Tampereen yliopisto

Kiia Sainiola

”LO VEMOS CAMINAR, VACÍO POR UN INSTANTE EL ESPACIO QUE OCUPA EN LA FOTO”

Ekfrasis ja metakerronnalliset elementit Roberto Bolañon novellissa ”Laberinto”

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta
Kandidaatintutkielma
Huhtikuu 2025

TIIVISTELMÄ

Kiia Sainiola: “LO VEMOS CAMINAR, VACÍO POR UN INSTANTE EL ESPACIO QUE OCUPA EN LA FOTO” Ekfrasis ja metakerronnalliset elementit Roberto Bolañon novellissa “Laberinto”
Kandidaatintutkielma
Tampereen yliopisto
Kirjallisuustieteen tutkinto-ohjelma
Huhtikuu 2025

Tässä tutkielmassa käsittelen kuvan ja kerronnan suhdetta ekfrasiksen ja metakerronnan näkökulmasta chileläisen Roberto Bolañon valokuvaan pohjautuvassa novellissa ”Laberinto”. Pyrin selvittämään novellissa esiintyviä erilaisia ekfrasiksen muotoja sekä tarkastelen narratologisesta näkökulmasta kerronnan etualaistumista ja metakerronnallisia elementtejä. Tarkastelen valokuvan ekfrasista, sen dramatisointeja sekä kuvan ja kerronnan metaforisia ulottuvuuksia.

Ekfrasis on yleisesti ymmärretty verbaalisena representaationa visuaalisesta representaatiosta. Novellin kokonaisuuden kannalta tukeudun tämän lisäksi Laura M. Sager Eidtin hahmottelemaan dramatisoidun ekfrasiksen kategoriaan, jossa teoksen hahmot voivat liikkua sen kehysten ulkopuolelle sekä Tamar Yacobin teoretisoimaan kuvalliseen malliin, joka painottaa ekfrasiksen muodostumista tiettyyn taideteokseen viittamisen sijaan kuvallisen mallin kautta. Huomioin myös kuvan ja kerronnan metaforiset ulottuvuudet tarkastelemalla ekfrastista vertausta ja metakerronnan metaforisuutta.

Tutkielmani teoriapohja sekä aineisto osoittavat ekfrasiksen käsitteen laajuutta ja eri teorioiden ja määritelmien soveltuvuutta erilaisiin aineistoihin. Analyysin tuloksena koko novellin voi tulkita olevan erilaisten ekfrasisten kokonaisuus, jossa sen eri muodot vaikuttavat metakerronnan kanssa yhdessä. Metakerronta ilmenee sekä eksplisiittisesti kerronnan kommentoivuuden kautta että implisiittisesti epävarmuuden ja kertojan yleisön kanssa kommunikoinnin myötä etualaistaen kertojaa ja kerrontaa. Myös kuvan ja kerronnan metaforisista ulottuvuuksista muodostuu novellia ja sen teemoja laajemmin peilaavia rakenteita.

Avainsanat: ekfrasis, metakerronta, ekfrastinen vertaus, dramatisoitu ekfrasis

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck –ohjelmalla.

TEKOÄLYN KÄYTTÖ OPINNÄYTTEESSÄ

Opinnäytteessäni on käytetty tekoälysovelluksia:

☒ Ei
☐ Kyllä

Ilmoitukseni mukaan olen käyttänyt opinnäytteessäni tutkielmaprosessin aikana seuraavia tekoälysovelluksia:

Tekoälysovellusten nimi ja versio:

Käyttötarkoitus: [Kuvaa tähän yksityiskohtaisesti, mihin tarkoitukseen ja miten tekoälyä on sovellettu opinnäytteeseen tutkielmaprosessin aikana.]

Osiot, joissa tekoälyä on käytetty: [Luettele tähän kaikki opinnäytteen vaiheet ja osiot, joissa tekoälyä on tutkielmaprosessin aikana käytetty.]

Olen tietoinen siitä, että olen täysin vastuussa koko opinnäytteeni sisällöstä, mukaan lukien tekoälyllä tuotetut osat, ja hyväksyn vastuun mahdollisista hyvän tieteellisen käytännön ohjeiden rikkomuksista.

