpäin kehittelyä ensimmäisen persoonan kerronnasta. Otan analyysiini nyt lisäksi epifanian kehiksen. Sekä novellissa ”Jealous” että ”Communist” epifaniat nostavat esiin kerronnallisesti mielenkiintoisia kysymyksiä, joita voi lähteä analysoimaan edellisessä alaluvussa esittelemiäni narratologisia teoretisointeja silmällä pitäen. Otan seuraavaksi tekstiesimerkin Fordin novellista ”Jealous”. Tulkitsen katkelmaa epifaniana:

(3) [I] sat very still and felt as though I was entirely out of the world, cast off without a starting or a stopping point, just shooting through space like a boy in a rocket. Though after a while I must have begun to hold my breath, because my hurt began to beat harder, and I had that feeling, the scary feeling you have that you're suffocating and your life is running out—fast, fast, second by second—and you have to do something to save yourself, but you can't. Only then you remember it's you who's causing it, and you who has to stop it. And then it did stop, and I could breathe again. (*J*, 138.)

Esimerkin (3) Larryn epifania lähenee määritelmää yhdestä epifanian alalajeista, äärimmäistä tai lopullista hetkeä, jossa elämä vilisee silmien ohi. Tällainen epifania on yleensä kuitenkin kuoleman hetki, joka herättää arvioimaan mennyttä elämää. (Tigges 1999, 30.) Esimerkki (3) ei ole Larryn kuoleman hetki, mutta se on hänen yhtäkkinen tunteensa kuoleman hetkestä, tukehtumisesta ja elämän päättymisestä. Larryn tunteeseen liittyy myös vääjäämättömyys, jota ei voi pysäyttää. Tällaista tunnekokemusta voisi myös luonnehtia Robert Langbaumin (1999, 42) hengessä modernisteille tyypillisenä negatiivisena epifaniaana ”syöverin oivaltamisesta” (*insight of the abyss*). Larryn epifania tuntuu resonoivan hyvin molempien määritelmien kanssa ja molemmat määritelmät myös nostavat esille modernistisen teeman juuri elämän ohikiitävyydestä ja koko elämän esittämisestä yhdessä hetkessä (ks. Hanson & Gurr 1981; ks. myös tutkielman luku 2). Kuten jo tämän tutkielman johdannossa toin esille, on epifaniaa pidetty juuri modernistisena tekniikkana. Ja kuten jo luvuissa 2 ja 3 osoitin, heijastuvat epifanisten kokemusten esille nostamat modernistiset teemat usein analogisesti teoksen rakenteessa ja kerronnan moodeissa.

Edellisessä aluvussa esittelemiini narratologisiin metodeihin nojaava ensimmäisen persoonan kerronnan erottelu kertovaan ja kokevaan minään nostaa esille ennen kaikkea kysymyksen kertovan ja kokevan diskurssin erottelun mahdollisuudesta ja toisaalta niiden yhtäaikaisesta ilmenemisestä juuri samassa diskurssissa. Esimerkistä (3) voimme myös hahmottaa sekä kertovan että kokevan minän, vaikka katkelma tuntuukin olevan vähemmän kertovan minän alueella kuin aiempi esimerkki (1). Selkein kertovan minän ulostulo on katkelman toisessa virkkeessä: ”Though *after a while I must have begun* to hold my breath, [...]” (*J*, 138). Ajan ilmaus ”*after a while*” merkitsee kertovan minän ajallista ja kerronnallista etäisyyttä kokevaan minään, ja on luvussa 4.1 esitelty prolepsis, ennakointi tarinan ajassa. Kenties mielenkiintoisempi huomio tästä kertovan minän fokalisaatioksikin tulkittavasta ilmauksesta on kuitenkin sen hypoteettinen luonne: ”*I must have began*” ilmentää nimittäin arvailua. Vapaa

suomennos voisi olla ”Vaikka hetken kuluttua minun on täytynyt alkaa pidättämään hengitystäni”. Englannin kielen verbi ”must” (täytyä) ilmentää siis lauseessa *mahdollisuutta*, ei välttämättömyyttä, jolloin sen viittaussuhde todellisuuteen on vaihtoehtoinen (Karttunen 2015, 160). Kertova minä siis arvelee tai uskoo, että on *luultavasti* tai *todennäköisesti* alkanut pidättää hengitystään. Tämän jälkeen aletaan kuvailla epifaniasta kokemusta ja sitä edeltävä kertovaa minää korostava hypoteettinen ilmaisu saakin täten funktiokseen jonkinlaisen selonteon itselleen. Epifaninen kokemus, pelottava ja pysäyttämätön tukahtumisen tunne ja tunne elämän käymisestä vähiin selitetään itselle hengityksen pidättämisenä.

Tämä nostaa esille kysymyksen epifanian kokijan tiedostavuudesta. Onko Larryn epifaniassa kyse hänelle itselleen epifaniasta vai vain tukahtumisen tunteen hämmentävyydestä? Vielä mutkikkaammaksi kysymys tulee, kun pohditaan tapahtuuko epifania kertovalle vai kokevalle minälle (vai molemmille) vai kenties lukijalle. Wim Tiggesin (1999, 31–32) mukaan kysymys epifanijan kokijasta tai hahmosta, jolle epifania ilmenee liittyy henkilöahmon itsetiedostavuuden asteeseen. Mikäli tukeudumme konventionaaliseen persoonapronominien käyttöön ja niiden funktioihin kommunikatiivisen agenttiuden merkkinä (ks. Mäkelä 2017, 127; Nielsen 2004 ja 2018), voimme tulkita sekä kertovan että kokevan Larryn olevan tiedostamaton epifaniastaan, jolloin kyse olisikin itse asiassa lukijan objektiivisesta epifaniasta (Tigges 1999, 20, 31–32). Tällöin luemme hypoteettista ilmausta kirjallimellisesti tarinamaailman suhteen: kyse on täytynyt olla hengityksen pidättämisestä.

Ajatus lukijan epifaniasta on kuitenkin mielenkiintoinen ja sitä Karttusen (2015) ajatus hypoteettisen kerronnan emotionaalisesta ulottuvuudesta tukee: kuten muistamme jo luvusta 3, ovat hypoteettisen kerronnan paikat usein juuri niitä kohtia kertomuksessa, jotka ovat myös kaikkein tunneintensiivisimpiä. Jos ajatteleme kertomuksen emotioiden siirtyvän lukijan epifaniassa lukijan tunteiksi, on itse asiassa syytä huomata Michael Toolanin (2012) malli emotionaalisesti intensiivisistä kerronnan jaksoista, jotka voivat toimia kertomuksen tulkinallisina avainkohtina (ks. myös luku 3.3). Toolan on kiinnostunut nimenomaan lukijan emotionaalisesta sitoumuksesta kertomukseen (ks. Karttunen 2015, 20). Tulen käsittelemään Larryn epifanian suhdetta novellin kokonaisuuteen tarkemmin seuraavassa alaluvussa. Larryn epifania implikoi joka tapauksessa valtavasti tunnetta ja jopa peri modernistista kriisiä ajatuksesta elämän ohi lipumisesta hetkessä (ks. Hanson 1985,). Tämä tekee näkyväksi myös

juuri epifanian modernistisuuden, sillä epifanian välttämättömin peruselementti on hetkellisyys (Tigges 1999, 24); modernismille tyypillinen tapa käsitellä aikaa on ilmaista elämän sisältyminen yksittäiseen hetkeen, ja samalla ilmaista elämän hetkellinen, silmänräpäyksellinen asema laajemmassa kontekstissa (Hanson & Gurr 1981, 99).

Palataan kuitenkin vielä kysymykseen epifanian tiedostavuudesta kertojan ja henkilöihahmon tasolla ja tukahtumisen tunteesta. Karttusen (2015, 17) mukaan kertojan arviointi esimerkiksi menneestä kokemuksesta tai hypoteettinen puhe reflektoi puhujan emootioita tässä ja nyt. Esimerkin (3) esittämä kertojan arviointi aiemmasta kokemuksestaan (”I must have begun to hold my breath”) reflektoi siis kertovan minän emootioita. Vaikka itse hypoteettinen imaus ilmentää toimintaa, voi sen jälkeen kerrottuja epifanisia pelon tunteita tulkita samassa kontekstissa, jolloin reflektointi koskisi siis juuri näitä epifanian ilmentämiä tunteita. Näin tulkittuna voisi siis ajatella, että epifania tapahtuu kokevalle minälle, mutta sen merkitys ilmenee Larrylle, kertovalle minälle vasta myöhemmin itsereflektion kautta. Tulkinnassa korostuu ensimmäisen persoonan kerronnan retrospektiivisyys, muistamisen motivaatio itsereflektion välineenä. Tällainen menneen kokemuksen uudelleen virkoaminen ja toistaminen muodostaa Karttusen (mt) mukaan perustan kertomuksen kokemukselliselle paradigmalle. Huomio on mitä mainioin, sillä kertomuksen määrittely kokemuksellisuuden ehdoin perustuu juuri sellaisille kerrontatilanteille, joissa tunteita voidaan reflektoida. Reflektointi nimitäin merkityksellistää tunteet kertomuksen kehyksessä, toisin sanoen antaa syyn sille, miksi kertomus pitää ylipäätään kertoa. Juuri tästä syystä ensimmäisen persoonan retrospektiivinen kerronta on luonnollisen narratologian luonnollisin paikka (ks. Hägg, 2006, 181; Mäkelä 2011b, 262–263). Fludernikilainen (2005b, 26–28) luonnollinen narratologia pitää kertomuksen ehtona inhimillistä kokemuksellisuutta, ja kerrontatilanteet *luonnollistetaan* (naturalization) eli tehdään tunnistettavaksi todenkaltaisina kerrontatilanteina.³⁸

Novellin ”Jealous” epifania tekee saman kerronnan moodin vaihdoksen, joka on tuttu jo joistakin lukujen 2 ja 3 epifanioista: kerronta muuttuu toisen persoonan kerronnaksi. Tällä kertoo toisen persoonan kerrontaa ei kuitenkaan kehystä kolmannen persoonan kerronta tai

³⁸ Luonnollistamiseen liittyy lisäksi lukijan tekstin lajin tiedostaminen sekä lukemansa tulkitseminen kulttuuristen mallien kontekstissa (Fludernik 2005b, 26–27).

vapaa epäsuora esitys, vaan ensimmäisen persoonan kerronta. Samankaltainen muutos tapahtuu novellin ”Communist” epifaniassa:

(4) And my mother did not look at me. [...]

“Do you think I’m still very feminine? [...]

I could not see geese but could still hear them flying, could almost feel the air move below their white wings. And I felt the way you feel when you are on a trestle all alone and the train is coming, and you know you have to decide. And I said, “Yes, I do.” Because that was the truth. (CO, 244—245.)

Esimerkissä (4) epifanian laukaisee verbaalinen havainto, Lesin äidin kysymys pojalleen, sekä lumihanhet, jotka Les kuulee. Lumihanhet toimivat novellissa johtomotiivin (ks. luku 2.2) tavoin ja ne yhdistävät katkelman aiemmin kerrottuun novellin tärkeimpään tapahtumaan. Tulkintani mukaan seuraava tunnetta kuvaava virke on Lesin epifaninen kokemus, joka ilmentää yhtäkkistä yksinäisyyttä ja avuttomuuden tunnetta valinnan edessä. Sekä esimerkiksi (3) että (4) kerronnan moodi vaihtuu toiseen persoonaan, kun kertoja alkaa puhua tunteista tai tuntemisesta. Novellissa ”Jealous” kerronta vaihtuu enimmäisessä persoonasta toiseen toistorakenteen kautta: “[I] had that feeling, the scary feeling you have that you’re suffocating and your life is running out—fast, fast, second by second [...]

(J, 138.) Sana tunne mainitaan ensimmäisen kerran ensimmäisessä persoonassa kerrotussa lauseessa, minkä jälkeen sana toistuu uudestaan tunnetta täsmentävässä, toisessa persoonassa kerrotussa lauseessa.

”Communist” taas vaihtaa kerronnan moodia hiukan yllättävämmin, kun ensimmäinen persoona vaihtuu toiseen kesken lauseen: ”And I felt the way you feel when you are on a trestle [...]

(CO, 244—254.) Kuten jo luvussa 2 osoitin, voi toisen persoonan kerronta toimia eräänlaisena itsereflektiivisenä ajattelun kuviona tai lainattuna monologina kolmannen persoonan kerronnassa ja etenkin vapaassa epäsuorassa esityksessä. Toisen persoonan kerronta voi myös esimerkeissä (3) ja (4) toimia retorisenä itsereflektion kerronnallisena kuviona, jossa henkilökertojat Larry ja Les reflektivat kokemuksiaan kuin toisen kokijan kautta. Tässä esimerkissä moodin vaihtuminen toisen persoonan kerrontaan liittyy kuitenkin epifanian implikoimaan itsemurhateemaan. Kuten jo aiemmin olen todennut, on ”Communistissa” läsnä väkivallan mahdollisuus. Väkivallan tai tappamisen vihjailut kulminoituvat Lesin epifaniaan, joka viittaa itsemurhaan implikoiden hienovaraisesti junan alle hyppäämistä. Jos toisen per-

soonan kerrontaa tulkitaan tässä itsestä etäännyttävän tekniikkana, voi you-pronominia lukea Fludnikin (1993, 221—222) tarkoittamana geneerisenä, kehen tahansa viittaavana. Tällainen kerronta yhdessä nousevan itsemurhateeman kanssa asettuu mielenkiintoiseen suhteeseen epifanian kanssa, joka muuttuu tällaisessa tulkinnassa negatiiviseksi Langbaumin (1999, 42) tarkoittamassa mielessä.

Itsen etäännyttämiseen toisen persoonan kerronnalla liittyy myös toinen huomio. Kerronnan moodi vaihtuu kohdassa, joka eksplisiittisesti kerrotaan tunteista. Toisen persoonan kerrontaan siirtymisen voisi siis tulkita myös kertojan keinona puhua etäännyttäen itselleen vaikeista tunteista ja tapahtumista. Tämän kaltainen psykologisoiva luenta nojaa narratologisesti ajatukseen siitä, että ensimmäisen persoonan kerronta pääsee ”lähimmäksi” autenttista tajunnankuvausta tai mielensisäistä toimintaa. Paradoksaalisesti muoto on siis mimeettisin tajunnankuvauksen kerrontatekniikka alueella, joka jo lähtökohtaisesti sotii todenkaltaisuutta vastaa—nimittäin toisten henkilöiden mielensisäisten liikkeiden kuvaamista, joka on Cohnin (1983, 5—7) mukaan vain kertovalle fiktiolle ominainen piirre. Kyse olisi siis juuri aiemmin esillä olleesta luonnollistamisen prosessista, jossa kerronnan outoudet pyritään tekemään ymmärrettäviksi tosielämän kerrontatilanteiden ja kognitiivisten skeemojen avulla (ks. Mäkelä 2012, 148; vrt. Fludernik 2005b).

Tulkinta toisen persoonan kerronnasta ensimmäisen persoonan kontekstissa itsestä etäännyttävänä kerrontatekniikkana nojaa konventionaaliseen persoonapronominien käyttöön ja niiden kommunikatiiviseen funktioon. Mainitsin tästä jo epifanian tiedostamisen yhteydessä. Ensimmäisen persoonan kerronta nähdään henkilöahmon kokemuksen ja tajunnankuvauksen autenttisimpana muotona, koska subjekti voi sekä tietää että kertoa parhaiten yksityiset mielenliikkeensä. Kuten Henrik Skov Nielsen (2004) on huomannut, koskevat narratologisessa tutkimuksessa fiktion ensimmäistä persoonaa usein samat rajoitukset kuin tosielämän ihmillisiä kielenkäyttötilanteita tai referentiaalisuuteen perustuvia kerrontatilanteita. Nielsen (mt) ehdottaa, että fiktiossa ensimmäisen persoonan kerronnan ei tarvitse sitoutua persoonapronominien konventionaaliseen käyttöön. Tämä tarkoittaa esimerkiksi fiktiivisissä teksteissä hyvin yleisiä ensimmäisen persoonan käytön epistemologisia rajoituksia, kuten

pääsyä toisten henkilöhahmojen tajuntoihin.³⁹ Nielsen (mt) ottaa käyttöön persoonattoman äänen käsitteen, joka havainnollistaa ensimmäisen persoonan kerronnan ”minän” asemaa vapaana sen konventionaalista ja referentiaalisista viittaussuhteista sekä sen funktioista kommunikatiivisen agenttiuden merkkinä.⁴⁰ Toisin sanoen minän, joka lausuu ”minä”, ei tarvitse viitata tuohon samaan lausuttuun minään. Samaan tapaan kuin luvussa 2 käsittelemäni vapaa epäsuora esitys ei vaadi diskurssin palautuvan aina henkilöhahmoon tai kertojaan, ei ensimmäisen persoonan kerronnankaan tarvitse vaatia diskurssinsa ja ”minän” tekstuaalisen ilmenemisen taustalle mitään verevää subjektia, johon kerronta viittaa.

Nielsenin, Cohnin ja epäluonnollisen narratologian innoittamana ensimmäisen persoonan kerrontaa, sen tuottamaa kokemuksellisuutta ja siihen sisältyviä tajunnankuvauksia on siis mahdollista tulkita myös diskurssin kirjallisuudellisuutta ja fiktion erityislaatuisuutta silmällä pitäen. Siirtymää ensimmäisen persoonan kerronnasta toisen persoonan kerrontaan Larryn ja Lesin epifanioissa esimerkeissä (3) ja (4) voi lähestyä myös vapaan epäsuoran esityksen näkökulmasta. Toisen persoonan kerronnan ja you-pronominin voi nimittäin tulkita painottavan epifanioiden asemaa nimenomaan *fiktiivisenä* kokemuksena ja mielen figuraalisuutena. Kuten esimerkeistä (3) ja (4) muistamme, kertovat ne eksplisiittisesti henkilökertojan tunteista: Larryn epifania nimeää erityisesti pelon tunteita koskien elämän vähiin käymistä ja se ilmentää modernistisen hetkellisyyden teemaa, kun taas Lesin epifaniasta tulkittavissa ovat yksinäisyyden ja avuttomuuden tunteet. Ei ole sattumaa, että toisen persoonan kerronta astuu esiin juuri näiden epifanioiden, hetkellisten ja yhtäkkisten tunteiden äärellä, sillä tulkintani mukaan nämä kertomusten emotionaalisesti intensiiviset kohtaukset ovat kaikessa kokemuksellisuudessaan myös kertomuksen kirjallisimpia kohtauksia. Tarkoitan tällä sitä, että näiden epifanioiden kohdalla kerronnan moodin vaihtumisessa ei ole kyse siitä, mikä tajunnankuvauksen tekniikka saavuttaa parhaiten hahmon mielen sisäisen maailman ja koke-

³⁹ Nielsen niputetaan jälkistrukturalistisessa narratologiassa niin sanotun epäluonnollisen narratologian edustajiin yhdessä muun muassa Brian Richardsonin, Stefan Iversenin ja Maria Mäkelän kanssa. Epäluonnollinen narratologia on kiinnostunut pähkinänkuoressa kerronnasta, joka vastustaa kerrontatilanteiden luonnollistamista. Painotus on siis tutuksi tekemisen sijaan vieraannuttamisessa kirjallisilla keinoilla. (Ks. esim. Alber et. al. 2013.) Mäkelä (2013b, 164; ks. myös 2011a) on kuitenkin huomauttanut, että epäluonnollisen narratologian pitäisi keskittyä enemmän konventionaalisten kerrontatilanteiden tutkimukseen kerronnallisten ääri-ilmiöiden sijaan, jolloin pyrkimys olisi osoittaa tutuilta ja todenkaltaisilta vaikuttavien kerrontatilanteiden vieraannuttava, luonnollisuutta vastustava tendenssi.