Sisällys

1 Johdanto 1

2 Ekfrasis ja metakerronta 4

2.1 Ekfrasis 4

2.2 Dramatisoitu ekfrasis, kuvallinen malli ja ekfrastinen vertaus 5

2.3 Metakerronta 6

3 Erilaiset ekfrasikset ja metakerronnallisuus novellissa ”Laberinto” 8

3.1 Valokuvan ekfrasis ja metakerronnalliset elementit 8

3.2 Kerronnan etualaistuminen ja ekfrasiksen dramatisointi 13

3.2 Ekfrasiksen ja kerronnan metaforiset ulottuvuudet 17

4 Johtopäätökset 23

Lähteet 25

1 Johdanto

Tarkastelen tässä tutkielmassa kuvan ja kerronnan suhdetta chileläisen Roberto Bolañon novellissa ”Laberinto” ekfrasiksen ja metakerronnan teorioiden näkökulmasta. Novelli on julkaistu postuumisti kokoelmassa *El secreto del mal* (2007) ja käytän tutkielmassani *Cuentos completos* (2019/2024) -painosta (tästä eteenpäin CC), jonka toimittajien mukaan novelli on kirjoitettu vuosien 1999–2000 välillä. Tavoitteenani on selvittää ja tarkastella novellissa esiintyviä erilaisia ekfrasiksen muotoja. Lisäksi tutkin, miten kerronta etualaistuu, millaisia metakerronnan muotoja ja funktioita novellissa ilmenee ja miten ne ovat linkittyneenä ja yhdistyvät ekfrasiksiin.

Novelli alkaa mustavalkoisesta valokuvasta ja muodostuu se ympärille. Kertoja kuvailee tarkasti valokuvaa, jonka otaksuu olevan otettu baarissa, ja jossa on kahdeksan reaalimaailman henkilöä, eurooppalaisia intellektuelleja: ”J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.-Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade.” (CC, 544). Kertoja kuvailee heitä yksitellen – ja käyttää tähän ensimmäiset viisi sivua – muun muassa pukeutumisesta, kasvonpiirteistä ja muista ulkonäöllisistä seikoista lähtien liittäen kuvauksiin omia subjektiivisia näkemyksiään. Valokuvan kuvailun välissä kertoja kehittelee kuvassa esiintyville hahmoille suhteita ja tapahtumia yöllisessä Pariisissa ja palaa loppua lukuun ottamatta tähän kyseiseen valokuvaan. Kertoja luo valokuvan henkilöiden lisäksi henkilöhahmoiksi novelliin valokuvan kehysten ulkopuolisia henkilöitä, keskiamerikkalaisen ja tuntemattoman naisen valokuvan henkilöiden katseiden kautta. Kertoja upottaa novelliin myös tätä hypoteettista keskiamerikkalaista toimittajaa käsittelevän osuuden hänen vierailustaan *Tel Quelin* toimitukseen. Novelli koostuu valokuvan ekfrasiksen ja sen dramatisoitumisen eli valokuvan ulkopuolelle siiryvien osuuksien vuorottelusta: valokuvasta sekä neljästä yöstä ja keskiamerikkalaisen upotetusta tarinasta. Ekfrasis ja sen dramatisoituminen noudattelevat yön ja päivän logiikkaa. Lopussa valokuvaan ei enää palata vaan hahmot jatkavat kuvan rajojen ulkopuolella.

Valokuva, johon novelli perustuu, on olemassa (kts. esim. Moreno 2022), mutta analysoin sitä ilman konkreettista valokuvaa. Valokuvaus esiintyy Bolañon tuotannossa suhteellisen usein (Moreno 2022, 45) ja valokuvat on nähty sekä paljastukseen tähtäävänä horjuttavana ele-

menttinä että proosallisena yhteytenä todellisuuteen (de los Ríos 2007, 74). Kuvaa ei ole liitetty painoksissa novellin yhteyteen, joten tulkitsen tekstiä itsenäisenä yksikkönään, kuvaa tekstin luomana konstruktiona, mutta kuvan olemassaolon tiedostettavuus on novellin fiktion ja todellisuuden rajojen teemojen näkökulmasta huomioitavaa.

Novellia on tutkittu aikaisemmin esimerkiksi queer-näkökulmasta ja tilallisajallisuuden (*spatiotemporal capture*) kautta (Long 2021) sekä analysoitu realistista representaatiota rikkovana labyrinttimaisena rakenteena (Moreno 2022). Kertojan poikkeamia valokuvasta on tulkittu muun muassa pimiönä (Long 2021, 25). Myös aiemmissa tutkimuksissa kuvan ja kerronnan suhde tulee esiin, osin samoin kuin omassani, sillä koko novelli perustuu ekfrasikseen. Omassa tutkielmassani keskityn kuitenkin nimenomaan ekfrasiksen erilaisten muotojen ilmenemiseen ja yhdistämiseen kerronnan metakerronnallisiin elementteihin ja funktioihin. Tutkielmani tuo myös suomalaiseen tutkimukseen aineistoja länsimaisten aineistojen ulkopuolelta.

Novellissa kerronta etualaistuu eri tavoin ja siinä painottuu hypoteettisuus ja epävarmuus sekä toisaalta paradoksaalisuus ja ristiriitaisuus. Kertoja eksplisiittisesti viittaa kertomukseensa kertomuksena ja kommentoi kuvausta ja kerrontaa sekä suoraan että epäsuorasti. Tämän vuoksi kerronnan tarkastelussa painotun erityisesti metakerronnan – kertojan kerronnan prosessin kommentoinnin (Nünning 2005, 12) – tarkasteluun. Oletan metakerronnallisten elementtien ja kerrontaa etualaistavien piirteiden olevan kuvan ja kerronnan suhteen sekä ekfrasiksien ja koko novellin ja sen teemojen rakentumisen kannalta olennainen piirre. Kertoja on ekstra- ja heterodiegeettinen, kertomansa tarinan tapahtumiin osallistumaton, tarinamaailman ulkopuolisella tasolla toimiva kertoja (kts. Genette 1982, 248).

Esittelen ensin tutkielmassani käyttämäni käsitteet ja teoriat: ekfrasiksen ja metakerronnan. Nykyisin ekfrasis määritellään yleisesti Heffernanin (1993, 3) määritelmän mukaan verbaaliseksi representaatioksi visuaalisesta representaatiosta, vaikkakin sitä on nähty tarpeelliseksi määritellä uudelleen, sillä määritelmä on nähty liian kapeana (Sager Eidt 2008, 12–13; 16). Kohdenovellini sisältää erilaisia ekfrasiksia, joihin soveltuvat erilaiset määritelmät ja teoriat, mikä osaltaan ilmentää ekfrasiksen kirjon laajuutta. Tukeudun edellä mainittuun ekfrasiksen yleisesti tunnettuun määritelmään, Sager Eidtin (2008) dramatisoidun ekfrasiksen kategoriaan (*dramatic ekphrasis*) ja sivuan myös Yacobin (1995, 1997) kuvallista mallia (*pictorial model*) ja

ekfrastista vertausta (*ekphrastic simile*). Metakerronnan osalta teoreettisena pohjana käytän erityisesti Ansgar Nünningin (2005) metakerrontaa käsittelevää artikkelia.

Kolmannessa kappaleessa analysoin kohdenovellin erilaisia ekfrasiksia sekä metakerronnan ilmenemismuotoja ja kerrontaa etualaistavia elementtejä. Tarkastelen ensin valokuvan ekfrasista ja sen laajenemista henkilöiden katseiden kautta, jonka jälkeen siirryn tarkastelemaan ekfrasiksen dramatisointia; kuvan rajojen ulkopuolelle siirtymistä. Pidän analyysissa koko ajan rinnakkain ekfrasiksen ja metakerronnan ulottuvuudet. Ekfrasiksen dramatisoinnin yhteydessä analysoin myös kerrontaan liittyviä typografisia keinoja ja lingvistisiä piirteitä. Analyysiluvun viimeisessä alaluvussa käsittelen ekfrasiksen ja kerronnan metaforisia ulottuvuuksia, jotka avaavat osaltaan kuvan ja kerronnan suhdetta laajemmin. Analysoin kuvalliseen malliin perustuvaa ekfrastista vertausta (Yacobi 1995, 1997) sekä metakerronnan metaforisuutta. Tutkielmassa käyttämäni alaviitteistä löytyvät suomennokset ovat omia käännöksiäni.

2 Ekfrasis ja metakerronta

2.1 Ekfrasis

Ekfrasiksen käsitteen alkuperä ulottuu antiikkiin: ekfrasis on antiikin retorinen termi, jossa kuvauksen kohteena oli mikä tahansa näkyvä asia (Heffernan 2015, 35–36). Käsite muodostuu kreikankielisistä sanoista *ek* ja *frazein*, jotka kääntyvät sanoiksi ”ulos” ja ”kertoa”, ”julistaa”, ”lausua”. Klassinen ekfrasis liittyy mainitusti retoriikkaan ja kuvatun tapahtuman tai asian elävästi kuuntelijan mieleen tuonti oli osa antiikin ekfrasista: ekfrasiksessa kohteesta tehdään elävä kuulijan tai lukijan ”silmien eteen”. (Mikkonen 2005, 262.) Nykyisin ekfrasis yleisesti määritellään Heffernanin (1993, 3) määritelmän mukaan verbaaliseksi representaatioksi visuaalisesta representaatiosta, mutta kuten jo johdannossa mainittu, on tämä määritelmä myös nähty liian suppeana (Sager Eidt 2008, 12–13; 16). Kysymys ekfrasiksesta toisen esityksen esityksenä usein ohjaa käsitteeseen liittyvää teoreettista nykykeskustelua (Mikkonen 2005, 266).