⁴⁰ Narratologiassa on tehty tutkimusta myös kolmannen persoonan kerronnan persoonapronominin irtautumisesta kommunikatiivisen agenttiuden merkitsijänä (ks. esim. Mäkelä 2017).

muksen, vaan siitä, että inhimillisen kokemuksen saavuttaminen on ylipäänsä mahdotonta kielessä ja fiktiossa.

Kuten jo aiemmin esitin, voi esimerkin (3) Larryn epifaniaa lähestyä ajatuksena äärimmäisestä epifanian kokemuksesta (ks. luku 4.1). Juurikin tällaista kokemuksen äärimmäisyyttä, jopa ylevältä vaikuttavan epifanian yhtäkkiä kokemuksellisuutta, Fordin itsestään tietoiset epifaniat ilmentävät. Tunnusmerkittömäksi, ensimmäisen persoonan kerronnan kontekstissa ilmeneväksi vapaaksi epäsuoraksi esitykseksi tulkittavissa oleva toisen persoonan kerronta ilmentää tajunnankuvaukseen ja kokemuksen tavoittamiseen liittyviä paradokseja kaunokirjallisessa ja kielellisessä diskurssissa. Korostan, että määritelmällisesti ei ole tärkeää, asettuvatko esimerkkien (3) ja (4) epifaniset toisen persoonan kerrontaosiot vapaan epäsuoran esityksen laatikkoon. Sen sijaan vapaata epäsuoraa esitystä voi käyttää tulkinnallisena kategoriana. Maria Mäkelä (2011b, 58) lähestyy muotoa yhtä aikaa rakenteellisena, temaattisena ja lukijan tulkintaa heijastelevana rajailmiönä, joka voi kerronnan rakenteessa olla murtumakohta henkilöhahmojen tai kertojan ja henkilöhahmon välillä. Luonnehdinta on sangen kuvaava omiin tarkoitusperiini, sillä toisen persoonan kerronnan voi tulkita edellä käsittelemisäni epifanioissa olevan juuri tällainen murtumakohta ensimmäisen persoonan kertojan kertovan ja kokevan minän välillä.

Kiinnitän vielä tämän alaluvun lopuksi huomiota epifanioiden vertauskuvallisuuteen. Esimerkissä (3) kertoja puhuu pelosta tukehtumisen tunteena: "[the] scary feeling you have that you're suffocating [...]" (*J*, 138). Kuten jo aiemmin pohdin, voi kyseessä olla kokevalle minälle fyysinen tukehtumisen tunne, josta hän esimerkin (3) lopussa pääsee myös eroon: "[you] remember it's you who's causing it, and you who has to stop it. And then it did stop, and I could breathe again." (*J*, 138). Tukehtumista voi kuitenkin lukea myös vertauskuvallisena tukehtumisen tunteena, joka olisi tällöin metafora ahdistukselle, kun taas hengittäminen toimisi tällöin vertauskuvana jonkinlaiselle vapautumiselle ahdistuksesta. Esimerkin (4) tunnetta taas kuvataan fyysisen havainnon kautta: "[I] felt the way you feel when you are on a trestle [...]" (*CO*, 245). Les kuvailee tunnettaan kokonaisen tapahtuman kautta: tuntuu siltä, kun olet pukilla aivan yksin ja juna on tulossa, etkä osaa päättää—tunteen kuvaus ei ole vertauskuvallisestikaan eksplisiittinen. Tällainen tunteiden epäsuora ilmaus epifanioissa tuntuu implikoivan ajatusta juuri siitä kokemuksen tavoittamattomuudesta kielellä, josta puhuin

aiemmin. Tulkintani mukaan kyse ei kuitenkaan ole ainakaan pelkästään siitä, etteikö kertoja pystyisi sanallistamaan tai kertomaan tavoittelemaansa kokemuksesta, ja käyttäisi siksi kuvaannollista kieltä tai kiertoilmauksia. Esimerkkien (3) ja (4) epifanioissa tällainen kerronta tuntuu ennemminkin painottavan kokemuksen kielellisyyttä kertomuksessa: kieli ja diskurssi eivät voi tavoittaa inhimillistä kokemusta sellaisenaan, sillä kertomus on vain tekstuaalista pintaa, diskurssia. Tällainen tulkinta on kuitenkin hyvin formalistinen. Olenkin taipuvainen ajattelemaan että tulkitsemani epifaniat sisällyttävät itseensä molemmat tulkintamahdollisuudet: ne ilmentävät samaan aikaan sekä tarinamaailman hahmojen sekä minäkertojien tunteita ja kokemuksia, ja samaan aikaan ne myös pitävät sisällään kiestä kertomiseen ja fiktiivisen kokemuksen kielellisyyteen liittyvän tulkinnan. Tällainen kahtalainen tulkinta myös osaltaan havainnollistaa epifanian kuvausvoimaa kerrontatekniikkana, joka usein fokusoii sekä hyvin intensiivisen kokemuksen että osoittaa sen illusorisuuden.

4.3 Minäkertojat modernismin ilmentäjinä

Modernismin hengessä Larryn epifania tapahtuu tarinassa kohtauksessa, jossa hän matkustaa junalla ja katselee ikkunasta ulos omiin mietteisiinsä upoten. Modernistisen kerronnan konventioissa katseet, ikkunat ja peilit ovat usein mielensisäisyyttä ilmentäviä trooppeja kirjallisuudessa (vrt. Mäkelä 2011b, 29). Tässä kohtaa on syytä pitää mielessä hypoteesini tutkielmani kohdetekstien modernistisesta tendenssistä, joka paljastuu erityisesti epifanian ja tajunnankuvauksen kerrontatekniikoiden analyysillä. Novellin aiheena toimii kuoleman ja väkivallan sattumanvarainen todistaminen, joka on omiaan nostamaan esiin modernistiselle kertomukselle tyypillisen itsereflektion teeman. Novellissa ”Jealous” Larry odottaa tätinsä Doriksen kanssa junaa Shelbyn pienessä kuppilassa Oil Cityssä, jossa Doris keskustelee humaltuneena tapaamansa miehen kanssa elämän perustavanlaatuisista arvoista. Samainen mies, Barney Bordeaux, kuitenkin osoittautuu rikolliseksi, jonka poliisit ampuvat Oil Cityn wc:hen. Ampumavälikohtaus on novellin keskeisin tapahtuma, elämän murtumakohta, joka vaikuttaa Larryn tapaan tarkastella maailmaa. Samalla tapahtuma myös toimii novellin ensimmäisen persoonan kerronnan tematisoivan itsereflektion ja koko tarinan motivaationa, se on syy, miksi Larry kertoo tarinansa.

”Communist” rakentuu myös yhden merkittävän tapahtuman ympärille, johon liittyy väkivallan mahdollisuus. Tällainen rakenne toimii novellissa paitsi motivaationa kertomiselle, myös sitoo novellin kokonaisuutena yhteen. Novelli rakentaa Lesin äidin ja Glenin välille jännitteen, joka purkautuu hanhien ampumaretkellä. Tätä jännitettä on implikoitu koko novellin ajan Glenin loistaessa lähinnä poissaolollaan ja molempien hahmojen väittäessä tietävänsä paremmin, mitä Les elämältä haluaa. Väkivallan mahdollisuus on rakennettu novelliin paitsi Glenin arvaamattomalta vaikuttavan luonteen, myös negaatioiden kautta:

(5) “Here,” and he [Glen] held the pistol out at me. “Don’t you want this? Don’t you want to shoot me? [...]” And I did not know what to do then. Though it is true that what I wanted to do was to hit him, hit him as hard in the face as I could, and see him on the ground bleeding and crying and pleading for me to stop.” (CO, 242).

Negatiivinen kerronta tai *epäkerronta* (disnarration)⁴¹ on yksi hypoteettisen kerronnan ulottuvuus ja negatiivisilla ilmauksilla voi olla kertomuksessa kaksi funktiota: ensiksikin ne nimeävät normin, jota vasten tietty tapahtuma erottuu, ja toisekseen ne vihjaavat hypoteettisista tai toteutumattomista tapahtumien kulusta ja tekevät näin kertomuksesta rikkaamman. (Karttunen 2015, 33.) Esimerkissä (5) Glenin siteeratut kysymykset ja Lesin niitä seuraava reaktio on kerrottu negaatioilla. Väkivaltaisen teon, ampumisen, mahdollisuus ja Lesin siitä koituva hämmennys siis rakennetaan novelliin epäkerronnan keinoin. Karttusen (mt, 32) mukaan asiat, jotka eivät tapahdu ja asiointilat, jotka teksti kieltää johdattavat meidät kohti emootioita ja arvoja, jotka ovat kertomuksen perusta. Näin tapahtuu myös ”Communistin” kohdalla, jossa mahdollisuus Glenin ampumisesta lumihanhien metsästysretken päätteeksi nousee esiin Glenin negaatioihin perustuvilla kysymyksillä. Väkivallan mahdollisuutta on novellissa implikoitu jo aiemmin toistuvalla ampumisella ja aseiden mainitsemisella. Tämä liittyy novellin odotuksenmukaisuuteen ja motivoituihin yksityiskohtiin, jotka merkityksellistyvät kertomuksen kokonaisuudessa (May 2012,). Negaatioiden kautta esille tuotu ihmisen ampuminen rinnastuu novellissa lumihanhien ampumiseen, jota Glen on vienyt Lesin huvin

⁴¹ Käsite *disnarrated*, suomeksi epäkerrottu, on Gerald Princen (1988) käyttämä käsite, joka viittaa tapahtumiin, jotka eivät tapahdu, mutta joihin viitataan. Laura Karttunen (2015) kuitenkin puhuu käsitteestä *disnarration*, jonka voi suomentaa epäkerronta, ja joka korostaa käsitteen viittaavuutta diskurssin tason ilmiöön. Kuten Karttunen huomauttaa, on Princen alkuperäinen käsite hieman harhaanjohtava, sillä *epäkerrottu* viittaa käsitteenä tarinan tason ilmiöön, johon Princen käsite ei kuitenkaan kieliasustaan huolimatta viittaa kuin henkilöihahmojen toiveista, odotuksista, intentioista ynnä muista koostuvien sisäisten ja yksityisten maailmojen kohdalla. (Mt, 50.) Tästä syystä käytän jatkossa Karttusen tarkentamaa käsitettä epäkerronta.

vuoksi tekemään. Epäkerronta ilmentää Lesin hämmennystä (”I did not know what to do then”) ja se muodostaa novellissa sillan Karttusen mainitsemaan kertomuksen emootioihin ja arvoihin, ja yhdistyy näin hämmennykseen ja avuttomuuden tunteisiin.

Yhden merkittävän, päähenkilön koko elämään vaikuttavan tapahtuman ympärille rakentuva kertomus heijastuu usein sen kerrontatekniikoissa ja arvomaailmassa (LÄHDE). Sekä novellissa ”Jealous” että ”Communist” hypoteettisen kerronnan paikat muodostavat reitin novellien kokonaisuuksien tulkintaan ja niiden herättämiin ristiriitaisiin eettisiin kysymyksiin. Etenkin novelleissa esillä oleva väkivalta tai sen mahdollisuus on tärkeä aihe, jota myös kerronnalliset ratkaisut ilmentävät. Edellä pohdittu esimerkki (5) yhdistyy myös novellin ”Communist” epifaniaan, esimerkkiin (4), jossa Lesille tulee tunne vaikean ja yhtäkkisen valinnan tekemisestä. Tämä epifanian ulottuvuus yhdistyy novellin avainkohtaukseen lumihanhien motiivin välityksellä. Epifaniassa esille nouseva valinta heijasteleekin aiemmin novellissa implikoitun lopullisuuden ja vääjäämättömyyden teeman kanssa. Sekä lintujen ampuminen että negaatioilla kerrottu mahdollisuus toisen ihmisen tappamisesta eivät heijastele vain henkilö kertojan omiin eettisiin dilemmoihin liittyviä kysymyksiä; lisäksi ne ilmentävät Lesin epifanian aktivoimaa vääjäämättömyyden teemaa ja valinnan mahdollisuuden ristiriitaa. Samankaltaisia temaattisia ulottuvuuksia on luettavissa myös novellin ”Jealous” epifaniaan, jota tulkit- sin jo aiemmassa alaluvussa elämän vähiin käymisen ja äärimmäisen epifanian hetken näkö- kulmasta.

Edellä käsittelemäni teemat liittyvät vahvasti modernismiin, jossa elämän vääjäämättömyys ja sen heijastus yhdessä väläyksen omaisessa hetkessä ovat usein käsiteltyjä teemoja (ks. Langbaum 1999, 42–43). Näiden teemojen yhdistyminen epifanioihin myös vahvistaa modernistista tendenssiä, jota Fordin novellit heijastelevat sekä teemojen käsittelyn että kerrontatekniikoiden kautta. Novellin modernistisessa perinteessä niin sanottu hetki elämästä - rakenne (glimpse/slice of life), jota erityisesti ”Communist” edustaa, on muotona niin sanotusti suotuisa epifanialle, joka itsessään perustuu hetkelliseen, usein oivalluksen tai valaistumisen omaiseen kokemukseen (ks. esim. mt, 41). Modernistisen novellin kontekstissa ”Communist” ja ”Jealous” ovat mielenkiintoisia tapauksia, sillä tulkintani mukaan ne molemmat sisältävät jo aiemmin mainitsemani modernistisen tendenssin eri tavoin. ”Communistissa” tämä tendenssi tulee näkyväksi juuri novellin dynamiikkaan ja progressioon liittyvän

rakenteen sekä teemojen valossa. On myös syytä huomata, että epifania itsessään heijastelee yhden kohtauksen tasolla modernistisen novellin hetki elämästä -rakennetta, ja siten epifania juuri modernistisen novellin keinona on sangen tyypillinen. Tämä taas liittyy siihen laajempaan huomioon fiktiosta, jossa kerrontatekniikat heijastelevat usein teemoja, ja toisin päin. Tällainen muotojen ja teemojen dynamiikan kaltainen vuorovaikutus ulottuu myös kirjallisten konventioiden ja lajin tasolle. Perään kuuluttamani modernistinen tendenssi analysoimissani novelleissa on siis sekä syy tekstin kerronnallisille ja temaattisille valinnoille, että niiden seuraus; tietyt kerronnan muodot ja rakenteet kiinnittyvät usein tiettyihin teemoihin (ks. esim. Mäkelä 2011b, 12–14, 16).

Palataan vielä novelliin ”Jealous” ja sen mahdolliseen modernistisuuteen. Otan tekstiesimerkin novellin lopetuksesta:

(6) I looked out the window at the night, where the clouds had risen and dispersed and the snow was finished, and the sky above the vast white ground was soft as softest velvet. And I felt calm. Maybe for the first time in my life, I felt calm. So that for a while I, too, closed my eyes and slept. (*J*, 138.)

Katkelma sijoittuu novellissa aiemman Larryn epifanian, esimerkin (3) perään. Esimerkkiä (3) luonnehdin äärimmäisen kokemuksen epifaniaksi tai negatiiviseksi epifaniaksi. Vastakkainasettelu epifanian ja esimerkin (6) välillä onkin melko vahva, ottaen huomioon kuinka rauhallinen novellin loppukohtaus on. Esimerkissä (6) Larry katselee ulos junan ikkunasta ja näkee maiseman rauhallisena ja harmonisena, ja hänen mielensisäinen maailmansa on analoginen ulkoisen todellisuuden seesteisyydelle. Esimerkki (3) loppuu seuraavasti: “Only then you remember it’s you who’s causing it, and you who has to stop it. And then it did stop, and I could breathe again.” (*J*, 138.) Tukahtumisen tunnetta ja ahdistusta ilmentävä epifania loppuu huomioon tunteen itseaiheutetusta luonteesta. Epifanisen kokemuksen jälkeen kerronta siirtyy takaisin ensimmäiseen persoonaan ja sävy muuttuu rauhalliseksi. Heti esimerkin (6) alussa on modernistinen mielensisäisyyden trooppi, ikkuna, joka toimii usein kerronnassa rajana myös sisäisen ja ulkoisen diskurssin. Tällaisena trooppina ikkuna merkitsee myös jo esimerkissä (3) implikoitua muutosta epifanisesta moodista sen ”ulkopuoliseen” moodiin.

Yksi epifanian useissa määritelmissä esille nouseva ominaisuus on sen yhtäkkisyys ja muiston laukaiseman epifanian kohdalla tahattomuus (Tigges 1999, 27). Esimerkin (3) lopussa kertoja ikään kuin havahtuu ahdistavasta epifaniastaan turvalliseen todellisuuteen. Esimerkin (5) maisema on sekä harmoninen ulkoinen todellisuus, että on analoginen Larryn mielensisäiselle, rauhoittuneelle mielen maailmalle. Ikkuna toimiikin kohtauksessa kynnyksenä (ks. luku 3.3) ulos mielen sisästä ja epifaniasta. Modernistisissa kertomuksissa ikkuna ilmentää yleensä liikettä ulkoisesta todellisuudesta hahmon sisäiseen todellisuuteen, sillä se toimii myös henkilöahmon tajunnankuvauksen läpinäkyvyyden symbolina. ”Jealousin” lopussa tämä asetelma kääntyy pääläelle, sillä ikkunan voi tulkita edustavan novellissa myös pakokeinoa henkilöahmon sisäisyydestä. Esimerkin (6) ja samalla koko novellin lopetus edustaa myös sulkeumaa. Nukkuminen ja ekplisiittisesti mainittu silmien sulkeminen sulkee sekä henkilöahmon mielen että lopettaa kertomuksen, mutta sen voi tulkita viittaavan modernismille tyypilliseen teemaan toden ja mielikuvituksen tai unen välisestä rajankäynnistä. Epifania ja etenkin sen loppu, jossa kertoja muistuttaa ahdistavan epifanian olevan hänen itsensä tuottama, nostavat esille eskapismien teeman, jossa oma mieli ei edustakaan pakokeinoa todellisuudesta, vaan todellisuus, ikkunasta näkyvä harmoninen maisema toimii pakokeinona epifanisesti, hallitsemattomasta mielestä.