Ekfrasista on tutkittu paljon, mutta vaikka ekfrasiksen käsittely ja tutkimus ovat yleistyneet sillä on laajasti erilaisia määritelmiä eikä yhtä selkeää pohjaa (Heffernan 2015, 35). Aineistojen erilaisuus ja ilmiöiden kirjo on niin suuri, että ekfrasiksen käsitettä voi pitää tietynlaisena sateenvarjoterminä, jonka alla on erilaisia visuaalisen kohteen sanoiksi muuttamisen muotoja (Yacobi 1995, 600). Proosassa, etenkin romaaneissa, esiintyvä ekfrasis on tutkimuksessa jäänyt vähemmälle huomiolle ja nykyaikainen ekfrasis eroaa radikaalisti antiikin runouteen ja retoriseen traditioon liittyvästä ekfrasiksesta (Karastathi 2015, 97; 92). Ekfrasis proosafiktiossa voi Heffernanin (2015, 45) mukaan representoida niin maalausta, valokuvaa, veistosta kuin elokuvaa, mutta ekfrasiksen kehyksessä proosassa on tulkittu myös esimerkiksi kehotaidetta (kts. esim. Vairinen 2022) ja käsitteen merkityksen uudelleen muotoiluilla sen avulla on muun muassa haluttu ymmärtää uusia kohteita, mutta myös palattu toisaalta takaisin klassiseen retoriikan viitekehykseen (Mikkonen 2005, 265). Teorian on täytynyt sopeutua tutkimuskohteen muutokseen, ja 1960-luvulta lähtien ekfrasiksen tutkimus on siirtynyt yksityiskohtaisempiin luokitteluihin sekä eri taiteenlajien yhdistymisen mahdollisuuksiin eri alojen näkökulmiin perustuvien ymmärrysten kautta (Vairinen 2022, 133). Tutkielmassani käytän lähtökohtaisesti ekfrasiksen käsitettä novellin perustuen ja alkaen valokuvasta perinteisen määritelmän mukaisesti verbaalisena representaationa visuaalisesta representaatiosta (Heffernan 1993, 3), jonka lisäksi hyödynnän dramatisoidun ekfrasiksen (Sager Eidt 2008) sekä kuvallisen mallin ja

ekfrastisen vertauksen (Yacobi 1995, 1997) käsitteitä, mikä osaltaan osoittaa ekfrasiksen – sekä erilaisten määritelmien ja teorioiden – moninaisuutta.

2.2 Dramatisoitu ekfrasis, kuvallinen malli ja ekfrastinen vertaus

Laura M. Sager Eidt jakaa kirjassaan (2008) ekfrasiksen ilmenemismuodot neljään kategoriaan pohjaten teoriaansa useisiin aikaisempiin teoretisointeihin ja jaotteluihin, joista hyödynnän dramatisoidun ekfrasiksen (*dramatic ekphrasis*)[1] kategoriaa valokuvan ulkopuolelle siirtyvissä kerronnan osuuksissa. Dramatisoidussa ekfrasiksessa hahmojen voidaan antaa liikkua kuvan kehysten ulkopuolelle: hahmot voidaan irrottaa alkuperäisestä kuvan kontekstista, elollistaa heidät ja sijoittaa tarinaan tai draamaan, joka heijastelee ja tulkitsee alkuperäistä kuvaa. (Sager Eidt 2008, 56–57.) Dramatisoituun ekfrasikseen liittyy itserefleksiivisyys (Sager Eidt 2008, 56), kuten ekfrasikseen kirjallisuuden lajina yleisestikin (Mikkonen 2005, 281), jonka tulkitsen kohdeaineistossani ilmenevän muun muassa metakerronnallisten elementtien kautta. Vaikka Sager Eidtin (2008) kirjallisuuteen liittyvät esimerkit dramatisoidusta ekfrasiksesta liittyvät tunnettuihin taidemaalauksiin poiketen oman aineistoni valokuvasta, dramatisoitu ekfrasis on ekfrasiksen teorioista yksi perustelu teorianäkökulma aineistoni kannalta. Dramatisoitu ekfrasis korostaa kirjallisten tekstien transmediaalista kykyä välittää kuva tekemällä siitä elävä tai muuttamalla ja luomalla sitä uudelleen. Se pyrkii sulauttamaan taideteoksen osaksi omaa mediumiaan ja ekfrastinen diskurssi voi olla piilossa. (Sager Eidt 2008, 63.)

Novellissa valokuva ennen sen dramatisointia esiintyy ekfrasiksen perinteisesti ymmärretyssä merkityksessä. Kertojan siirtyessä kerronnan jaksoihin, joissa kuvittelee kuvassa esiintyvien hahmojen toimintaa, tapahtumia ja suhteita, valokuva dramatisoidaan ja sen henkilöt elollistetaan ja heitä liikutellaan kuvan kehysten ulkopuolelle. Dramatisoidun ekfrasiksen käsite on hyödyllinen etenkin valokuvan ja valokuvan ulkopuolisten kerronnan jaksojen välisiä suhteita analysoidessa, vaikka tiedostan, että valokuvan ulkopuolisiin osuuksiin voisi soveltua myös jokin muu lähtökohta ja teoreettinen näkökulma. Dramatisoidun ekfrasiksen käsitteen hyödyntäminen aineistooni osoittaa ekfrasiksen teorioiden nykyistä moninaisuutta ja käsitteen hyödyntämistä erilaisiin aineistoihin.