Ensimmäisen persoonan kerronta ja muistamisen kehys nostavat kerrontatekniikoina esiin epifaniaan ja modernistiseen novelliin kiinnittyviä teemoja. Ensimmäisen persoonan kerronta on pidetty myös narratologian piirissä merkinä kerronnan pysyttelemisestä koko ajan henkilöahmon tajunnassa. Kuten alaluvussa 4.2 kuitenkin osoitin, voi tällainen luenta jättää huomiotta monia kirjallisuuden erityislaatuisuuteen liittyviä kysymyksiä. Kertomuksen lukeminen henkilöahmon tai kertojan tajuntana kokonaisuudessaan ei pelkän persoonapronomiin nojaavan kerrontatekniikan perusteella ole analyttisesti vakuuttavaa, ainakaan nykyisten narratologisten tutkimusten valossa (ks. Nielsen 2004). Modernistisen novellin kehysessä retrospektiivinen ensimmäisen persoonan kerronta vaatii tulkitsemaan sen asettamia odotuksia muodon konventionaalisesta käytöstä. Kirjallisuushistoriallisesti ensimmäisen persoonan kerronta on heijastellut ja tematisoinut itsereflektiota, muistamisen vaikeutta, kertomisen subjektiivisuutta sekä autenttisen kokemuksen illusorisuutta. Näiltä konventionaalisilta odotuksenmukaisuuksilta nykyaikaisen lukijankin lähes mahdoton välttyä. Juuri

muodon konventionaalisen käytön takia siihen onkin syytä kiinnittää erityistä huomiota analyyseissä, kuten olen edellä pyrkinyt tekemään.

”Jealous” ja ”Communist” rakentuvat paljolti juoneltaan henkilöhahmojen välisten dialogien varaan. Larry ja Les eivät myöskään ole kaikkea ympäröivää todellisuuttaan ja tapahtumia tulkitsevia ensimmäisen persoonan kertojia, jotka puuttuisivat kaikkeen kokemaansa ja näkemäänsä. Novellille ominaiseen tapaan kaikkea ei selitetä auki, vaan keskustelut ja kuvailut vaativat implikoitujen merkityksien tulkintaa ja niiden jatkuvaa suhteuttamista kertomuksen kokonaisuuteen. Novellia onkin luonnehdittu lajiksi, jossa korostuvat tekstuaalisen pinnan alle jäävät jännitteet. (May 2012, 173—175.). Esimerkiksi analysoimiini Fordin novelleihin, ja myös edellisessä luvussa 3 käsittelemiini Munron novelleihin, sopii hyvin Charles E. Mayn (2012) näkemys novellista ja sen metafyyysisestä ulottuvuudesta. Tämä tarkoittaa sitä, että genrenä novelli saa perusteet itselleen siitä metafyyysisestä näkemyksestä, että maailmassa on enemmän kuin mitä voimme aistein havaita. Novellin metafyyminen luonne heijastelee novellin yhteyttä ja historiaa romantiikan traditioon. (Mt, 175; ks. myös Rohrberger 1966.) Mayn (2012; ks. myös 1994 ja 2004) näkemys novellin ja romaanin perustavanlaatuisesta erosta nojaa tähän metafyyyiseen argumenttiin ja romantiikan tradition läsnäoloon novellissa. Mayn näkemykset novellista ovat historiallisesti ja lajiteoreettisesti oivaltavia, mutta näkisinkin kuitenkin tietynlaisen implikoinnin ja jatkuvan merkityksien suhteuttamisen teoskokonaisuuteen olevan ominaista kaikelle fiktiolle.

Sen sijaan etenkin tekstuaalisen pinnan ja eksistentiaalismin välisen jännitteen voi hyvin yhdistää juuri modernistista tendenssiä heijastelemaan novelliin, jossa modernistiset aiheet, teemat ja kerrontatekniikat eivät välttämättä ole yhtä eksplikoituja kuin varsinaisessa kirjallisen modernismin aikakauden novellissa. Esimerkiksi käsittelemissäni Fordin novelleissa modernistinen tendenssi ei välttämättä ole itsestään selvä, vaan se on nimenomaan tulkinnan tulosta. Analyysini yksi tarkoitus onkin ollut tähän saakka havainnollistaa, kuinka etenkin epifanian tutkimuksen kautta tiettyjä novelleja voi lukea ja tulkita modernistisen jatkumon seuraajina. Tällainen luenta paitsi esittää tuoreita tulkintoja novelleista, myös tekee uusia avauksia epifaniatutkimuksen saralla. Tarkoitukseni ei ole väittää, että esimerkiksi Fordin novelleja ”Jealous” ja ”Communist” voisi lukea tiettyjä piirteitä erittelemällä modernistisiksi novelleiksi. Kyse on ennemminkin siitä, mitä tietynlaisessa kehyksessä tuotetut tulkinnat voi-

vat tarjota teorialle ja tutkimukselle, kuinka teoreettisiin näkemyksiin ja ongelmiin voidaan päästä käsiksi tietyn hypoteesin valossa, rajatun analyysin puitteissa.

5 Ruumiillisuus epifanisen tulkinnan tapausesimerkinä

Tähän asti olen tutkinut analyysiluvuissani epifanian ja tajunnankuvauksen suhdetta ja osoittanut jo useasti, että henkilöhahmojen mieliin ja kokemuksiin elimellisesti liittyvät epifaniat osoittautuvat usein myös kieleen ja kokemukseen liittyvien kysymysten tematisoijiksi. Tutkielmani viimeisessä luvussa lähestyn epifanian ja tajunnankuvauksen suhdetta ruumiillisuuden näkökulmasta. Ruumiillisuudella tarkoitan henkilöhahmojen fyysisen olemuksen kuvailua eli ruumiinkuvausta tai ruumiillisista toiminnoista ja tuntemuksista kertomista. Tarkastelen, kuinka ruumiillisuus liittyy Alice Munron novellissa ”Dimensions” (tästä eteenpäin *D*) ja Richard Fordin novellissa ”Children” (tästä eteenpäin *Ch*) tajunnankuvaukseen sekä modernistisiin kerrontatekniikkoihin. Lisäksi havainnollistan, kuinka henkilöhahmon trauma liittyy ruumiillisuuden ja siitä kertomisen kontekstissa epifaniaan. Rajaan henkilöhahmon kokeman trauman käsittelyn sen ruumiillisten ulottuvuuksien tarkasteluun ja argumentoin, että ruumiillisuus voi olla tapa häiritä tajunnankuvausta. Ruumiin- ja tajunnankuvaukset yhdistyvät epifanioiden analyysissä argumenttiini modernistisesta tendenssistä.

Aloitan käsittelemällä novellin ”Dimensions” ruumiillisuuden ja tajunnankuvauksen suhdetta ja samalla peilaan novellin suhdetta kirjalliseen modernismiin. ”Dimensions” on ilmestynyt novellikokoelmassa *Too Much Happiness* (2005), joka on kerrontatekniikoiltaan Munron aiempia teoksia hieman modernistisempi. Tällä viitataan etenkin Munron teoksessa käyttämiin kerrontatekniikkoihin. Esimerkiksi ”Dimensions” ja novelli ”Fiction” kiinnittyvät monia Munron aikaisempia novelleja tiukemmin päähenkilön subjektiiviseen näkökulmaan. Ekstra-diegeettisen kertojan havaittavuuden aste on myös pienempi kuin vaikkapa teosten *Runaway* ja *Open Secrets* novelleissa. Sen sijaan monissa osoitan, että tämä näkyy novellissa erityisesti kerronnan fragmentaarisuudessa. ”Dimensionsin” jälkeen siirryn analysoimaan Fordin novellia ”Children”, jossa ensimmäisen persoonan kertoja ja kaksi muuta kertomuksen keskeistä henkilöä haastavat jatkuvasti tajunnankuvauksen ja ruumiinkuvauksen suhdetta sekä fiktiivisen todellisuuden että lukemisen tasolla. Analysoin novellia kognitiivisen narratologian ja niin sanotun mielen teorian (theory of mind) näkökulmasta, jonka mukaan ihmisellä on ymmärrys siitä, että toisella ihmisellä on mieli ja toisten mieliä tulkitaan ruumiin kautta (Zunshine 2006). ”Childrenin” analyysissä osoitan, kuinka kognitiivisessa narratologiassa mie-

len teoriaan sisältyvä ajatus henkilöhahmojen mielten lukemisesta ruumiin ja sen kuvauksen perusteella epäonnistuu sekä fiktiivisessä todellisuudessa henkilöhahmojen tasolla että lukemisen tasolla. Sekä henkilöhahmot että lukija joutuvat hakoteille yrityksissään tulkita kirjallisia mieliä ruumiinkuvauksien perusteella. ”Children” nojaa kerronnassaan paljon dialogiin ja ensimmäisen persoonan kertoja muistuttaa paikoin paljoltikin objektiivista ekstradiegeettistä kertojaa. Molemmissa analysoimissani novelleissa ruumiin kuvaus ja ruumiillisuus ennen kaikkea häiritsee tai estää oletettua tajunnankuvausta. Tässä luvussa luonnollinen ja kognitiivinen narratologia saavat tutkielman analyyseista eniten jalansijaa strukturalistisen klassisen narratologian rinnalla.

Viimeisessä alaluvussa vertailen novelleja ”Dimensions” ja ”Children” epifanian näkökulmasta ja väitän, että molemmat novellit rakentavat omanlaisensa *materiaaliset* epifaniant kertomuksiin. ”Dimensionsin” kohdalla käsittelen kertomuksen modernistisen tendenssin luomaa odotuksenmukaisuutta suhteessa epifaniaan. ”Dimensions” asettuu mielenkiintoiseen suhteeseen epifanian kanssa, sillä novellin päähenkilö, kolme lastaan menettänyt Doree, ei vastoin odotuksia saakaan epifaniaa. Epifanisen valaistuksen saa kuitenkin Doreen puoliso Lloyd. Tarkastelen Lloydin epifaniaa suhteessa Doreen tajunnankuvaukseen sekä novellin lopukohtaukseen, joka tulkintani mukaan on potentiaalinen Doreen epifanian paikka ja rakentuu tekstiin hypoteettisen kerronnan avulla. Novellissa ”Children” minäkertojan epifania on suhteessa ruumiinkuvaukseen ja muiden henkilöhahmojen ymmärtämiseen. Väitän, että molempia epifanioita voi tulkita hyvin itsetietoisina suhteessa modernismin konventioihin. Analyysissä tarkastelen hypoteesiani modernistisesta tendenssistä tulkinnankehiksenä ja tutkin, kuinka tällainen luenta voi tuottaa uudenlaisia ulottuvuuksia tajunnankuvauksen ja epifanian suhteesta. Luvuissa 3 ja 4 käsittelemäni modernistinen tendenssi on yhä läsnä analysoitavissa novelleissa, mutta nyt se on *analyysin väline*.

5.1 Tajunnankuvauksen ruumiillinen häirintä novellissa ”Dimensions”

”Dimensions” on kertomus Doreesta, joka on menettänyt perheensä ja elää vaatimatonta elämää uuden identiteetin turvin uudessa ympäristössä. Jo aiemmin käsittelemieni novellien tapaan ”Dimensions” esittää yhden avaintapahtuman, joka on muuttanut päähenkilön elämän suunnan, ja jonka ympärillä ajallisesti pirstoutunut kerronta pyörii. Kerronta vaihtelee

Doreen nykyhetken kerronnasta hänen menneisyyteensä, mutta näiden kahden aikatason suhdetta rikotaan etenkin takaumilla. Tarina ei etene kronologisesti kohti merkittävää tapahtumaa tai keskity lähes kokonaan sen käsittelyyn tarinan tasolla esimerkiksi kehyskertomuksen puitteissa. Sen sijaan ”Dimensions” lähestyy tekstin tasolla juonen avaintapahtumaa monelta eri aikatasolta käsin, eli tarina esitetään fragmentaarisenä kerronnassa⁴². Doreen elämän murtumakohta on traumaattinen kokemus: hänen manipuloiva ja omistushaluinen puolisonsa Lloyd on surmannut pariskunnan kolme lasta.

Rakenteella, jossa juoni ei etene lineaarisesti eikä tapahtumia kerrota kronologisesti, on usein tarkoitus vaikuttaa lukijaan. Jo klassikoksi nousseessa artikkelissaan Tel Avivin narratologisen koulukunnan teoreetikko Menakhem Perry (1979, 36–40) osoittaa, kuinka tekstin elementtien järjestys voi imitoida jotakin tekstin ulkopuolista järjestystä, kuten henkilöhdhmon havainnointia tai tietoisuutta, tai järjestys voi motivoitua retorisesti tai lukijalähtöisesti. ”Dimensionsin” voi tulkita edustavan molempia Perryn (mt) motivaation tyyppejä. Tarkastellaan ensin tekstin järjestyksen vaikutusta lukuprosessiin. Novellin rakenne vaikuttaa lukuprosessiin kahdella tapaa: Ensinnäkin se luo novelliin juonellista ja odotuksenmukaisuuteen liittyvää jännitettä. Mitä Doreelle on tapahtunut, mikä on johtanut hänet nykyiseen tilanteeseensa?⁴³ Meir Sternberg (1978) kuvaa odotuksenmukaisuuden ja juonellisen jännitteen ylläpidon yhteyttä käsitteellä *suspense*. Vaikka ”Dimensions” sisältää tällaisen juonen progressioon liittyvän jännitteen ja suspense kuvaa hyvin sitä dynamiikkaa, jonka teksti luo Doreen elämän muuttaneen tapahtuman ympärille, liittyy novellin läpikulkeva juonne pikemminkin Doreen henkilöhdhmoon ja tämän sisäisen maailman kompleksisuuteen.

⁴² Tarinan ja kerronnan ajan ja niiden esittämisen suhteita on tutkinut Genette (1983). Hänen strukturalistisen tarkkarajainen ja hienosyinen malli erottelee kerronnan ajallisuuden näkökulmasta kolmeen pääkategoriaan, järjestykseen, keston ja frekvenssiin, jolla viitataan tarinan tapahtumien esiintymisen määrään kerronnassa (mt). Näiden tarinan ja kerronnan suhdetta jäsentävien kategorioiden avulla kertomukseen voidaan luoda paitsi ajallista myös kokemuksellista fragmentaarisuutta.

⁴³ Tällainen tekstin järjestyksen suhde lukuprosessiin liittyy myös vahvasti etenkin juonivetoisen novellin perinteeseen, jossa novelli muodostaa yhdestä merkittävästä tapahtumasta ja sen paljastuksesta yllätyksen, joka on usein juonellinen käännekohta. Tällainen novellin perinne siis rakentuu hetki elämästä -rakenteen tapaan yhden merkittävän tapahtuman ympärille, mutta henkilöhdhmon sisäisyyden sijaan fokus on ulkoisissa tapahtumissa. (Hanson & Gurr 1981, 17; ks. myös Lilja 1985).

Toisaalta novellin tapahtumien järjestys implikoi myös keskeisen ja siten myös kohosteisen tapahtuman tulkinnallista potentiaalia. Doreen trauman paljastuttua lukijalle selviää, miksi Doree on vaihtanut henkilöllisyytensä, muuttanut mahdollisimman kauas vanhasta kodistaan, käy psykiatrilla eikä viihdy ihmisten seurassa. Perryn (mt) mukaan tekstin elementtien järjestystä voi siis tarkastella myös sen imitoiman ulkoisen järjestyksen suhteen. ”Dimensionsin” tekstin järjestyksen voisikin tulkita olevan analoginen Doreen traumatisoituneelle mielelle. Sirkka Knuuttila (2010, 2011) on tutkinut kirjallisuutta traumateoreettisesta näkökulmasta ja osoittaa kerronnan toistuvuuden olevan tyypillistä traumakertomuksille. Lisäksi Knuuttila (2010, 55) huomauttaa, että yleensä traumasta jää henkilölle ”jäätynyt aistimuskuva”, jolle vakiintuu kielelliseksi korrelaatiksi kivulias kirjaimellinen yksityiskohta kokemuksesta. ”Dimensions” ei esitä eksplikoitua toistuvuutta Doreen traumasta, sillä se esitetään tekstissä vain kerran. Sen sijaan tapahtumasta vihjataan novellissa useampaan otteeseen. Otan kaksi tekstiesimerkkiä:

(1) “Yes, yes,” Mrs. Sands said, nudging the ready box of Kleenex forward. Doree didn’t need it; her eyes were dry. The trouble was in the bottom of her stomach. The heaves. (*D*, 6.)

(2) Doree had run out of the house and was stumbling around the yard, holding her arms tight across her stomach as if she had been sliced open and was trying to keep herself together. This was the scene that Maggie saw, when she came back. [...] Her first thought was that Doree had been hit or kicked in the stomach by her husband. [...]

For some time Doree kept stuffing whatever she could grab into her mouth. After the dirt and grass it was sheets or towels or her own clothing. As if she were trying to stifle not just the howls that rose up but the scene in her head. (*D*, 16.)

Esimerkki (1) on novellin alusta kohtauksesta, jossa Doree on puhunut psykiatrin kanssa Lloydista. Esimerkki (2) taas on novellin keskeisestä tapahtumasta, jossa Doree on löytänyt lapsensa Lloydin surmaamina kotoaan ja tulee talosta ulos. Kohtauksen näkee Doreen ystävä Maggie. Knuuttilan (2010, 55) mainitseman jäätyneen aistimuskuvan sijaan toistuva, traumaa merkitsevä elementti kerronnassa onkin Doreen ruumiiseen liittyvä fyysinen tuntemus: esimerkissä (1) tunne Doreen vatsanpohjassa yhdistyy itse traumaan [esimerkki (2)], jossa Doree pitelee vatsaansa. Esimerkissä (1) Doreen kokemus on verbalisoitu ruumiillisella tuntemuksella. Tällainen fyysinen tunne on nimenomaan kielen korrelaatti traumaan, ja sen kautta trauma myös toistuu implikoidusti kerronnassa. Sen sijaan ehdottamani tulkinta novellin rakenteesta analogisena nimenomaan Doreen traumaattiselle mielelle ei välttämättä ole yhtä osuva, vaikka fragmentaarisen kerronnan voikin tulkita sinänsä heijastelevan trau-

maan tahattomasti aina palaavaa mieltä. Toisin sanoen, kerronnan voi tulkita olevan fragmentaarisuuden näkökulmasta analoginen yleiselle tai tyyppilliselle traumaattiselle mielelle, joka on pirstaleinen ja traumaan yhä uudestaan palaava. Doreen mieli ei kuitenkaan istu tähän traumadiskurssiin yksi yhteen, kuten tulemme huomaamaan. Mrs. Sandsin repliikin jälkeä esimerkkiä (1) voi tulkita Doreen vapaana epäsuorana esityksenä. Vaikka ongelma vatsanpohjassa ilmentävät Doreen ruumiillisuutta, on kyseessä tajunnankuvauksen jakso, joka esittää Doreen ruumiillisen kokemuksen ulkopuolisen ruumiinkuvauksen sijaan. Esimerkin (2) voi tulkita sisältävän Doreen tajunnankuvausta, riippuen siitä kenen diskurssiin tulkitsemme ikään kuin -alkuisten ("as if") vertauskuvien kuuluvan. Vertauskuvat auki viilletystä vatsasta ja tukahdutetuista kohtaustista Doreen päässä voi nimittäin lukea sekä kertojan että Doreen diskurssiin kuuluviksi ilmauksiksi.