---

[1] Sager Eidtin ekfrasiksen kategoriaa *dramatic ekphrasis* ei ole käytetty aikaisemmin suomenkielisessä tutkimuksessa, joten käännän sen tässä termillä dramatisoitu ekfrasis.

Ekfrasiksessa on painottunut erityisesti yksi-yhteen suhde visuaalisen representaation ja verbaalisen re-presentaation suhteen, joka johtuu muun muassa ekfrasikseen liittyvän tiukan mimeettisyyden suosimisesta (Yacobi 1995, 603–604). Tamar Yacobin kuvallisessa mallissa (*pictorial model*) ekfrasis nähdään tietyn taideteoksen sijaan visuaalisena mallina, jossa tietyn määritellyn kuvallisen kohteen sijaan on yleinen nimittäjä, yleistetty kuva, ja joka usein linkittyy kerronnallisuuden kanssa (Yacobi, 1995, 599; 601).

Yacobi (1997) on käsitellyt ekfrasista myös kielikuvallisuuden kautta: ekfrastisessa kielikuvallisuudessa kielikuvallisuus ja ekfrasis yhdistyvät, kuten ekfrastisessa vertauksessa (*ekphrastic simile*). Vertaus kielikuvallisuuden muotona muodostuu fiktiiviseen todellisuuteen sisältyvästä subjektista (*tenor*), jota verrataan vertauksen kohteeseen (*vehicle*), joka ontologisesti kuuluu eri todellisuuteen. Ekfrasiksessa representoiva ja representoitu kuuluvat kahteen eri mediaan ja taiteenlajiin; verbaaliseen ja visuaaliseen; kirjalliseen ja graafiseen. Sekä representoitu että representoiva ovat tietyn objektin representaatioita liittyen ekfrasiksen mimeettisyyden ketjuun. Siinä missä kielikuvallisuus (*figure*) toimii semioottisesti yhteneväisesti pelkästään kielen tasolla, ekfrasis sisältää semioottista monimuotoisuutta kielen korvaten sen ulkopuolisen merkkijärjestelmän. (Yacobi 1997, 35–36.) Ekfrastinen vertaus on usein lyhyt ja voi tietyn teoksen lisäksi viitata esimerkiksi teemaan, taiteilijaan tai koulukuntaan (Yacobi 1997, 42). Kohdenovellissani esiintyy myös tämänkaltainen kuvalliseen malliin perustuva ekfrastinen vertaus, joka on huomioitavaa kuvan ja kerronnan suhteen tarkastelussa.

2.3 Metakerronta

Metakerronta on itserefleksiivinen kerronnanmuoto, jossa kertoja reflektoi kerronnan diskurssia tai kerronnan prosessia, ja joka on erotettava muista itsereflektiivisistä kerronnan muodoista tämän kriteerin perusteella (Nünning 2005, 16; 19). Metakerronnallisten ilmaisujen (*metanarrative expressions*) eli eksplisiittisesti kerronnan aspekteja kommentoivien ilmaisujen kautta kertoja voi etualaistaa kerronnan prosessia tai käsitellä esteettisiä tai kirjalliseen tuottamiseen liittyviä kysymyksiä. Metakerronnalliset lausumat itserefleksiivisyyden lisäksi etualaistavat kerronnan aktia. (Nünning 2005, 17–18.) Nünning (2005) jaottelee artikkelissaan metakerronnan piirteitä typologisesti eri kategorioihin muotoa (*formal*), rakennetta (*structu-*

ral), sisältöä (*content-related*) ja vastaanottoa (*reception-oriented*) koskevien piirteiden mukaan, joiden alla metakerronnalla on lisää jaoteltuja muotoja. Kohdenovellissani kertoja ja kerronta itsessään etualaistuvat erityyppisten metakerronnan muotojen kautta.