"Dimensions" rakentuu pääosassa (tunnusmerkittömän) vapaan epäsuoran esityksen varaan ja myös esimerkin (2) alkua ja loppua voi pitää tällaisena. Toisaalta voimme lukea ilmauksia ekstrapadiegeettisen kertojan kuvauksina: "ikään kuin" viittaa ilmauksena nimittäin arvailuun tai tiedolliseen epävarmuuteen ja vertaukset tuntuvat vievän tulkintaa pois päin Doreen oman mielen verbalisoinnin vaihtoehdosta. Tällainen arvailu tai mahdollisen tarinanelementin mainitseminen on hypoteettista kerrontaa, johon muistamme jo lukujen 3 ja 4 perusteella kiinnittää erityistä huomiota emotionaalisesti tai juonellisesti intensiivisten ja siten kertomuksen kannalta merkittävien kohtausten tiimoilta (ks. Karttunen 2015). Jos tulkitsemme tällaisen arvailun olevan lähtöisin kertojalta, nousee esille kertojan rajoittuneisuus suhteessa siihen, mitä kirjallisuudentutkimuksessa on luonnehdittu kertojan kaikkietävyudeksi⁴⁴. Ikään kuin -ilmauksilla höystetyt vertauskuvat osoittavat kuin kahteen suuntaan: ne sekä havainnollistavat kerronnan olevan rajoittunut Doreen näkökulmaan, mutta samalla ne osoittavat Doreen sisäisen maailman olevan ajoittain myös suljettu kertojalta. Esimerkit (1) ja (2)

⁴⁴ Kysymyksellä kertojan kaikkietävyydestä on kirjallisuudentutkimuksessa pitkät perinteet ja käsite on moneneen kertaan julistettu harhaanjohtavaksi ja tarpeettomaksi. Debatti kaikkietävyydestä on liittynyt paljolti realistisen romaanin ja modernismin subjektiivisemmän kerronnan suhteeseen ja sitä on pidetty narratologisesti epätarkkana. Vuosituhannen vaihteen jälkeen käsite on kuitenkin kokenut jonkin sortin invaasion ja se on herätetty narratologisessa keskustelussa uudelleen henkiin. Hyvä esimerkki tästä on Paula Dawsonin (2013) aiheeseen syvällisesti paneutunut tutkimus *The Return of the Omniscient Narrator*. Ottamatta kantaa käsitteen analyttiseen tarkkuuteen, voi kuitenkin sanoa että käsite on yleisen tunnettavuutensa vuoksi käyttökelpoinen havainnollistamaan kerrontatilanteita, joissa kertojalla on ainakin näennäisesti vapaa pääsy henkilöhahmon taajaan. Munron kerronnasta ja myös sen kaikkietävyydestä ks. Maarit Vimpelin (2015) pro gradu -tutkielma.

osoittavat ruumiillisuuksiin kiinnittyvillä kerronnan jaksoilla, kuinka ”Dimensions” on sekä modernistiseen mielensisäisyyttä tavoittelevaan näkökulmakerrontaan että kertojan tiedollista valtaa rajoittavaan kerrontaan⁴⁵ nojaava novelli (ks. luku 1).

Ruumiillisuuden kuvaus ja vatsan merkitys trauman ilmentäjänä ovat tärkeässä roolissa myös esimerkkiin (2) sisältyvässä kohtauksessa, jossa Doreen ystävä Maggie näkee tapahtumat: ”This was the scene that Maggie saw, when she came back [...] Her first thought was that *Doree* had been hit or kicked on her stomach by her husband [...] (*D*, 16). Sana ”vatsa” toistuu myös tässä kohtauksessa, jossa Maggie on fokalisoijana. Maggie’n fokalisaation huomiointi mahdollistaa myös tulkinnan, jossa Maggie fokalisoii koko esimerkin (2) alkua. Tällöin vertauksen vatsan auki viiltämisestä voikin lukea Maggie’n tajunnasta kumpuavaksi, ja ikään kuin -ilmaus viittaakin hänen arveluunsa. Sana vatsa toistuu vielä kerronnan osiossa, jonka voi selvästi lukea Maggie’n fokalisoimaksi ja jopa hänen vapaaksi epäsuoraksi esitykseksen.

Daniel P. Gunn (2006) on tutkinut vapaan epäsuoran esityksen ja kertojan suhdetta ja osoittaa, kuinka kertoja voi vapaan epäsuoran esityksin turvin imitoida henkilöahmoa. Gunn (mt) yhdistää imitoinnin ennen kaikkea kertojaan palautuvaan ironiaan. Esimerkissä (2) kertojan voisikin tulkita ikään kuin -ilmauksin yrittävän imitoida Doreen diskurssia. Tällainen imitointi on kuitenkin hivenen harhaanjohtavaa ”Dimensionsin” kohdalla, sillä ongelmaksi muodostuu vapaan epäsuoran esityksen lempiteema alkuperäisen äänen ja ilmauksen illusoriisuudesta: kertojalla ei ole Doreen diskurssia tai ääntä, jota imitoida. Toinen huomio on se, että esimerkin (2) vertauskuvat ovat hyvin fyysisiä, toinen niistä jopa raaka. Doreen mielen sisäisen diskurssin sijaan kertojan diskurssiin tulkittuina vertauskuvat imitoivatkin itse kerronnan tarjoamia Doreen *ruumiillisia* kokemuksia. Tulkinnan ruumiillisen kokemuksen imitoinnista voikin ajatella havainnollistavan jo aiemmin mainitsemaani kertojan tiedollista rajoittuneisuutta ja Doreen tajunnan läpinäkymättömyyttä. Ikään kuin -vertaukset voi tulkita Doreen mielen sulkeutuneisuuden ja täten myös trauman verbalisoinnin vaikeuden ilmentäjiksi.

⁴⁵ Klassisesta esimerkistä niin sanotusta objektiivisesta kerronnasta, jossa ekstra-heterodiegeettisen kertojan havaittavuus on minimaalista ja pääsy henkilöahmojen mielen sisään on evätty, käyvät monet Ernest Hemingwayn novellit, yhden esimerkin mainitakseni ”Hills Like White Elephants” (1927). Kertojan havaittavuuden asteesta ks. Rimmon-Kenan 1999.

Maarit Vimpeli (2015, 20–25) on esittänyt pro gradu -tutkielmassaan Doreesta tulkinnan verbalisointiin kykenemättömänä hahmona, sadistisen puolisonsa alistamana hahmona, jonka emansipaatio novellin loppua kohden heijastuu kerrontaan ja vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Vimpelin (mt) tarkkanäköisestä tulkinnasta huolimatta olen taipuvainen lukemaan Doreen hahmoa hieman eri tavoin. Tarinan tasolla Doree on alistamisen nujertama ja traumatisoitunut, mutta Doreen hahmoa voi lukea myös toisin. Tällaista luentaa puoltavat huomioni kiinnittäneet ruumiilliset kokemukset ja ruumiinkuvaus. Väitän, että ruumiillisuus liittyy nimenomaan tajunnankuvauksen häirintään ja mielen läpäisemättömyyden aiheeseen. Otan esimerkin kohtauksesta, jossa Doree tekee matkaa Lloydin luokse vankimielisairaalaan ja hän saa itsensä kuin kiinni ajatuksistaan:

(3) He [Lloyd] had said it wasn't him who was crazy. Who but a crazy woman would buy poison for her family?
 The children had been watching from the doorway of the front room. That was the last time she'd seen them alive.
 So was that what she had been thinking—that she could make him see, finally, who it was who was crazy?
 When she realized what was in her head, she should have got off the bus. She could have got off even at the gates, with the few other women [...] (D, 17–18.)

Esimerkissä (3) Doree muistelee lasten surmaa edeltänyttä riitaa, jossa Lloyd syytti Doreeta vainoharhaisesti perheen myrkytysyrityksestä. Doree lipsahtaa kuin vahingossa pohtimaan matkansa syitä ja refleктоimaan omia ajatuksiaan: ”So was that what she had been thinking—[...] When she realized what was in her head, [...]” (D, 17–18). Esimerkki (3) asettuu mielenkiintoiseen suhteeseen edellä analysoimani esimerkin (2) kanssa, jossa novellin ekstradiegeettinen kertoja tuntui kaikkivoipaisen tiedon sijaan jäävän arvailujen varaan Doreen mielensisäisen maailman suhteen. Nyt kertoja tuntuu pääsevän kuin onnekaasta satumasta Doreen mukana tämän muistoihin. Ekstradiegeettinen kertoja voi siis päästä estoitta henkilöahmojen tajuntoihin, mutta näin ei välttämättä tarvitse olla. Myös yhden teoksen sisällä skaala voi vaihdella. (Rimmon-Kenan 1999, 121.)

Varsinaista kertojan⁴⁶ tiedollista asemaa mielenkiintoisempi kysymys koskee kuitenkin Doreen suhdetta kerrontaan. Onko kyse siis Doreen vallasta päättää, milloin hän avaa mielensä lukijalle? Tällaista henkilöahmon agenttiuden kasvavaa valtaa kolmannen persoonan kerronnassa on hiljattain tutkinut Maria Mäkelä (2017), jonka mukaan preesenskerronta on optimaalinen paikka henkilöahmon diskursiivisille valtauksille kerronnassa. Esimerkki (3) on kerrottu kuitenkin imperfektissä vapaalla epäsuoralla esityksellä, jossa kertoja ja tarinamaailman kokija eli fokalisoijana toimiva henkilöahmo ovat helpommin eroteltavissa kuin preesenskerronnassa (ks. mt). Sen sijaan, että ”Dimensionsin” kerronta heijastelisi Doreen diskursiivisia vallankaappauspyrkimyksiä, se tuntuu aktiivisesti pyrkivän estämään Doreen *joutumista* omiin muistoihinsa. Esimerkin (3) lopussa tämä on eksplikoitu Doreen havahtumisella mielensä sisältöön. Huomionarvoista on, että sekä esimerkin (3) että esimerkin (2) lopussa ei puhuta aktiivisesta mentaalisestä toiminnasta kuten ajattelusta tai muistamisesta, vaan mielen sisältöön viitataan vain pään sisällä olemisena (”the scene in her head”/”what was in her head”). Mentaalista toimintaa ilmentävien verbien sijaan Doreen tajuntaa merkitsevät eksplisiittiset ilmaukset hänen päästään ja sen sisällöstä.

Tulkitsen tällaisen passiivisen tajunnankuvauksen ilmentävän Doreen hahmoa leimaavaa traumaattisuutta: Doree ei ole kykenemätön vaan *haluton* ajatustensa verbalisointiin, ja tätä haluttomuutta ilmentää kuin trauman oireena ruumiillisuus kerronnassa. Ruumiillisuus siis kuin häiritsee Doreen tajunnankuvausta ja tekee näkyväksi kerronnassa fiktiivisen mielen läpäisemättömyyden. Ruumiillisuuden ja tajunnankuvauksen tarkastelu osoittaa ”Dimensionsin” mielenkiintoisen aseman modernistinen novellina: toisaalta se on kiinnittynyt Doreen subjektiiviseen näkökulmaan, mutta Doreen *sisäisyys* ilmenee usein ruumiillisena kokemuksellisuutena. Eksplikoitujen ajatusten ja tunteiden tai modernistisen tajunnanvirran sijaan Doreen subjektiivisuus ilmenee ruumiillisessa kokemuksessa, jonka voi novellin kokonaisu-

⁴⁶ Richard Walsh (2007, 70) päätyy pitämään kertojan käsitettä jopa turhana, sillä hänen mukaansa se vaikeuttaa lukukokemusta ja vie lukijan hakoteille olennaisen, eli tarinamaailmaan sitoutumisen ja tekijän luoman fiktiivisen diskurssin ääreltä. Ajatus on kenties houkutteleva narratologian monimutkaisilta vaikuttavista, kerronnan hierarkiaan ja kertovaan agenttiuteen perustuvia laatikkomalleja kavahtavalle. Kertojan käsitettä ei ole kuitenkaan aivan helppo—eikä tarpeellistakaan—kitkeä narratologisesta keskustelusta pois, vaikka klassiset erottelut tekijän, kertojan ja henkilöahmon välillä kerronnan hierarkiassa kyseenalaistettaisiinkin. Kertojan käsite on päinvastoin ollut viimeaikaisessa narratologisessa tutkimuksessa vahvasti esillä, mistä puhuvat puolestaan esimerkiksi jo mainitsemani Paul Dawsonin (2013) teoretisoinnit nykykirjallisuuden kaikkietävästä kerronnasta sekä avaukset autoritäärisen kerronnan suunnalta (esim. Gunn 2017, Korthals Altes 2014, Mäkelä 2017).

den tasolla tulkita ilmentävän hänen traumaansa kahdella tapaa: Knuuttilan (2010, 55) tarkoittamassa jäätyneen aistimuskuvan mielessä ruumiillisuus osoitti trauman toistuvan luonteen, mutta toisaalta ruumiillisuus myös tekee näkyväksi paikoin Doreen ajatusten saavuttamattomuuden.

Tärkeä huomio esimerkeistä (1)–(3) on myös hypoteettinen kerronta ruumiillisuuteen yhdistyvissä kohtauksissa. Esimerkissä (1) hypoteettisuutta esiintyy negatiivisen kerronnan muodossa ("Doree didn't need it"), esimerkissä (2) ikään kuin -vertaukset modalisoivat ruumiillisuutta ja esimerkissä (3) konditionaali-ilmaukset paljastavat Doreen refleктоimassa muistojaan ja toimintaansa ("she could make him see", "she should have got off the bus", "she could have got off"). Analyysini näiden esimerkkien kerronnasta ja merkityksestä novellissa "Dimensions" osoittaa taas kerran Laura Karttusen (2015, 12) väitteen hypoteettisen kerronnan paikoista emotionaalisesti ja juonellisesti merkittävinä kertomuksen kohtina mitä hedelmällisimmäksi tulkinnalliseksi lähestymistavaksi. Esimerkki (3) on kerrottu vapaalla epäsuoralla esityksellä ja hypoteettinen kerronta alkaa kohdasta, jossa kerronta saa Doreen itsereflektion piirteitä. Esimerkin (3) loppuosan konditionaalissa kerrotut hypoteettiset virkkeet paljastavat kertojan empatian Doreeta kohtaan. Äänien tai diskurssien erottelun näkökulmasta vapaa epäsuora esitys ilmentää usein joko kertojan ironiaa tai empatiaa henkilöä kohtaan (ks. esim. Pascal 1977). Ilmauksessa "[she] could make him see, finally, who it was who was crazy" mahdollinen asiointi, jossa Doree saisi Lloydin näkemään kuka onkaan hullu, paljastaa sekä kertojan empatian että muistojaan refleктоivan Doreen voimaantuneemman suhtautumisen kokemuksiinsa. Esimerkki (3) tapahtuu bussimatalla vankimielisairaalaan Lloydin luokse. Karttusen mainitsemien arvojen ja emootioiden lataamaa hypoteettista kerrontaa ilmenee siis kertomuksen kohdassa, jossa Doreen itsereflektio on suorastaan odotuksenmukaista. Tulen palaamaan ajatukseen odotuksenmukaisuudesta ja sen suhteesta epifaniaan tarkemmin alaluvussa 5.3.

Ruumiillisuuden ja ruumiinkuvauksen voi siis tulkita toimivan keinona häiritä Doreen tajunankuvausta kerronnassa. Aiemmin mainitsemani ajallisesti fragmentaarinen kerronta liittyy ruumiillisuuden näkökulmasta Perryn (1979, 36–40) ajatukseen tekstin järjestyksestä jonkin ulkopuolisen järjestyksen imitointina. Fragmentaarisen kerronnan voikin nimittäin tulkita imitoivan juuri Doreen kokemuksen *häirintää*. Imitointi on kenties liian vahva ilmaus asialle,

pikemminkin kyse voisi olla siitä, että tekstin järjestys ja novellin rakenne heijastelevat analogisesti sitä epäyhtenäisyyttä, joka leimaa Doreen kokemusta ja häntä subjektina. Kerrontateknisesti tämä epäyhtenäisyys ei ilmene ainoastaan perinteisen modernistisin keinoin henkilöahmon mielensisäisyyteen keskittyvillä ja subjektiivisuutta ilmentävillä tajunnankuvauksentechniikoilla, vaan Doreen mielen tavoittelua häiritsevillä ruumiinkuvauksilla. Tämä on tärkeä havainto modernistisen tendenssin argumenttini kannalta, sillä kyse on oman väitteeni mukaan Munron novellista, joka on modernistisempi kuin esimerkiksi aiemmin käsittelemiäni novellit ”Chance” ja ”Passion”. ”Dimensionsissa” kerronta kiinnittyy modernismille tyypillisesti henkilöahmon subjektiiviseen näkökulmaan ja kertoja on tarinan ulkopuolinen ja takalalle vetäytyvä—aiempiin käsittelemiini Munron novelleihin verrattuna kertoja on vähemmän läsnä kerronnassa (vrt. Vimpeli 2015, 20–21). Ruumiillisuus ja sen mukanaan kantamat yhteydet traumaan ilmentävät Doreen subjektiivista näkökulmaa, sillä kuten olen pyrkinyt analyysissäni osoittamaan, on nimenomaan ruumiillisuus kerronnassa tapa kuvata Doreen kokemusta. Lisäksi ruumiillisuus ja ruumiinkuvaus häiritsevät Doreen tajunnankuvausta, mikä heijastelee sekä Doreen traumatisoituneen mielen toimintaa että hänen haluttomuuttaan vajota muistoihinsa. Alaluvussa 5.3 jatkan tekemieni ruumiillisuuden ja tajunnankuvauksen suhteiden havaintojen pohjalta analyysiani novellista ”Dimensions” modernismin ja epifanian näkökulmasta. Seuraavaksi siirryn käsittelemään novellia ”Children”.

5.2 Ruumiinkuvaus ja epäonnistunut mielenteoria novellissa ”Children”

Novellissa ”Children” ruumiillisuus ja ruumiinkuvaus yhdistyvät eri mielten ja henkilöahmojen sisäisten maailmojen esittämiseen. Novellin minäkertoja George elää 16-vuotiaana Montanan pikkukaupungissa Great Fallsissa. Rock Springs -kokoelman minäkertojille tyypilliseen tapaan novelli alkaa ja loppuu kertovan minän kehystämään kertomukseen, jossa kerronta reflektoi muutaman vuosikymmenen takaisia kertojalle merkityksellisiä tapahtumia. Tapahtumat sijoittuvat yhteen päivään kesällä 1961 ja fokalisoijana on suuren osan ajasta nuori George, kokeva minä (ks. luku 4). Tarina kertoo yhden päivän tapahtumista, joissa George ja hänen ystävänsä Claude viettävät päivän Lucyn kanssa, jonka Clauden rikollisuuteen ja väkivaltaan taipuvainen isä on tuonut Kanadan rajan yli Montanaan. Heti novellin alussa käy ilmi, että Sherman on hyväksikäyttänyt Lucya.

”Children” keskittyy pitkälti Georgen yrityksiin ymmärtää Lucyä ja saada selkoa hänen ajatusmaailmastaan. Vaikka ensimmäisen persoonan kertoja onkin homodiegeettinen eli on läsnä kertomansa tarinan tapahtumissa (Genette 1983, 245), vaikuttaa novelli keskittyvän enemmän Lucyyn ja hänen toimintansa motiiveihin kuin minäkertojaan. Tässä mielessä kerronta muistuttaa ensimmäisen persoonan kerrontaa, jossa kertoja on tarinan tapahtumien todistajana. Kertojaa leimaavaksi piirteeksi osoittautuu kuitenkin novellin edetessä hänen jatkuva yrityksensä arvailla ja tulkita Lucyn tunteita ja ajatuksia. Lucyn ja muiden henkilöhahmojen suhteen kerronta kuitenkin pysyttelee ensimmäisen persoonan inhimillisten kielenkäyttötilanteiden rajoissa, eikä kerronta esitä muiden henkilöhahmojen tajunnankuvauksia (ks. Nielsen 2004). Sen sijaan kertoja arvailee Lucyn tuntemuksia ja tekee oletuksia hänen mielensä liikkeistä, joita hän tulkitsee nimenomaan Lucyn ruumiin ja toiminnan perusteella.

Etenkin fokukseen nostamastani näkökulmasta käsin ”Children” on varsinainen oppikirja-esimerkki luonnollisen ja kognitiivisen narratologian tyypillisimmästä kertomuksesta. Samuli Häggin (2006, 181; Mäkelä 2011b, 262) mukaan retrospektiivinen ensimmäisen persoonan kerrontatilanne, jossa henkilökertoja muistelee menneisyyttään, on fludernikilaisen luonnollisen narratologian havainnollistavin esimerkki. Fludernikin (2005b, 26–28) luonnollisessa narratologiassa kokemuksellisuus, eli se, miltä jokin tarinamaailmassa tuntuu, on kertomuksen kriteeri ja edellytys klassisen narratologian tapahtumien ja niiden välisten kausaalisten syy-seuraussuhteiden sijaan (ks. esim. Rimmon-Kenan 1999, 8–10). *Kerronnallistaminen* (narrativization) tarkoittaa tekstin tulkitsemista erilaisten kulttuuristen mallien, kognitiivisten kehysten ja skeemojen avulla. Tulkintaa ohjaavat lukijan ruumiillisuuteen perustuvat kokemukset ja tosielämän kognitiiviset kehukset. (Fludernik 2003/2010, 18) Luonnollisen narratologian peräänkuuluttaman kokemuksellisuuden näkökulmasta ”Children” esittää paitsi kertojan, Georgen, kokemuksen tapahtumista, myös pyrkimyksen esittää Lucyn kokemuksen.

Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus on ottanut käyttöönsä ajatuksen mielen teoriasta (theory of mind), joka on varsinainen teoria sanan yksinkertaisimmassa merkityksessä: jokaisella ihmisellä on (yleensä) kyky ymmärtää mielessään, että muillakin ihmisillä on mieli. Ihmiset tulkitsevat toisten mieltä näiden ruumiiden kautta. Lisa Zunshine (2006) on tutkinut mielen teoriaa fiktion tarkoituksiperiin sopiviksi ja hänen kognitiivisen narratologian mallissaan, niin henkilöhahmot, kertoja kuin lukijakin yrittävät kaikki saada selkoa henkilöhahmo-

jen mielenliikkeistä. Alan Palmer taas on korostanut narratologian paradigmanmuutosta heijastelevassa teoksessaan *Fictional Minds* (2004) fiktiivisten mielten kaltaisuutta todellisten mielten kanssa ja samoin niiden tutkimusta todellisten mielten kaltaisina. Palmerin (mt ja 2010) narratologian kognitiiviset teoretisoinnit kritisoivat klassista narratologiaa liiasta keskittymisestä puhekategoriomalleihin, sillä niiden sijaan narratologian olisi otettava huomioon fiktiivisten mielten lukemisessa se, kuinka henkilöhahmojen mieliä tulkitaan samoin kuin ihmiset tosielämässä tulkitsevat toisiaan. (Mt, 2004, 10–13; ks. myös 2010.) Palmerin mallin voi ajatella edustavan tietynlaista narratologian ääripäätä tajunnankuvauksen akselilla, jossa vastakkain ovat fiktiiviset mielen todenkaltaisina entiteetteinä ja fiktiiviset mielet tekstuaalisina, vain kertomataiteelle mahdollisina diskursiivisina tuotoksina (ks. Cohn 1983 ja 2006; Mäkelä 2011a, 2011b ja 2012; Tammi 1992). Kognitiivisen narratologian sosiaaliseen vuorovaikutukseen perustuva tapa lukea henkilöhahmojen tajuntoja ei ole ongelmaton jo pelkän tekstuaalisen aspektin valossa.

”Childrenin” kertojan ruumiinkuvauksia muista henkilöistä voi tutkia mielen teorian projektina, jossa George yrittää tulkita Lucya, samalla kun lukija yrittää Georgen välittämänä tulkita Lucya, ja samalla Georgea itseään. Georgen kuvailua Lucysta leimaa usein arvailua tai oletamista eksplikoiva hypoteettisuus: tyypillisiä kerronnan elementtejä ovat konditionaalimuoto ja modaaliset ilmaukset, esimerkiksi ”kuten” ja ”ehkä” (ks. Karttunen 2015,). Georgen kerronta pysyttelee siis kuvailuissaan niin sanotusti inhimillisen luonnollisuuden rajoissa, uskollisena kerronnan ensimmäiselle persoonapronominille ja sen todenkaltaisten käyttötilanteiden rajoituksille (vrt. Nielsen 2004 ja 2013). Mitä pidempään George viettää aikaa Lucyn kanssa, sitä vapaampia tulkintoja hän myös alkaa Lucysta tehdä. Lucyn kuvitellut tunteet, mielenliikkeet ja hänelle tapahtuneet mahdolliset tapahtumat kuitenkin eksplikoidaan aina selvästi kertojan kuvitteluksi; toisin sanoen, asiointilojen ontologisia rajoja ei hämärretä ja Lucyn todellinen tarinamaailman elämä pysyy selkeästi erillään Georgen kuvitelmista (vrt. Karttunen & Mäkelä 2017, 165). Novellin kertojan kuvailut Lucysta ovat usein korostuneesti ruumiinkuvailuja ja kaikki Lucyyn liittyvä kerrotaan ruumiillisuuden kontekstissa. Otan tekstiesimerkit:

(4) She had blue eyes and blond eyebrows the color of her hair. And what she was hiding was not a black eye, but that she had been crying. Not when she'd been with us, but when she

woke up, maybe, and saw where she was, or who she was with, or what the day looked like ahead of her. [...]

Her fingers were short and pink, and her fingernails were clean and not bitten, just a regular girl's hands. (*Ch*, 91.)

(5) She unbuttoned her green dress front, reached down, crossed her arms, and pulled her dress over her head so that she was only in her loose petticoat. And you could tell from her face that she was occupied by something—I don't know what. (*Ch*, 103.)

Esimerkki (4) alkaa Lucyn ulkonäön kuvauksella, josta kertoja pystyy tekemään myös pikaisesti päätelmän itkemisestä. Tämä havainto saa kertojan intoutumaan kuvitelmiinsa Lucyn itkun syistä. Modaalinen ilmaus ”ehkä” merkitsee kertojan arvailua (Karttunen & Mäkelä 2017, 165). Saman modaalisen ilmauksen voi kuitenkin tulkita implikoivan myös kertojan itsetietoisuutta suhteessa omaan sepitteeseensä: kertoja tuntuu ymmärtävän, että hän nimenomaan kuvittelee eikä esimerkiksi usko tai pidä totena päätelmiään Lucyn ulkonäön kirjoittamista tapahtumakuluista. Meir Sternbergin (2005) mukaan kertojien tai fokalisoijien itsetietoisuus merkitsee heidän asemaansa kertomuksen välittäjinä fiktiivisen maailman ja lukijan välillä. Toisin sanoen kertojien ja fokalisoijien itsetietoisuus tarkoittaa heidän olettavan kerronnalleen jonkun yleisön (Mäkelä 2011b, 262). Modaalisen ilmauksen ”ehkä” voikin tulkita kuin linkiksi minäkertojan ja lukijan välillä: sen on tarkoitus yhtä lailla merkitä kertojan kognitiivista, palmerilaista projektia pyrkimyksestä tulkita ihmisiä ruumiillisten vihjeiden perusteella, ja toisaalta se osoittaa lukijalle juuri kertojan potentiaalinen kirjallisenä sepittelijänä. Vaikka George ei kenties ole Cohnin (1983, 151–152) tarkoittama esimerkki ensimmäisen persoonan ”itsetietoisesta taiteilijasta”, ei hän myöskään ole tiedostamaton kerronnan välittäjänä (Sternberg 2005, 233). Esimerkin (4) lopussa George on mennyt hienovaraisesti mutta uskaliaasti modaalisesta mahdollisuuksien pallottelusta eteenpäin; Lucyn siistit ja puhtaat kädet nimittäin ovat jo merkki (ilman epäilyksiä!) ”tavallisen tytön käsistä”.

Esimerkissä (5) kertojan ei onnistu tehdä Lucysta selvää tulkintaa yrityksistä huolimatta. Kertoja vaikuttaa kiinnittävän tarkkaavaisesti huomiota Lucyn riisuutumiseen, hänen kehon asentoihinsa ja vaatteidensa ulkonäköön, mutta Lucyn kasvot eivät taivu katalysaattoriksi esimerkin (4) kaltaiseen mahdollisen menneisyyden rakenteluun tai ulkonäön perusteella tehtäviin tyypittelyihin ”tavallisista tytöistä”. Näissä kohtauksissa rakentuu myös yksi novellin aiheilmasta, häpeän tunteen epäoikeudenmukaisuus ja sen käsittely elämässä. Lucy on keski-ikäisen miehen hyväksikäyttämä teini, jonka vartalo paljastuu myös Georgelle ja

Claudelle. Ruumiinkuvaus ja tajunnankuvaus muodostavatkin novelliin vastakkainasettelun, sillä Lucyn vartalo paljastuu novellissa toistuvasti, mutta toisin on hänen mielensä laita. Yrityksistään huolimatta George ei saa kiinni Lucyn sisäisyydestä—esimerkissä (4) tulkinnan tuloksena on sepittelyä ja tyypittelyä, esimerkissä (5) tiedottomuutta. Georgen suhteen on jopa ironista, että esimerkissä (4) Lucy ottaa aurinkolasit pois ja katsoo Georgea: edes sielun peileistä kertoja ei pääse pidemmälle kuin epävarmoihin arvailuihin Lucysta. Jos otamme lukijoina tulkintamme kehukseksi kognitiivisen narratologian oletuksen fiktiivisten agenttien ja lukijan pyrkimyksistä ottaa tolkkua toisistaan, törmäämmekin fiktion taipumukseen kääntää tällainen ”tosielämän” tulkinta epäonnistuneeksi. Ja mikäli pidämme mielessä vielä modernistisen kerronnan perinteen, voimme huomata henkilöahmojen (ja tässä tapauksessa myös kertojan) mielten lukemisyritysten ja sisäisyyden kaipuun tuottavan vain lisää sepitettä—niin lukijan kuin fiktiivisen todellisuudenkin tasolla.

Mielen teorian epäonnistumista voi tarkastella myös seuraavan esimerkin valossa:

(6) [I] didn't think she looked as good as when she'd had her dress on. Not as good as I thought would be the case. There were red marks and scratches on her back and down the backs of her legs, which I thought were the marks Sherman had made on her. I thought of them in the motel in Sunburst, under some blanket together, making noise and rolling and grabbing [...] (Ch, 103—104.)

Lucy ei näytä riisuutuneena yhtä hyvältä kuin kertoja on odottanut. Vartalossa näkyvät jäljet, joiden kertoja epäilee johtuvan Shermanin kanssa vietetystä ajasta. Lucyn vartalo ja siinä näkyvät jäljet saavat kertojan kuvittelemaan lisää ruumiillisuuden värittämiä kuvia Lucysta: ”I thought of them [...] making noise and rolling and grabbing” (Ch, 104). Lucyn kehon näkeminen ja ruumiinkuvaus tuntuu tuottavan kertojalle vain lisää ruumiillisuutta, häpeän leimaa itse tuotettuja mielikuvia toisen ymmärtämisen sijaan. Esimerkeissä (4)—(6) on syytä kiinnittää huomiota myös negaatioilla tuotettuun hypoteettiseen kerrontaan. Esimerkissä (4) epäkerronta (Karttunen 2015, ; ks. myös tämän tukielman luku 4.3) rakentaa paradoksaalisesti, mutta eksplisiittisesti Lucylle juuri sellaisen menneisyyden motellissa, josta ei fiktiivisessä todellisuudessa ole takeita, mutta joka nyt toimii lukijalle mainittuna pohjustuksena Lucyn hahmolle. Esimerkissä (5) kertoja ei osaa sanoa, mikä Lucyn huomion vie muualle. Tässä esimerkissä epäkerronta siis osoittaa asiaa, jota ei ole—Lucyn kuvattua mieltä. Viimeisessä esimerkissä (6) epäkerronta paljastaa paitsi kertojan mahdollisesti naisvartaloihinkin liit-

tyvät ennakkoluulot, myös potentiaaliset fiktiivisen todellisuuden brutaalit tapahtumat (vrt. Karttunen 2015, 37). Kokonaisuudessaan epäkerronta osoittaa esimerkeissä (4)–(6) rakentuvat emootiot ja niiden kautta muodostumassa olevat teemat: avuttomuuden, joka liittyy yrityksiin ymmärtää toista ihmistä. Toisen ihmisen ymmärtämisen teema liittyy novellissa vahvasti kerronnan tasolla kertojan yrityksiin ymmärtää ja lukea Lucyn mieltä. Kertojan motiivien tausta löytyy myös Fordin useissa novelleissa toistama aihe vanhemman, tässä tapauksessa äidin, yhtäkkisestä lähtemisestä elämästä. ”Childrenistä” voikin tulkita tällaisen kertojan reflektoinnin yrityksen, jossa yrityksen ymmärtää Lucya kumpuavat hänen tarpeestaan ymmärtää äitinsä lähtöä: ”So I tried to think instead [of my mother] about Lucy. But I had no idea where to begin. I thought about my mother [...] wondered if she had ever lied to me, and if so, what about, [...]” (Ch, 106).

Ruumiillisuus ja sen kuvailu kirvoittavat novellissa yrityksiä ymmärtää ja tulkita toista ihmistä, mutta kertoja tuntuu jatkuvasti tarinan tasolla epäonnistuvan yrityksissään. Omasta mielestään hän ei saa Lucysta selkoa, ei päässe arvailuja pidemmälle kiinni tämän ajatuksiin tai toiminnan motiiveihin. Sen sijaan lukijalle nämä usein hypoteettisella kerronnalla rakennetut kuvaukset Lucysta muodostavat jonkinlaisen perustan ja menneisyyden hahmolle. Ruumiillisuus ja kertojan Lucylle sen pohjalta rakentama luonnehdinta henkilöhahmona nostavat novellissa esille myös häpeän teeman:

(7) And then she took off the rest. The brasserie first and then the cotton pants. Her breasts were small and up-pointed, and her ass was hardly even there. I didn’t look much at the rest of her. Though I could see then—or so I thought at the time—how *young* she was by how she stood on her pale thin legs, [...] Like a girl. Younger, maybe even than I was, [...] But it did not matter because she was already someone who could be by herself in the world. And neither Claude nor I were anything like that, [...] Maybe she was born that way, or raised to it or had simply become that in the last two days. But it embarrassed me at that moment—for myself—and I know I looked away from her. (Ch, 104.) (kursiivit alkuperäiset)

Kertojan vaivaantuminen ja hämmennys Lucyn riisuuntuessa alastomaksi ilmenee tarinamaailmassa toimintana, kun kertoja katsoo pois päin Lucyn vartalosta. Katsomiseen sekoittuvat negatiiviset häpeäkin implikoivat tunteet saavat siis Georgen toimiaan toisin kuin mihin lukija on kertomuksessa muuten tottunut: George ei yritä Lucyn ruumiillisuuden perusteella tai ruumiinkuvauksella tulkita häntä, vaan kääntyykin hänestä sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti pois päin (”I looked away from her”). Katseen kääntäminen implikoi paitsi

moraalisesti haastavaa tilannetta tarinassa, myös muutosta kerronnan moodissa. Esimerkin (7) jälkeen kerronta siirtyykin Lucyn suoriin lainauksiin ja hänen ja Clauden väliseen dialogiin, josta George loistaa poissaolollaan sekä kertovana että kokevana minänä.