Eksplisiittisten metakerronnan muotojen lisäksi metakerronta voi olla myös implisiittistä, jolloin kerronnan prosessia ei suoraan kommentoida vaan huomio kiinnittyy kerrontaan eri tavoin (Nünning 2005, 24). Metakerronta voi johtaa esteettisen illuusion rikkoutumiseen, mutta toisaalta luoda rikkoutumisen sijaan autenttista kerronnan aktia painottavaa illuusiota: metakerronnalliset ilmaukset voivat luoda vaikutelman läsnä olevasta puhujasta tai kertojasta kerronnan herättäen illuusion persoonallisesta äänestä. Metakerronnallista luonnetta sisältävät myös kertojan viittaukset diskurssin tasolla kommunikointiin vastaanottajan (*narratee*) kanssa. (Nünning 2005, 17–18.) Kertojan tavoin yhtenä kerronnallisen tilanteen elementtinä vastaanottaja sijoittuu samalle diegeettiselle tasolle kertojan kanssa: ekstradiegeettinen kertoja voi suuntautua vain ekstradiegeettiselle vastaanottajalle, johon implisiittinen lukija sulautuu (Genette 1982, 259–260). Viitatessa tämänkaltaiseen tilanteeseen käytän narratee-termin suomennoksena retorisen kertomusteorian käsitettä kertojan yleisö. Ekstradiegeettisen kertojan yhteydessä metakerronnalliset ilmaukset on rajattu kertojalle ja ne esitetään korkeammalla kommunikaation tasolla. Metakerrontaan laajemmassa merkityksessä voidaan katsoa sisältyvän kaikki kerronnan aktiin tai kommunikatiiviseen tilanteeseen diskurssin tasolla viittaavat kerronnan funktiot. (Nünning 2005, 17–19; 22.)

Nünningin (2005, 15–16) mukaan metakerronta on erotettava metafiktion käsitteestä: molemmat ovat itserefleksiivisiä, mutta metafiktion kerrotun tekstin tai kertojan fiktionaalisuutta kommentoivan funktion sijaan metakerronta käsittelee diskurssin tai kerronnan prosessin reflektointia. Kohdenovellissani korostuu myös kertomuksen fiktiivinen luonne itsessään, mutta tulkitsen sen tapahtuvan muun muassa metakerronnallisten elementtien ja kerronnan etualaistumisen kautta, jonka vuoksi käsittelen tässä tutkielmassa metakerrontaa ja sen elementtejä.

3 Erilaiset ekfrasikset ja metakerronnallisuus novellissa ”Laberinto”

3.1 Valokuvan ekfrasis ja metakerronnalliset elementit

Kertoja kuvailee novellin alussa mustavalkoista valokuvaa: ”Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha, J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.-Th-Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade. La foto no tiene pie de autor.” (CC, 544)[2] , josta hahmottuu kuvauksen yhteys tähän tiettyyn valokuvaan. Ekfrasis on sekä kuvaus tietystä kohteesta että esitys esityksestä ja sen vähimmäisvaatimuksena on tietoisen siteen esiin tuominen kuvauksen kohteeseen; se erottuu kirjallisesta kuvauksesta siinä, että kuvaus ei representoi jo olemassa olevaa esitystä (Mikkonen 2005, 281; 265), kuten novellin alku osoittaa. Näin ollen ekfrasis perinteisesti ymmärrettynä hahmottuu jo heti novellin alussa.

Ekfrasis on usein itsetietoista kirjallisuutta (Mikkonen 2005, 281) ja jo heti novellin alussa valokuvan ekfrasikseen voi nähdä liittyvän myös metakerronnallisia elementtejä. Kertoja kuvailee pöytää, arvuuttelee ja otaksuu millainen pöytä mahdollisesti on, jonka ympärillä henkilöt istuvat. Samalla kertoja viittaa kuvailun prosessiin sekä laajemmin kerronnalliseen valintaansa, jonka tekee: ”La mesa es común y corriente [– –] en cualquier caso nada más lejos de nuestra intención que describirla hasta la saciedad. [– –] Por el momento, digamos que está en un bar.” (CC, 544).[3] Metakerronnallisiksi ilmaisuiksi luetaan kerronnan prosessia eksplisiittisesti kommentoivat tai reflektoivat ilmaukset (Nünning 2005, 17–18), kuten tässä edellä mainitussa virkkeessä, jossa kertoja ei ole kiinnostunut pöydän kuvailusta. Virkkeessä hahmottuu myös kerronnan ja ekfrasiksen yhtymäpinta kerronnalliseen, kuvaamisen valintaan viittaamalla verbillä ”describir” (kuvailla). Kertoja reflektoi valokuvan ekfrasiksen muodostumista kertomukseksi edellä mainitussa katkelmassa kommentoidessaan että ”mikään ei ole kauempana tarkoituksestamme kuin kuvailla sitä loputtomiin”.

---

[2] ”He ovat istumassa. Katsovat kameraa kohti. He ovat vasemmalta oikealle katsottuna J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.-Th-Réveillé, P. Guyotat, C. Devade ja M. Devade. Kuvassa ei ole kuvaajan nimeä.”

[3] ”Pöytä on tavallinen [– –] joka tapauksessa mikään ei ole kauempana tarkoituksestamme kuin kuvailla sitä loputtomiin. [– –] Toistaiseksi sanottakoon, että se on baarissa.”