Esimerkissä (7) huomioni kiinnittää myös kertovan ja kokevan läsnäolo kerronnassa. Kohtaus liikkuu kehyskertomuksen kerronnan hetken sekä kokevan minän tapahtumien tason välillä. Esimerkin (7) kaksi ensimmäistä riviä ovat selvästi kokevan minän, tarinan tapahtumien tasolla olevan Georgen fokalisoimia, minkä jälkeen kerrontaa ei olekaan enää yhtä helppoa määritellä joko kerronnan hetken tai tapahtumien tason henkilöhaahmon fokalisoimaksi, tai kertovan minän tai kokevan minän diskurssiksi (ks. luku 4.1). Huojunta kertovan ja kokevan minän välillä heijastelee eettistä ja moraalista dilemmaa, johon kohtaus kertojan mielessä liittyy. Esimerkki (7) tuntuu kuin tiivistävän sen, miksi kertoja ylipäänsä kertoo kertomustaan, tapahtumista vuonna 1961 Clauden ja Lucyn kanssa. Katkelman ensimmäisten rivien jälkeen kerronta muuttuu aiempaa itserefleksiivisemmäksi ja tuskin tämän tutkielman lukijaa enää yllättäen, hypoteettiseksi. Kertovan ja kokevan minän yhtäaikainen läsnäolo ("Thought I could see then—or so I thought at the time—"; "I know I looked away") Toisin sanoen, kohtaus on novellissa sekä emotionaalisen että juonellisen intensifioinnin paikka (ks. Karttunen 2015, 12). Tällaisessa kertomuksen moraalisen dilemman esittävässä kohtauksessa kertova ja kokeva minä ovat yhtä aikaa läsnä paitsi itsereflektion myös vakuuttelun takia. Vakuuttelua oikein toimimisestaan tuntuu kaipaavan sekä kerronnan hetken refleктоiva kertova minä että tarinamaailman kokeva minä kun George ymmärtää kuinka nuori Lucy on. Tarinamaailmassa George, kokeva minä, etsii motivaatiota hämmennykselleen ja Lucysta pois päin katsomiselleen.

Novellissa "Children", samoin kuin novellissa "Dimensions", ruumiillisuutta ilmentävät ja ruumiita kuvaavat kohtaukset toimivat usein tulkinnallisina avaimina kertomuksen teemoihin, mutta ne myös antavat lukijalle lukuohjeen novellien kokonaisuuden tason rakentumisperiaatteista. Ruumiillisuuden juonetta seuraamalla novellit myös asettuvat osaksi tutkielmani hypoteesia novellien modernistisesta tendenssistä, jota pyrin seuraavassa alaluvussa havainnollistamaan epifanian valossa.

5.3 Materiaaliset epifaniat modernismin murtumina

Novelleissa ”Children” ja ”Dimensions” ruumiillisuus ja ruumiinkuvaus häiritsee tai korvaa eri tavoin henkilöhahmojen tajunnankuvausta tai sen mahdollisuutta. Kuten olen pyrkinyt analyysseissäni osoittamaan, ruumiillisuus ja ruumiinkuvaus kyseenalaistavat ylipäänsä ”autenttisten”, tosielämän mielten kaltaisten tajuntojen kuvauksen mahdollisuuden *fiktiossa*. Tällainen tulkinta palauttaa keskustelun edellisessä alaluvussa esille ottamaani debattiin klassisen ja kognitiivisen narratologian tavoista ymmärtää fiktiivisten mielten luonnetta ja olemusta. Tässä tutkielmani viimeisessä varsinaisessa alaluvussa vien pohdintani näistä lähtökohdista käsin ja edellä esittämiini analyysseihin nojaten koskemaan epifaniaa ja sen asemaa modernistisessa, tai pikemminkin *modernistiseksi tulkittavassa* olevassa novellissa.

”Dimensions” poikkeaa muista tässä tutkielmassa käsittelemistäni novelleista oleellisesti siinä, ettei sen päähenkilö Doree koe muiden kertomusten päähenkilöiden tavoin epifaniaa. Silti ”Dimensions” on Katherine Mansfieldin perimodernististen novellien jälkeen kerrontateknisesti modernistisin käsittelemistäni Munron ja Fordin novelleista: vaikka myös muissa käsittelemissäni Munron novelleissa sekä Fordin kertomuksissa kerrontatilanteen ovat henkilökeskeisiä, eli ulkopuolinen ekstradiegeettinen kertoja kuvaa paljolti henkilöhahmon tajuntaa, on ”Dimensionsissa” näistä vähiten kertojakeskeisyyttä ja autoritääristä kertojaääntä (ks. myös Bal 1981, 45).⁴⁷ On syytä huomata, että Fordin ensimmäisessä persoonassa kerrotut novellit ymmärretään tässä aiemmin esittelemääni kertovan ja kokevan minän erotteluun nojaavan näkemyksen valossa, jolloin henkilökeskeinen kerrontatilanne yhdistyy kokevan minän fokalisaatioon, kun taas kertojakeskeinen kerrontatilanne yhdistyy kertovaan minään. Tällainen luonnehdinta on yksinkertaistus, joka kuitenkin tässä tilanteessa havainnollistaa huomiotani (ensimmäisen tai kolmannen persoonan) kertojan autoritäärisyyden näennäisestä uupumisesta novellissa ”Dimensions”. Lisäksi yhdistin jo alaluvussa 5.1 kerronnan fragmentaarisen rakenteen traumaattisen kokemuksen resonoinnin ohella modernistisen kerronnan juuriin ja teemoihin.

⁴⁷ Henkilökeskeisen (figural narrative situation) ja kertojakeskeisen kerrontatilanteen (authorial narrative situation) erottelu perustuu Franz K. Stanzelin (1986/1976, 4–5) narratologiseen tutkimukseen.

Tiettyjen kerrontatekniikoiden käyttö ei tee novellista vielä modernistista; kokemuksen ja kielen tavoittamattomuuden teemaa ilmentävät modernistiset kerrontatekniikat ovat jo vaikiintuneet fiktion kerronnan keinoiksi. Modernististen muotokokeilujen tilalle on tullut uusia konventionaalisesta lukukokemuksesta vieraannuttavia tekniikoita. Sen sijaan argumentoineni modernistinen tendenssi on voi löytyä ainakin yksittäisistä kertomuksista juuri kiinnittämällä huomiota epifanioihin tai epifaniseen moodiin (vrt. Langbaum 1999, 42; ks myös luku 1). Novellissa ”Dimensions” Doreen puolison Lloydin voi tulkita saavan epifanisen kokemuksen, josta hän kertoo Doreelle kirjeessä:

(8) Doree, if you have read this far, there is one special thing I want to tell you about [...]

Now where do I start.

Heaven exists.

That is one way but not right because I never believed in Heaven and Hell, etc. [...]

I will just say then: I have seen the children.

I have seen and talked to them.

There. What are you thinking at the moment? You are thinking well, now he is really round the bend. [...] what I know is, they exist. I say they exist, not they are alive, because alive means in our particular Dimension, and I am not saying that is where they are. [...] there is another Dimension or maybe innumerable Dimensions, but what I know is that I have got across to whatever one they are in. [...] So after such suffering and solitude there is a Grace that has seen the way to giving me this reward. [...] but at least I can give you this information—the Truth—and in telling you I have seen them, I hope that it will make your heart lighter. (D, 23—26.) (kursiivit alkuperäiset)

Lloydin epifaniaksi tulkittava valaistus tai oivallus surmaamiensa lasten olemassa olosta omassa ulottuvuudessaan on mielenkiintoinen monestakin syystä. Ensinnäkin on syytä huomata, että vaikka Lloyd puhuu lasten näkemisestä, tuntuu kyseessä olevan kuitenkin nimenomaan epifania eikä näky (vision). Morris Beja (1971, 16—17) erottelee näyn epifaniasta kahdella kriteerillä: 1) yhteensopimattomuus tai ristiriita tarkoittaa, että epifania on irrelevantti objektille tai tapahtumalle, joka laukaisee epifanian, ja 2) merkityksettömyys viittaa epifanian laukaiseman objektin tai tapauksen yhdentekevyyteen. Epifanian vähimmäisehdoksi ehdotettu hetkellisyys (Tigges 1999,) ei myöskään toteudu tarinamaailmassa, sillä Lloydin epifania esitetään kirjeessä, joka on jo fiktiivisen todellisuuden tasolla välittömästi kokemuksesta kerrontaa etäännyttävä elementti (ks. Altman 1982, Mäkelä 2011b). Kuten jo tutkielmani johdannossa pyrin painottamaan, on fokukseni epifanian määritelmän tutkimisen sijaan epifanian tulkinnallisessa potentiaalissa: toisin sanoen teksteissä ja kohtauksissa, joita voidaan lukea epifanioiksi myös niiden tulkinnallisten funktioiden pohjalta. Lloydin

kohdalla emme voi olla varmoja tarkkojen kriteerien täyttymisestä, koska Lloydin kokemus jää ainoastaan hänen oman *kertomisensa* varaan; narratologisen hierarkian näkökulmasta Lloyd on intradiegeettinen, sisemmän diegeettisen tason kertoja (Genette 1983, 228). Langbaum (1999, 43) itsekin huomauttaa, että epifanian käsite on ylipäänsä hyödyllinen vain siinä määrin, kun tunnistamme sen tyypillisen modernistiseksi kerrontatekniikaksi, verrattuna modernismia varhaisemmassa kirjallisuudessa usein esiintyvään henkilöhahmon näkyyn.

Toinen huomio Lloydin epifaniasta on sen uskonnollisuuden eksplisiittinen kieltäminen, joka nimenomaan yhdistää sen uskonnollisiin miellelyhtymiin etenkin, kun pidämme mielessä Lloydin miljöön, vankimielisairaalan. Vankien emansipoituminen ja uskon tuleminen tuomion suorittamisen aikana on tuttu kulttuurinen skripti, jonka myös Lloydin ilmaukset ”heaven exists” ja ”I never believed in Heaven and Hell” aktivoivat. Epifanian kehyksessä Lloydin kuvailema tilanne siis yhdistyy myös kirjalliseen epifaniaan juuriin ja uskonnolliseen epifaniaan, johon tutkimuksessa usein viitataan juuri näkyinä (ks. esim. Beja 1971, 17–19; Langbaum 1999, 43–44). Lloydin epifaniaksi kutsumani kokemus tuntuu määritelmällisesti siis huojuvan epifanian ja (uskonnollisen) näyn rajalla. Joidenkin epifaniatutkimuksen auktoriteettien mukaan hänen kirjeessä kertomaansa kokemusta voi siis olla perusteetonta pitää ylipäänsä epifaniaa (vrt. myös luku 2.3). Langbaumin (mt, 43) mukaan näyssä, toisin kuin epifaniassa, ei aistita mitään fyysisesti, siinä ei ole mitään fyysisesti aistittavaa objektia.

Tämä johtaa analyysini Lloydin epifaniasta kolmannen huomion äärelle. Lloydin epifaniassa ei ole tarinamaailmassa mitään eksplisiittistä objektia tai tapahtumaa, jota voisimme tulkita epifanian laukaisijana, tai joka olisi epifanisen kokemuksen valaistuksen tiivistymä. Sen sijaan tulkintani Lloydin epifaniasta perustuu Lloydin korostettuun kirjalliseen asemaan juuri *kertojana*; kirjeen merkitys novellin kerronnassa onkin syytä ottaa lähemmän tarkastelun kohteeksi. Kirjeromaanin ja tajunnankuvauksen suhteitakin hahmotellut Maria Mäkelä (2011b, 118) huomauttaa erinomaisen osuvasti, kuinka ”kirjeromaanin muodolliset ja temaattiset konventiot johdattavat lukemaan fiktiivisiä mieliä nimenomaan *kirjoitettuina*” (kursiivit alkuperäiset). Epistolaarinen kerronta⁴⁸ tekee näkyväksi kerronnan materiaalisen ulottuvuuden

⁴⁸ Erinomainen ja kattava esitys epistolaaarisesta kerronnasta on Janet Gurkin Altman (1982) tutkimus *Epistolarity. Approaches to a Form*. Tutkimuksessaan Altman käsittelee laajasti epistolaaarisen kerronnan historiaa ja suh-

ja muodon kaksinkertaisen tekstuaalisuuden (mt, 122). Lloydin kirjeessä kertomassaan kokemuksessa lasten olemassa olosta itse kirjoittaminen tuottaakin epifanian: kirje tematisoi nimenomaan sen seikan, jota vapaa epäsuora esityskin monissa aiemmissä tämä tutkielman esimerkeissä on alleviivannut, että Lloydin kokemus on kerrottu (kirjoittaen!) eikä koettu, ja täten mitään alkuperäistä epifaniasta kokemusta ei ole. Epifanian fyysinen objekti, sen laukaisija, on itse kirje, medium, jolla epifania tuotetaan. Tällainen kerronnan erityisyyden, tässä tapauksessa epistolaarisuuden, huomiointi osoittaa, kuinka näennäisesti tarinamaailmaan henkilöhaahmon kokemuksena sijoittuva epifania voi saada myös monimutkaisempia ulottuvuuksia kerronnassa. Epifanian laukaisija on kuin sisäänrakennettu epifaniasta kertovaan *materiaaliseen* diskurssiin.

Edellä havainnollistamani epifanian materiaallinen ulottuvuus paitsi erottaa sen aiemmin käsittelemästäni näystä epifanian ehtojen ja fyysisen objektin vaatimuksen näkökulmasta, myös rinnastuu materiaalisuuden näkökulmasta novellin kokonaisuudessa Doreehen. Kuten luvusta 5.1 muistamme, leimaa Doreeta novellissa ruumiillisuus ja sen jännitteinen suhde tajunnankuvaukseen. Kerronnan muotona kirje rinnastuu suoraan esitykseen (Mäkelä 2011b, 118) ja ”Dimensionsissa” Lloydin diskurssia esitetään etenkin hänen kirjoittamissaan kirjeissä. Vasten Doreen ruumiillista olemista asettuu Lloydin kirjeen sisällön ja hänen epifaniansa hengellinen ulottuvuus: siinä missä Lloydille kokemus lapsista näyttäytyy henkisen tai yliaistillisen ulottuvuuden läsnäolona, on Doreessa ajatus lapsista aiheuttanut sietämätöntä, ruumiillisena tunteena ilmenevää tuskaa. Doreen ja Lloydin vastakkainasettelu kurottaa novellin temaattiselle tasolle.

”Dimensions” loppuu kohtaukseen, jossa Doree on matkustamassa bussilla Lloydin luokse vankimielisairaalaan. Kesken matkan bussi joutuu kuitenkin pysähtymään tiellä sattuvan onnettomuuden vuoksi. Doree näkee bussin etuikkunasta, kuinka kuorma-auton kuljettaja lentää suistuvan auton ikkunasta ulos. Otan esimerkin novellin lopetuksesta, jossa Doree on mennyt auttamaan loukkaantunutta miestä:

detta länsimaiseen kertomustraditioon. Altman esittelee myös tarkasti epistolaiset kerronnan erityispiirteitä ja niiden merkityksiä. Tämän tutkielman aiheen kannalta mielenkiintoinen aihe olisi epistolaisen kerronnan tunnustuksellisuuden suhde epifaniaan. Esimerkiksi Munron tuotannosta löytyy useita novelleja, joissa kirjeet ovat merkittävässä roolissa kerronnassa ja niillä on mielenkiintoinen suhde myös fiktiivisiin mieliin, mistä hyvänä esimerkkinä yhden mainitakseni ”Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage” (2001).

(9) It was a true breath. The airway was open. He was breathing on his own. He was breathing. [...] The motorist said, "That's okay. I can take over."

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

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

"Go on," Doree said. "I'll hitch a ride to town with them and catch you on your way back tonight." [...]

"You sure?" he said.

Sure.

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

No. (*D*, 30–31.)

Esimerkki (9) on kuin odotuksenmukainen modernistisen novellin paikka päähenkilön epifanialle: yllättävä tapahtuma sattuu kesken päähenkilön itserefleksiivistä traumaattisiin aiheisiin kohdentuvaa muistelun hetkeä. On kuin vihjeitä modernismista antanut kertomus kääntäisi pääläelleen argumenttini modernistisen tendenssin ja epifanian yhteydestä; nyt selvästi modernistisempia kerrontatekniikoita käyttävä novelli ei saakaan perimodernistista epifanista täyttymystään. Doreen epifanian odotuksenmukaisuus tulee modernistisista kerrontatekniikoista ja teemoista, kuten kokemuksen tavoittamattomuudesta, mutta sen pois-saolo on juuri Munron tietoisuutta modernistisesta konventiosta. Koko novelli on rakentunut Doreen traumaattisen elämän hahmottamiseen ja hänen mielensä on kuin estellyt tajunnankuvausta ja hänen kokemusmaailmansa esittämistä (ks. luku 5.1). Novellin lopetus ei kuitenkaan tarjoa Doreen epifaniaa ja hänen kokemukseensakin viittaavat kerronnan osiot ovat kuin pieniä mahdollisia kurkistuksia mielen sisään: "Be quiet, be quiet, she wanted to tell them" ja "it seemed to her that silence was necessary" katkelmat viittaavat psykokerrontaan esimerkiksi vapaan epäsuoran esityksen sijaan ja hahmottavat näin selvästi kertojan *välittämiä* Doreen mentaalisia sisältöjä. Esimerkin (9) lopussa Doreen vastaukset auttamaan saapuneelle motoristille ovat askeettisuudessaan kuin tajunnan tietoisesti sulkevia.

Vimpelin (2015) tulkinnan mukaan novelli päättyy hetkeen, jossa Doree on itsekin vasta tavoittamassa kokemustaan. Lisäksi hän näkee lopun olevan temaattisesti sulkeutunut: Doree ymmärtää vaihtoehdon Lloydin hallitsemaalle elämälle, mutta Vimpelin mukaan loppu on kuitenkin traaginen, joskin toiveikas. (Mt, 26.) Jaan Vimpelin käsityksen lopun toiveikkuudesta, mutta olen hiukan eri mieltä siitä kokemuksen tavoittelun ja sen tematisoinnin näkökulmas-

ta. Kun nimittäin otamme huomioon Doreen tajunnankuvauksia häiritsevän ruumiillisuuden ja Lloydin epifanian, voimme lukea novellin loppua kuin Doreen mielen yksityisyyden voittona. Tyypillisen voimaannuttavan kokemuksen tai epifanian sijaan Doreen mieli pysyy uskollisesti suljettuna lukijalta. Tämä ei kuitenkaan nähdäkseni tarkoita, etteikö Doree tavoittaisi kokemustaan. Doreen tavan kokea voi tulkita olevan enne kaikkea ruumiillista: näin myös esimerkissä (9) Doreen keskittyminen kiteytyy sekä tarinan että kerronnan tasolla kuorma-autoa kuljettaneen pojan ruumiiseen. Ruumiillisuuteen kiinnittyvä auttamisen kokemus jos jokin on Doreelle novellissa voimaannuttavaa. ”Dimensionsia” voi ruumiillisuuden vihjeitä seuraten tulkita siis kokonaisuutena novellina, joka ei esitä henkilöahmoa kokemuksen ja siitä kertomisen paradoksin uhrina—useinhan modernistinen ja tajunnankuvausta tematisoiva fiktio asettaa nimenomaan henkilöahmon kokemuksen kriisin keskiöön. Doreeta ei esitetä novellissa tavoittelemassa jonkinlaista kokemuksellista vapautumista; sen sijaan modernismin konventioihin tottunut lukija rakentaa harhaanjohtavat odotukset Doreesta juuri noiden konventioiden varaan. Jonkinlaisena modernistisen projektin uhrina voi tulkita sen sijaan Lloydia, joka ei nimenomaan kirjallisista yrityksistään huolimatta tavoita Doreeta tai edes epifaniasta, leimallisen tekstuaalista kokemustaan. Lloydin kirjeissä hahmoteltu hengellinen olemus heijastelee ainoastaan sitä diskursiivista, modernistisen epifanisen kokemuksen illuusiota.

Palaan vielä lopuksi novelliin ”Children” ja sen esittämään epifaniseen sulkeumaan. Epifaniatutkimuksessa on korostettu, että epifanian sijoittuminen tekstissä usein merkityksellistä. Sekä epifanian että teoksen kokonaistulkinnan kannalta on väliä, sijoittuuko epifania alkuun, loppuun vai jonnekin niiden välille. (ks. esim. Tigges 1999) Novellissa ”Children” minäkertojan epifania sijoittuu aivan kertomuksen loppuun, Georgen kokevan minän kehykseen, ja se laukaisee hänessä itserefleksiivisen, moraalissävytteisen pohdinnan omasta toiminnastaan Lucyn suhteen. Otan tekstiesimerkin Georgen epifaniasta ja sen jälkeisestä pohdinnasta:

(10) ”He could never love a woman like I can,” Claude said and smiled at me. ”Never in his life. It’s a shame.”

”That’s right. He couldn’t,” I said, even though I thought that shame was something else. And I felt my own life exactly at that instant, begin to go by me—fast and plummeting—almost without my notice. (*Ch*, 108.)

(11) And I wondered then: what was I good for? What was terrible about me? What was best? Claude and I couldn't see the world and what would happen to us in it—what we would do, where we would go. [...] But when you are older, nothing you did when you were young matters at all. I know that now, though I didn't know it then. We were simply young. (Ch, 108.) (kursiivit alkuperäiset)

Esimerkissä (10) Claude ja George keskusteleivat Shermanista ja hänen kyvyttömyydestään rakastaa, minkä jälkeen George kokee yhtäkkisen epifanian elämänsä ohi kiitämisestä hetkessä. Verrattuna aiemmin analysoimaani ”Dimensionsiin” ja Lloydin epifaniaan, vaikuttaa Gerogen epifania suorastaan puhtaasti määriteltävältä: se on yhtäkkinen, tapahtuu hetkessä sinänsä yhdentekevän keskustelun laukaisemana ja siinä on psykologinen assosiaatio sekä tapahtumahetkeen että ohi kuluvaan menneeseen ja nykyiseen elämään (ks. Beja 1971, 16–17; Langbaum 1999, 44). Samankaltaisia ohikiitävän elämän epifanioita käsittelin jo luvussa 4 Fordin novellien ”Jealous” ja ”Communist” yhteydessä. Samoista novelleista huomasimme jo myös epifanian laukaiseman minäkertojan itsereflektion. Wim Tigges huomauttaa, että epifanian kokijan (*epiphaneer*) reaktio epifaniaan ilmenee useimmiten toimintana, mutta se voi ilmetä myös sanoina. Lisäksi epifaninen mielikuvitus voi paljastaa yhdellä kertaa mielen kyvyn tehdä selkoa maailmasta. (Mt, 33, 35.) Esimerkki (11) havainnollistaa Georgen reaktiota epifaniaansa. Ohikiitävä elämän epifanian ja Lucyn kanssa vietety päivän siivittämänä George ajautuu pohtimaan omaa moraalista toimijuuttaan ja esimerkin (11) lopussa kerronta palaa vielä kerronnan nykyhetken ja kertovan minän fokalisaatioon. Ennen esimerkkien (10) ja (11) tapahtumista Claude ja George ovat ajaneet Lucyn Great Fallsiin, eivätkä Sunburstiin takaisin Shermanin luo kuten heidän oli tarkoitus.

Novellin loppua voi tulkita tarinamaailman tasolla eettisen sulkeuman tarjoavana; Claude ja George auttavat Lucya, joka ei joudu Shermanin uudestaan hyväksikäyttämäksi. Myös epifanian sijoittuminen aivan novellin loppuun voisi vihjata jonkinlaisesta sulkeumasta Georgen moraalin näkökulmasta; Lucyn ”pelastaminen” tuntuu toimivan hänelle jonkinlaisena kimmokkeena itsereflektioon, joka motivoi myös häntä kertojana kerronnan nykyhetken tasolla. Näin tulkittuna Georgen epifania liittyy myös hänen itseysteensä tai identiteettiinsä. Kuten Ashton Nichols (1987, 47) asian muotoilee, epifania voi auttaa rakentamaan itsen. Hänen mukaansa kirjallisessa epifaniassa yksilön välittömän kokemuksen eristetystä hetkestä voi tulla potentiaalinen arvojen lähde (mt, 34). Georgen epifaniassa on kuitenkin kyse kertomuksen etiikan lisäksi kerronnallisen sulkeuman kysymyksestä. Kerrontatekniikkana epifa-

nia tuntuisi antavan Georgelle nimenomaan mahdollisuus itsereflektioon, joka yhdistyy yhden päivän tapahtumia laajempaan, koko kertojan elämää koskevaan kehykseen. Tätä heijastelevat ajoittaiset kertovan minän tunkeutumiset kerrontaan, sekä alun ja lopun kehystäminen kerronnan refleктоivalla nykyhetkellä.

Retrospektiivistä ensimmäisen persoonan kerrontaa voi tulkita novellikokonaisuuden kannalta myös alaluvussa 5.2 hyödyntämieni luonnollisen ja kognitiivisen narratologian välineiden avulla. Moraalisena tilintekona luettuna tai kertojan itselleen anteeksi antamisen prosessina kertominen näyttäytyy paitsi luonnollisena tosielämän kerrontatilanteena, myös kertovan minän projektina ymmärtää nuorta itseään. Olen kuitenkin tähän saakka tarkastellut tämän tutkielman kohdeteksteinä toimivia novelleja ja niissä ilmeneviä epifanioita nimenomaan modernistisen kehyksen läpi ja kysynyt, entä jos juuri tätä kertomusta tulkitaan modernismin kehyksen läpi? Tämän luvun alussa mainitsin, kuinka ”Children” on kerrontatekniikoiltaan ”Dimensionsia” antimodernistisempi kertomus. ”Children” ei tematisoi äänten ja näkökulmien ristiriitaa kerronnassa, eikä se esitä minäkertojaansa keskellä kokemuksellista hämmennystä. Pikemminkin novelli rakentuu kuvailulle ja dialogille, eivätkä kertovan ja kokevan minän rajat hämähäry lukukokemusta vaikeuttaen. Olen kuitenkin lukenut ”Childreniä” ”Dimensionsin” tavoin ruumiillisuuden ja ruumiinkuvauksen näkökulmasta käsin.

Alaluvussa 5.2 analyysini osoitti, kuinka novellin minäkertoja epäonnistuu yrityksissään ymmärtää toista ihmistä, ja kuinka tämä tematisoi fiktiivisten mielten illusorisuutta. Novellissa ”Children” modernistinen tendenssi ei ilmene ”Dimensionsin” tavoin itsetietoisena kerrontatekniikoiden käyttönä tai tajunnankuvauksen ja ruumiillisuuden jännitteiden suhteen esittämisenä. Sen sijaan, jos luemme novellia ruumiinkuvauksen näkökulmasta, se havainnollistaa fiktiivisten mielten lukemiseen ja dynamiikkaan liittyviä debatteja, joita klassisissa ja jälki-klassisissa narratologian teorioissa on pohdittu. Epifania taas on se lopetukseen ja sulkeumaan liittyvä elementti, joka osoittaa juuri ”Childrenin” tyypillisyyden modernismin konventioihin sulautuneessa novellissa. Fordin minäkertojien kokemat epifanias ovat modernistisesta kielen ja kokemuksen suhteen paradoksia heijastelevasta novellista⁴⁹ ammentavia kerron-

⁴⁹ Klassikkoesimerkkinä kielen ja kokemuksen suhteen sekä toden ja epätoden rajan hämähärtämisestä käy tietenkin Joycen ”Eveline” (1904).

tatilanteita, joilla on merkitystä etenkin novellin etiikan ja sulkeuman suhdetta tarkasteltaessa.

6 Lopuksi

Epifaniat ja niiden tutkimus Katherine Mansfieldin, Alice Munron ja Richard Fordin novelleissa ovat olleet tutkielmani ensimmäinen lähtökohta. Epifania näyttäytyi minulle novelleissa sekä henkilöihahmon kokemuksesta että omaa lukijapositioni heijastelevana elementtinä. Millä tavoin epifania siis vaikuttaa novellien tulkintaan? Entä käytetäänkö modernistista kerronnan konventiota eri tavoin periodia edustavassa ja sen ulkopuolelle asettuvassa kertomuksessa? Yksittäisten tulkintojen lisäksi kysymykset ovat vieneet tutkielmaani sangen laajojen teoreettisten kokonaisuuksien äärelle: olen tarkastellut kohdetekstejäni yhtä aikaa niin epifanian ja kirjallisen modernismin, narratologian sekä novellin teorian näkökulmasta. Tästä huolimatta olen käsittelyluvuissa keskittynyt nimenomaan yksittäisten kielten ilmausten ja tekstiesimerkkien narratologiseen analyysiin. Olen pyrkinyt läpi tutkielmani pitämään yllä dynamiikkaa yksityiskohtaisen, tekstin nyansseihin keskittyvän analyysin ja laajempien teoreettisten kehysten huomioimisen välillä.

Erityisesti analyysini on keskittynyt kirjallisen tajunnankuvauksen ja epifanisten kokemusten suhteen kartoittamiseen; tarkastelussa ovat olleet etenkin henkilöihahmojen tajunnankuvauksia tuottavat (ja haastavat) kerrontatekniikat, joihin olen pureutunut narratologian tarjoamin välinein. Voisi sanoa, että tutkielmani aihe on läpikotaisin kirjallinen. Epifanian ulottuvuuksien ja epifanisen kokemuksen tutkimisen perustelen kahdella tasolla: ensinnäkin olen analyysissäni osoittanut, että epifania on merkittävä tulkinnallinen elementti novellien kokonaisuudessa. Toisekseen epifanian tutkimus tajunnankuvauksen näkökulmasta narratologisin metodein on havainnollistanut epifanian suhdetta modernismiin sekä tuonut esille uusia näkökulmia epifanian teoreettiseen tutkimukseen.

Olen lähestynyt epifaniaa modernismille tyypillisenä kerrontatekniikkana, yhtenä sen konventioista. Tällaisen lähtökohdan tarjoaa epifanian tutkimus, joka on osoittanut kirjallisen epifanian nimenomaan modernismin konventioksi. Epifaniaa on pidetty jopa hallitsevana modernistisena konventiona ja sen on nähty olevan mielekäs tutkimuskohde vain modernismin kontekstissa. (Langbaum 1999). Tällainen oletus vaikuttaa myös oman tutkimusintressini taustalla: olen tahtonut tutkia epifaniaa nimenomaan sekä modernistisessä novellis-

sa että uudemmassa, henkilöhahmon sisäisyyteen keskittyvässä novellissa. Analyysissäni on kulkenut punaisena lankana hypoteesi epifaniasta tulkinnallisena avaimena niin sanotun *modernistisen tendenssin* hahmottamisessa. Modernistisen tendenssin ymmärrän modernististen konventioiden ilmentäjäksi. Tällaisessa lähestymistavassa on myös riskinsä: rajallisen aineiston perusteella on lähes mahdotonta sanoa mitään yleispätevää laajasta historiallisesta ja teoreettisesta kokonaisuudesta. Tutkielmani tarkoitus onkin toimia eräänlaisena testialustana epifanian mahdollisten käyttö- ja ilmentämistapojen kartoittamiseksi novellin kontekstissa. Modernistisesta tendenssistä muodostuukin analyysini edetessä tulkinnan ja lukemisen strategia hypoteesini mukaisen, epifanian tutkimuksella ”löydettävissä” olevan konventionaalisen juonteen lisäksi.

Tutkielmani alussa kysyin, ilmentääkö tai heijasteleeko epifania kerrontatekniikkana modernistista tendenssiä. Aloitin tutkielmani pohtimalla epifanian ja tajunnankuvauksen suhdetta Katherine Mansfieldin modernistista periodia edustavissa novelleissa ”Bliss” ja ”At the Bay”. Narratologian välineistöön perustuvassa analyysissäni havainnollistan, että henkilöhahmojen tajunnankuvaukseen liittyvät kerronnan ilmiöt, kuten puheen esittämisen tavat, kertojan rooli ja fokalisaatio, ovat usein tärkeitä myös henkilöhahmon epifanisen kokemuksen tarkastelussa. Osoitan, että henkilöhahmojen kokemukselliset epifanijat ovat analysoimissani novelleissa usein henkilöhahmon ja kertojan äänien ambivalenttia suhdetta hyväkseen käyttäviä kerrontatilanteita. Epifanioissa kerronnan kieli muuttuu välitöntä kerronnallista kontekstiaan figuraalisemmaksi. Tällainen havainto edellyttää etenkin vapaan epäsuoran esityksen tunnistamista (ja tulkitsemista) tekstistä. Analyysini myös johtaa tulkintaan Mansfieldin epifanioiden korostuneen *kirjallisesta* luonteesta; henkilöhahmojen kokemuksiin keskittyvät epifanijat osoitan kohtauksiksi, jotka kommentoivat kertomuksina omaa rakentumistaan tai korostivat kokemuksellisuuden sijaan kieltä ja kerrontaa.

Analyysini jälkeen epifaniaa voi pitää merkittävänä kerrontatekniikkana Mansfieldin novelleissa. Henkilöhahmon kokemuksena ymmärretty epifania on kerrontatekniikka, joka kirjallisen tajunnankuvauksen tavoin tematisoi kokemuksellisuuden illusorisuutta kielellisessä kertomuksessa ja korostaa omaa kirjallista olemustaan. Tällaista kielen ja kokemuksen välistä jännitettä ilmentävä tematiikka on ominaista kirjalliselle modernismille. Epifanioihin paikantamani figuraalisuuden tulkitsen ilmentävän juuri näitä kieleen ja kokemukseen liittyviä tee-

maoja. Lisäksi osoitan epifanioiden olevan Mansfieldin novelleissa tulkinnallisia avaimia tai kerronnan polttopisteitä, jotka ovat merkittävässä roolissa kertomuksen kokonaistulkinnossa sekä toisistaan eroavien tulkintojen rakentumisessa. Esimerkiksi novellissa "At the Bay" epifanioiden analyysi johti tulkintaani sukupuolten välisiä laajempia valtarakenteita ilmentävästä vastakkainasettelusta. Epifanioista kumpuavat tulkinnat avaavat myös uusia näkökulmia tutkimukseen: hahmottelemani ironisoituva epifania esimerkiksi vaatisi osakseen lisää tutkimusta ainakin suhteessa epifanian eri tyypeihin, erilaisiin kertomuksiin sekä modernismin konventioihin. Tulokset on kuitenkin suhteutettava myös aineistoon; kohdetekstieni joukko on suppea, joten tuloksia ja uusia avauksia tutkimukseen täytyisi peilata myös laajempaan aineistoon. Esimerkiksi juuri ironisoituvaa epifaniaa olisi syytä tutkia suhteessa sekä Katherine Mansfieldin kirjalliseen tuotantoon että laajempaan modernistiseen ja/tai selvästi sen ulkopuoliseen aineistoon.

Tutkittuani epifaniaa sille tyypillisessä kirjallisessa ympäristössä, siirryn analyysissani uudempaa kirjallisuutta edustavien tekstien pariin. Katherine Mansfieldin novellien analyysissä havaitsin epifanian ja henkilöahmon ääntä ja kokemusta ilmentävien tajunnankuvauksen tekniikoiden, kuten vapaan epäsuoran esityksen, lainatun monologin ja hypoteettisen kerronnan, heijastelevan usein samoja modernistisia teemoja. Nämä epifanian ja tajunnankuvauksen yhteiset kerrontatilanteet ovat usein kertomusten tulkinnallisia avaimia. Tutkimusteni perusteella johdannossa esittämäni hypoteesi modernistisen tendenssin hahmottamisesta epifanian perusteella vaikuttaa siis hedelmälliseltä lähtökohdalta Alice Munron ja Richard Fordin novellien analyysille. Käsittelen yhteensä kuutta novellia ja jokaisesta käsittelemästani novellista paikansin yhden päähenkilön epifanisen kokemuksen. Tutkielmani keskiön muodostavissa analyyseissa painotan erilaisten kerrontatilanteiden erityisyyttä suhteessa epifaniaan: Munron novelleja tarkastelen kolmannen persoonan kerrontatilanteiden näkökulmasta, kun taas Fordin novelleissa tutkin epifaniaa kerrontatekniikkana osana ensimmäisen persoonan kerrontaa. Analyyseissani osoitan, että epifania toimii eri tavoin erilaisissa kerronnallisissa ympäristöissä: Munron kolmannen persoonan kerronnassa, jossa kerronta ei ole yksiselitteisesti kiinnittynyt henkilöahmon fokalisaatioon, epifania on etenkin kertomusten kokonaisuutta yhteen sitova tulkinnallinen periaate. Erilaisten tekstuaalisten elementtien kautta yksittäisistä epifanioista tulee koko kertomusten tulkinnallisia polttopisteitä. Erityisen mielenkiintoisena pidän havaintoa intertekstuaalisuuden kehysten ja epifani-

an yhteydestä, joka olisi Mansfieldin novellien analyysistä nousseen ironisoituvan epifanian tapaan potentiaalinen jatkotutkimuksen kohde. Epifanian ja intertekstuaalisuuden yhteyttä voisi tutkia modernismin konventioita vasten, mutta myös suhteessa nykykirjallisuuteen.

Fordin novelleissa epifania toimii aiemmin käsittelemistäni novelleista tutulla tavalla kertomusten tulkinnallisena polttopisteenä. Analyysissä erityisen hyödylliseksi osoittautui Laura Karttusen (2015) hypoteettiseen kerrontaan keskittyvä tutkimus. Karttunen osoittaa hypoteettiset kerronnan instanssit erityisesti emootioiden ja juonellistamisen kannalta merkittäviksi kohdiksi. Näenkin Karttusen teorian olevan mainio lähtökohta uudemmallalla epifaniatutkimukselle. Richard Fordin ensimmäisen persoonan kerronnan novelleissa epifaniasta tulee erityisesti kertovan ja kokevan minän kerronnallisia tasoja yhteen tuova elementti. Retrospektiivisissä kertomuksissa epifaniat paljastavat etenkin kertomisen emotionaaliset motiivit menneisyyttään särpivän minäkertojan taustalla. Sekä Fordin että Munron novelleissa epifanioiden analyysi tuo tulkinnassa esille samoja modernistisia kieleen ja kokemukseen kiinnittyviä teemoja, kuin joita se ilmentää Mansfieldin modernistisissä kertomuksissa.