Ekfrasis näyttäytyy alussa kuvauksena, mutta kertojan kommentin voi katsoa laajemmin kommentoivan novellin muodostumista ja kerronnan prosessia: kertoja tulee tekemään novellissa kaikkea muuta kuin vain pitäytymään valokuvan kuvailussa. Kuvan henkilöistä muodostuu henkilöhahmoja kertojan kuvittelemiin kerronnan osuuksiin ja baarin valokuva laajenee sen rajojen ulkopuolelle kertojan tulkitessa kuvan henkilöitä ja heidän katseitaan. Ekfrasis usein näyttää kuvaukselta, mutta huolimatta siitä on dynaaminen käsite ja sisältää kerronnallisia elementtejä. Mikäli kuvaus ja kerronta määritellään Genetten mukaan ensimmäinen staattisena ja toinen liikkuvana, ekfrasis sijoittuisi kuvauksen kategoriaan, mutta kuvauksen ja kerronnan rajat ovat häilyvät. (Heffernan, 1993, 5.) Yacobi (1995, 599) on painottanut ekfrasiksen kerronnallisuutta erityisesti kuvalliseen malliin liittyen ja henkilöhahmon näkökulmasta. Novellissa valokuvan ekfrasiksen voi katsoa olevan pysäytetty hetki, mutta nimenomaan synnyttävän kertovat rakenteet kertojan muodostaen kuvitellut kertomuksensa valokuvan pohjalta.

Novellin kertojasta muotoutuu valokuvan ekfrasiksen ja metakerronnallisten kommenttien myötä kuin illuusio läsnä olevasta, kuvaa katsovasta ja kuvailevasta puhujasta. Metakerronnallisista kommenteista voidaan erottaa puhetta jäljittelevät ilmaukset kirjallista ilmaisua jäljittelevistä ilmauksista (Nünning 2005, 33). Edellä mainitun verbin ”describir” (kuvailla) voisi tulkita sekä kirjallisen että puhutun ilmaisun kategoriassa, mutta kertoja painottuu käyttämään puheeseen viittaavia ilmaisuja, kuten ”digamos”, ”como ya hemos dicho”, ”es decir”, ”o mejor dicho” (sanokaamme, kuten olemme sanoneet, toisin sanoen, paremmin sanottuna). Kertoja tämänkaltaisilla viittauksilla myös täydentää ja täsmentää kerrottua. Oraalista ilmaisua jäljittelevässä metakerronnassa metakerronnalliset ilmaisut luovat vaikutelman fiktiivisestä suullisuudesta tai puhuvasta äänestä, jolloin kerronnan prosessi ja kommentointi muodostavat kognitiiviseksi skeemaksi suullisen tarinankerronnan tai viestintätilanteen kehyksen (Nünning 2005, 33). Ekfrasikseen liittyen tällaisen puhetilanteen illuusion muodostumisen voi liittää myös sen antiikin perinteen retoriikan yhtymäpintoihin. Retorisen kyvyn kautta tietty kuvauksen kohde tuodaan kuulijan tai lukijan ”silmien eteen” (Mikkonen 2005, 262), tässä tapauksessa kertojan diskurssin kautta valokuva kertojan yleisölle. Illuusio painottuu valokuvan ekfrasiksiin.

Kertoja jatkaa kuvan kuvailua ja käy läpi sen henkilöitä yksitellen sekä samalla raportoi ja kommentoi näkemäänsä, välillä esittäen kysymyksiä, joihin vastaa ja näin johdattelee kuvausta ja

kertomustaan; kuin viittaa siihen mitä aikoo kertoa seuraavaksi. Kerronnassa painottuu epävarmuus ja epätietoisuus sekä ristiriitaisuus, joka itsessään etualaistaa kerrontaa kerrotun sijaan, kuten esimerkiksi kertojan kuvaillessa Marc Devadea: ”Su parentesco con Carla Devade es obvio: son marido y mujer. ¿Podrian ser hermanos? Es posible – – ” (CC, 547).[4] Implisiittiseen metakerrontaan lukeutuu kaikki itserefleksiivisesti kerronnan prosessiin huomion kiinnittävät funktiot ja esimerkiksi kertojan tietämättömyys tarinansa yksityiskohdista johtaa implisiittisesti kerronnan aktin kommentointiin, sillä huomio siirtyy juonesta kertojaan ja kerrontaan (Nünning 2005, 24). Epävarmuus painottuu myös valokuvan ekfrasiksen ja henkilöiden kuvausten yhteydessä:

> A su lado está J.-J. Goux. De J.-J. Goux no sabemos nada. Probablemente se llama Jean-Jacques, pero en nuestro relato, y por comodidad, lo seguiremos llamando por sus iniciales. J.-J. Goux es joven, rubio, lleva gafas, su rostro no es un rostro de facciones agraciadas (aunque comparado con Henric no sólo parece más guapo sino incluso inteligente), la línea de su mandíbula es simétrica y sus labios están rellenos, si bien el inferior es ligeramente más grueso que el superior. Viste un suéter de cuello alto y una americana oscura. (CC, 545) [5]