Tutkielmani lopuksi havainnollistan hiukan erilaista lukutapaa suhteessa modernistiseen tendenssiin. Tutkin Alice Munron novellia ”Dimensions” ja Richard Fordin novellia ”Children” ruumiillisuuden näkökulmasta. Millaisia tulkintoja novelleista syntyy, jos niitä tulkitaan modernististen konventioiden läpi? Voiko modernistinen tendenssi olla lukijan tulkinta? Modernistisista konventioista tietoinen kertomus voi käyttää niitä hyväksi kertomuksen progressiossa. Alice Munron novellin ”Dimensions” analyysissä osoitan, kuinka modernistinen tendenssi voi ilmetä kertomuksessa odotuksenmukaisuutena modernististen konventioiden käytöstä. Modernistinen tendenssi voi siis olla tulkinnan kehys: analyysissäni osoitan, kuinka päähenkilön epifanian uupuminen kertomuksesta voi olla lukijan odotuksien vastaista.

Olen rajannut tutkielmani aineiston henkilöahhmon sisäistä maailmaa käsittelevään novelliin. Historiallisesti modernistinen novelli, jota Katherine Mansfieldin kertomukset edustavat, on yksi sisäisyyteen keskittyvän novellityypin edustajista. Tämä on rajannut etenkin epifanian käsittelyalaa; olen analyysissäni tarkastellut epifanian suhdetta juuri novelliin, ja pohtinut tämän kontekstin asettamia mahdollisuuksia ja rajoituksia analyysille. Epifania näyttäytyy analyysissäni etenkin käsittelemiäni novelleja kokonaisuuden tasolla järjestävänä peri-

aatteena: se sitoo kertomuksia yhteen sekä temaattisesti että rakenteellisesti. Epifania näyttäytyisivät todennäköisesti sangen erilaisina esimerkiksi romaanin kontekstissa. Modernistista tendenssiä epifania ilmensikin käsittelemissäni novelleissa etenkin rakenteen tasolla. Modernistiselle novellille ja muutenkin henkilöihahmon sisäiseen maailmaan keskittyvälle kertomukselle tyypillinen rakenne on yhden merkittävän, elämän mullistaneen hetken käsittely. Tutkimissani novelleissa osoitan epifanian heijastelevan juuri tätä rakennetta. Tällainen yksittäisen kerrontatekniikan ja laajemman kertomusta järjestävän rakenteen analogia on yksi selvimmistä modernistisen tendenssin ilmenemismuodoista käsittelemissäni novelleissa.

Edellä esittämiäni teoreettisten lopputulemien perusteella etenkin modernistisen periodin ulkopuolella oleva novelli kaipaa lisää tutkimusta epifanian kentällä. Tutkielmassani olen osoittanut, että epifanialla on tulkinnallista ja teoreettista arvoa myös muiden kuin modernistista periodia edustavien novellien tutkimuksessa. Jotta epifanian suhteesta modernismiin tai muuhun kirjallisuuteen voisi sanoa mitään yleistä, täytyisi tutkimusta tehdä lisää laajemman aineiston puitteissa. Myös epifanian käsite voisi hyötyä jatkotutkimuksesta, jolloin epifanian teoretisointia voisi viedä nykyistä pidemmälle. Tämä voisi avata uusia ulottuvuuksia käsitteen sovelluksille erilaisten kertomusten ja tekstien analyysiin.

Lähdeluettelo

Kohdetekstit

Ford, Richard 2006 (1987). Children [=Ch]. Rock Springs. Lontoo: Bloomsbury.

Ford, Richard 2006 (1987). Communist [=Co]. Rock Springs. Lontoo: Bloomsbury.

Ford, Richard 1998 (1997). Jealous [=J]. Women with Men. New York: Vintage Books.

Mansfield, Katherine 2007 (1922). At the Bay [=AB]. The Garden Party and Other Stories. Lontoo: Penguin Books.

Mansfield, Katherine 2015 (1918). Bliss [=B]. Bliss and Other Stories. Scotts Valley: Createspace Independent Publishing Platform.

Munro, Alice 2006 (2004). Chance [=C]. Runaway. Lontoo: Vintage Books.

Munro, Alice 2010 (2009). Dimensions [=D]. Too Much Happiness. Lontoo: Vintage Books.

Munro, Alice 2006 (2004). Passion [=P]. Runaway. Lontoo: Vintage Books.

Tutkimus ja muu kirjallisuus

Alber, Jan, Nielsen, Henrik Skov & Richardson, Brian (toim.) 2013. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Columbus: Ohio State UP.

Alpers, Antony 1980 (1954). *The Life of Katherine Mansfield*. Tarkistettu painos. Lincoln: Jonathan Cape Ltd.

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

Auerbach, Erich 1992 (1946). *Mimesis. Todellisuuden kuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa* (alkuperäisteos: *Mimesis—Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*). Käänt. Oili Suominen. Helsinki: SKS.

- Barthes, Roland 1993 (1968). Toden tuntu. *Tekijän kuolema, tekstin syntymä* (alkuperäisteksti: L'effet de réel. *Communications* 8). Suom. Lea Rojola & Pirjo Thorell. Toim. Lea Rojola. Tampere: Vastapaino. 99—108.
- Bal, Mieke 1981. Notes on Narrative Embedding. *Poetics Today*, 2/2. 41—59.
- Bal Mieke, 1997 (1985). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toinen painos. Toronto & Buffalo & Lontoo: University of Toronto Press.
- Beja, Morris 1971. *Epiphany in the Modern Novel*. Washington: University of Washington Press.
- Chatman, Seymour 1980 (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- Chatman, Seymour 1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca & Lontoo: Cornell UP.
- Cohn, Dorrit 1983 (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton & New Jersey: Princeton UP.
- Cohn, Dorrit 2006 (1999). *Fiktio mieli* (alkuperäisteos: *The Distinction of Fiction*). Suom. Paula Korhonen. Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Concilio, Carmen 1999. Things that do speak in Elizabeth Bowen's *The Last September*. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Toim. Wim Tigges. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. 279—292.
- Copland, Sarah 2014. To Be Continued: The Story of Short Story Theory and Other Narrative Theory. *Narrative*, 22/1. 132—149.
- Culler, Jonathan 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature*. Lontoo: Routledge.
- Dawson, Paul 2013. *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*. Columbus: Ohio State UP.

- Devine, Paul 1999. Leitmotif and Epiphany: George Moore's *Evelyn Innes* and *The Lake*. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Toim. Wim Tigges. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. 155—176.
- Duffy, Brian 2008. *Morality, Identity and Narrative in the Fiction of Richard Ford*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Dällenbach, Lucien 1989 (1977). *Mirror in the Text* (alkuperäisteos: *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*). Käänt. Jeremy Whiteley & Emma Hughes. Cambridge: Polity Press.
- Fletcher, Angus & Monterosso, John 2016. The Science of Free Indirect Discourse: An Alternate Cognitive Effect. *Narrative*, 24/1. 82—103.
- Fludernik, Monika 1993. Second Person Fiction: Narrative 'You' As Addressee And/Or Protagonist. *AAA: Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 18/2. 217—247.
- Fludernik, Monika 2005a (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo & New York: Routledge.
- Fludernik, Monika 2005b. Time in Narrative. *Routledge Encyclopedia for Narrative Theory*. Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. New York: Routledge. 608—612.
- Fludernik, Monika 2010 (2003). Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Käänt. Sanna Katariina Bruun. *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus. 17—43.
- Genette, Gerard 1983 (1972). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. (alkuperäisteos: *Discours du récit*). Käänt. Jane E. Lewin. Ithaca & New York: Cornell UP.
- Gunn, Daniel P. 2006. Free Indirect Discourse and Narrative Authority in *Emma*. *Narrative*, 12/1. 35—54.
- Gunn, Daniel P. 2017. Reading Strether: Authorial Narration and Free Indirect Discourse in *The Ambassadors*. *Narrative*, 25/1. 28—44.

- Hanson, Clare 1985. *Short Stories & Short Fictions, 1880-1980*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & Lontoo: The Macmillan Press LTD.
- Hanson, Clare & Gurr, Andrew 1981. *Katherine Mansfield*. New York: St. Martin's Press.
- Head, Dominic 1992. *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge UP.
- Hemingway, Ernest 1994 (1927). Hills Like White Elephants. *Men Without Women*. New York: Penguin Random House
- Henke, Suzette 1999. Virginia Woolf's *To the Lighthouse*: (En)Gendering Epiphany. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. 261—278.
- Herman, David 1994. Textual "You" and Double Deixis in Edna O'Brien's "A Pagan Place". *Style*, 28/3. 378—410.
- Herman, David 2007. Cognition, Emotion, and Consciousness. *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: Cambridge UP. 245—259.
- Hägg, Samuli 2006. FID and Other Narratological Illusions. *FREE Language INDIRECT Translation DISCOURSE Narratology: Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters of FID*. Toim. Pekka Tammi & Hannu Tommola. 175—192.
- Ingram, Forrest 1971. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Hague: Mouton.
- Karttunen, Laura 2010. Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio. *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki & Pekka Tammi. Helsinki: Gaudeamus. 220—252.
- Karttunen, Laura 2015. *The Hypothetical in Literature: Emotion and Emplotment*. Tampere: Suomen Yliopistopaino Oy – Juvenes Print.
- Karttunen, Laura & Mäkelä, Maria 2017. Oi ihana, ohikiitävä rakkaus. Äänet, intuitio ja mielikuvitus fiktiivisen kertomuksen analyysissä. *Mielikuvituksen maailmat. Tieteidenväli-*

siä tutkimuksia kirjallisuudesta. Toim. Merja Polvinen, Maria Selenius & Howard Sklar. Eetos-julkaisu 19. Turku: Eetos. 158—181.

Knuuttila, Sirkka 2010. Kolonialismin traumasta kriittiseksi fiktioksi: Marguerite Durasin Intia-sykli. *Avain*, 2010/1. 51—58.

Knuuttila, Sirkka 2011. *Fictionalising Trauma: the Aestheticsof Marguerite Duras's India Cycle*. Pieterlen & Bern: Peter Lang.

Korthals Altes, Liesbeth 2014. *Ethos and Narrative Interpretation*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Langbaum, Robert 1999. The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Toim. Wim Tigges. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. 37—60.

Lilja, Pekka 1985. *Novellin teoriasta ja tulkinnasta*. Monisteita 27. Jyväskylä: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos.

Lohafer, Susan 2003. *Reading for Storyness: Preclosure Theory, Empirical Poetics, and Culture in the Short Story*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.

Lohafer, Susan 2012. The Short Stories "Passion": An Empirical Study. *Narrative*, 20/2. 2267—238.

Lothe, Jakob, Skei, Hans H. & Winther, Per (toim.) 2008. *Less Is More. Short Fiction Theory and Analysis*. Oslo: Novus Press.

May, Charles E (toim.) 1994. *The New Short Story Theories*. Columbus: Ohio State UP.

May, Charles E. 1994. The Nature of Knowledge in Short Fiction. *The New Short Story Theories*. Toim. Charles E. May. Ohio: Ohio State UP. 131—143.

May, Charles. E 2004. Why Short Stories Are Essential and Why They Are Seldom Read. *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia: University of South Carolina Press. 14—25.

- May, Charles E. 2012. The Short Story's Way of Meaning: Alice Munro's "Passion". *Narrative*, 20/2. 172—182.
- McGuire, Ian 2015. *Richard Ford and the Ends of Realism*. Iowa City: University of Iowa Press.
- McHale, Brian 1978. Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts. *Poetics and Theory of Literature*, 3/2. 249—287.
- Munro, Alice 2001. Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage. *Hateship, Friendship, Courtship, Loveship, Marriage*. Lontoo: Vintage Books.
- Mäkelä, Maria 2006. Possible Minds. Constructing—and Reading—Another Consciousness as Fiction. *FREE Language INDIRECT Translation DISCOURSE Narratology: Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters of FID*. Toim. Pekka Tammi & Hannu Tommola. 231—260.
- Mäkelä, Maria 2011a. Heavy Flies: Disproportionate Narration in Literary Realism. *The Grotesque and the Unnatural*. Toim. Markku Salmela & Jarkko Toikkanen. 137—159.
- Mäkelä, Maria 2011b. *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset. Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere UP.
- Mäkelä, Maria 2012. Navigating—Making Sense—Interpreting (The Reader behind *La Jalousie*). *Narrative, Interrupted: The Plotless, the Disturbing and the Trivial in Literature*. Toim. Markku Lehtimäki, Laura Karttunen & Maria Mäkelä. Berliini & Boston: De Gruyter. 139—152.
- Mäkelä, Maria 2013a. Cycles of Narrative Necessity: Suspect Tellers and the Textuality of Fictional Minds. *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. Toim. Lars Bernaerts, Dirk De Geest, Luc Herman & Bart Vervaeck. Lincoln: University of Nebraska Press. 129—151.
- Mäkelä, Maria 2013b. Realism and the Unnatural. *A Poetics of Unnatural Narrative*. Toim. Jan Alber, Henrik Skov Nielsen & Brian Richardson. Columbus: Ohio State UP. 142—166.
- Mäkelä, Maria 2017. The Gnostic Space: Authorial Ethos between Voices in Michael Cunningham's *By Nightfall*. *Narrative*, 25/1. 113—137.

- Nagel, James 2001. *The Contemporary American Short-story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge: Louisiana State UP.
- Nebeker, Helen E. 1972. The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's "Bliss". *Modern Fiction Studies*, 18/4. 545—551.
- Nichols, Ashton 1987. *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*. Tuscaloosa & London: University Alabama Press.
- Nielsen, Henrik Skov 2004. The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction. *Narrative*, 12/2. 133—150.
- Nielsen, Henrik Skov, 2018. Pronouns in Literary Fiction as Inventive Discourse. *Pronouns in Literature: Perspectives and Positions in Laanguage*. Toim. Alison Gibbons & Andrea Macrae. 217—234.
- Palmer, Alan 2004. *Fictional Minds*. Lincoln & Lontoo: University of Nebraska Press.
- Palmer, Alan 2010. *Social Minds in the Novel*. Columbus: The Ohio State UP.
- Parke, Nigel 1999. Stifled Cries and Whispering Shoes: Rites of Passage in the Modern Epiphany. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi. 207—232.
- Pascal, Roy 1977. *The Dual Voice. Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel*. Manchester: Manchester UP.
- Patea, Viorica (toim.) 2012. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Patea, Viorica 2012. The Short Story: An Overview. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Toim. Viorica Patea. Amsterdam & New York: Rodopi. 1—24.
- Perry, Menakhem 1979. Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates It's Meanings [With an Analysis of Faulkner's "A Rose for Emily"]. *Poetics Today*, 1(1&2). 35—64 + 311—361.

- Pirinen, Riikka 2017. Alice Munro romaanin ja novellin välissä. Avauksia novellinteorian ja narratologian suhteista. *Metalepsis*, 1/2017. <https://metalepsisblog.wordpress.com/2017/04/11/artikkeli-alice-munro-novellin-ja-romaanin-valissa-avauksia-novellin-teorian-ja-narratologian-suhteista-12017/>
- Pöllänen, Iida 2017. *Collective Poetics. Community in the Modern American Short Story Sequence*. Pro gradu -tutkielma Kertomus- ja tekstiteorian tutkinto-ohjelmassa. Tampereen Yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201712082898>
- Rimmon-Kenan, Shlomith 1999 (1983). *Kertomuksen poetiikka* (alkuperäisteos: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*). Käänt. Auli Viikari. Helsinki: SKS.
- Rohrberger, Mary 1966. *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*. Pariisi: Mouton & Co.
- Rohrberger, Mary 2004. Origins, Development, Substance, and Design of the Short Story. How I Got Hooked on the Short Story and Where It Led Me. *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Toim. Per Winther, Jakob Lothe & Hans H. Skei. Columbia: University of South Carolina Press. 1—13.
- Ron, Moshe 1981. Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction. *Poetics Today*, 2/2. 17—39.
- Shaw, Valerie 1983. *The Short Story: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Stanzel, Franz K. 1986 (1976). *A Theory of Narrative*. Toinen, päivitetty painos. Alkuperäisteos: *Theorie des Erzählens*. Käänt. Charlotte Goedsche. Cambridge, Lontoo, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney: Cambridge UP.
- Sternberg, Meir 1978. *Expositional Modes & Ordering in Fiction*. Baltimore & Lontoo: The Johns Hopkins UP.
- Sternberg, Meir 2005. Self-consciousness as a Narrative Feature and Forse: Tellers vs. Informants in Generic Design. *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan & Peter Rabinowitz. Oxford: Blackwell. 232—252.
- Tammi, Pekka 1992. *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Helsinki: Gaudeamus.

- Tigges, Wim 1999. The Significance of Trivial Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies. *Moments of Moment: Aspects of the Literary Epiphany*. Toim. Wim Tigges. 11—36.
- Toolan, Michael 2012. Engagement via Emotional Heightening in “Passion”: On the Grammatical Texture of Emotionally-Immersive Passages in Short Fiction. *Narrative*, 20/2. 210—225.
- Trussler, Michael 2012. Pockets of Nothingness: “Metaphysical Solitude” in Alice Munro’s “Passion”. *Narrative*, 20/2. 183—197.
- Vaakanainen, Noora 2018. *Kerronnallisten siirtymien tulkinta ja uudelleenkirjoittaminen Kristina Carlsonin historiallisessa romaanissa Herra Darwinin puutarhuri*. Pro gradu -tutkielma Suomen kirjallisuuden maisteriopinnoissa. Tampereen yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201805311901>
- Vimpeli, Maarit 2015. *Käydä kertojan kanssa: vapaa epäsuora esitys tulkinnallisena ominaispiirteenä Alice Munron novelleissa*. Pro gradu -tutkielma Yleisen kirjallisuustieteen maisteriopinnoissa. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:uta-201506011568>
- Walsh, Richard 2007. *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*. Columbus: The Ohio State UP.
- Walsh, Richard 2010. Person, Level, Voice: A Rhetorical Reconsideration. *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*. Toim. Jan Alber & Monika Fludernik. Columbus: The Ohio State UP. 35—57.
- Winther, Per, Lothe, Jakob & Skei, Hans H. (toim.) 2004. *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Winther, Per, Trussler, Michael, Toolan, Michael, May, Charles E. & Lohafer, Susan 2012. Introduction. *Narrative*, 20/2. 135—170.
- Winther, Per 2012. Munro’s Handling of Description, Focalization, and Voice in “Passion”. *Narrative*, 20/2. 198—209.
- Woolf, Virginia 2008 (1919). Kew Gardens. *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*. Oxford: Oxford UP.

Woolf, Virginia 2008 (1917). *The Mark on the Wall*. *The Mark on the Wall and Other Short Fiction*. Oxford: Oxford UP.

Zunshine, Lisa 2006. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State UP.