Kertoja kuvailee hahmoa yksityiskohtaisesti, mutta painottaa muuten epätietoisuutta hahmosta ilmauksen ”no sabemos nada” (emme tiedä mitään) ja adverbin ”probablemente” (todennäköisesti) myötä. Kertoja käyttää monikon ensimmäisen persoonan verbimuotoa, jonka voi tulkita viittavan kertojan yleisöön: ”no sabemos” (emme tiedä), ”seguiremos” (jatkamme, futuuri). Käsittelen tätä monikkomuotoa dramatisoidun ekfrasiksen analyysin yhteydessä lisää. Kertoja eksplisiittisesti viittaa kertomaansa kertomuksena ”en nuestro relato” (meidän kertomuksessamme) ja kommentoi kerrontaa ja kerronnallisia valintojaan ”y por comodidad, lo seguiremos llamando por sus iniciales” (ja mukavuuden vuoksi, jatkamme hänen kutsumistaan etukirjaimilla), jotka ilmentävät myös kertojan valtaa ja fiktion mahdollisuutta. Prolepsikset ja analepsikset isserefleksiivisyyden lisäksi etualaistavat kerrontaa (Nünning 2005, 18) ja

---

[4] ”Hänen suhteensa Carla Devadeen on selvä: he ovat aviopari. Voisivatko he olla sisaruksia? Se on mahdollista – –”

[5] Hänen vieressään on J.-J. Goux. J-J. Gouxista emme tiedä mitään. Todennäköisesti hän on nimeltään Jean-Jacques, mutta kertomuksessamme, ja mukavuuden vuoksi, jatkamme hänen kutsumista nimen alkukirjaimilla. J.-J. Goux on nuori, vaalea, hänellä on silmälasit, hänen kasvonsa eivät ole piirteiltään viehättävät (vaikka verrattuna Henriciin hän ei vaikuta vain komeammalta vaan vaikuttaa myös älykkäältä), hänen leukalinjansa on symmetrinen ja huulensa täyteläiset, joskin alahuuli on hieman paksumpi kuin ylä. Hänellä on yllään poolopaita ja tumma puvun takki.

näihin liittyen edellä mainitun viittauksen nimen käyttöön voi tulkita proleptisenä kerrontaa kommentoivana viittauksena. Viittaus kertomukseen kertomuksena painottaa valokuvan ekfrasiksen kertomuksellisuutta eksplisiittisesti; se ei jää vain kuvaukseksi vaan muodostuu kertomukseksi.

Kertojan tulkinta kuvasta on olennainen osa valokuvan ekfrasista; kertoja tulkitsee hahmojen katseita, pukeutumista ja suhteita. Kuvatun kohteen lisäksi ekfrasiksessa on kysymys siitä, kuinka paljon kuvatun kohteen lisäksi siinä puhutaan kuvan tulkinnasta tai kokemisesta (Mikkonen 2005, 281). Tämä hahmottuu jo edeltävien sitaattien kautta. Kuten ylempänä tuli ilmi, novellin kertojasta muotoutuu valokuvan ekfrasiksen yhteydessä illuusio läsnä olevasta, kuvaa katsovasta ja kuvailevasta puhujasta ja kerronnan ja kuvailun lisäksi ekfrasiksen yhteydessä etualaistuu katsominen, esimerkiksi ilmaisuin: ”lo primero que salta a la vista” (CC, 546)[6], ”si miramos atentamente veremos” (CC, 560)[7] ja kuvan henkilöiden katseet paljastavat kertojan tulkinnassa esimerkiksi valokuvan ulkopuolisia henkilöitä. Long (2021, 49) on novelliin liittyvässä queer-tutkimuksessaan nostanut esiin katseiden merkityksiä ja osoittanut novellin rakentumisen kertojan katseen kehyksessä; novellissa katseita määrittää sukupuoli, halu, pelko ja valta. Nostan katseet tässä esiin valokuvan ekfrasiksen laajenemisen näkökulmaan liittyen. Valokuvan ekfrasiksessa Guyotatin, Carlan ja Marie-Thérèsen katseet – kertojan tulkinta heidän katseistaan – laajentavat kuvan rajoja luoden hahmoja sen kehysten ulkopuolelle. He katsovat baaritiskille päin:

> La mirada de Guyotat, sin embargo, no es ni con mucho tan ardiente como la mirada de su mujer que hurga en el abismo. [– –] Digamos que se trata de X y de Z. [– –] Por la mirada de Carla podría deducirse que se trata de un hombre joven (la mirada de Carla no sólo es dulce sino también protectora), aunque por la mirada de Marie-Thérèse podría deducirse, asimismo, que se trata de un sujeto potencialmente peligroso. (CC, 553–554) [8]

[6] ”ensimmäinen, joka pistää silmään”
[7] ”jos katsomme tarkkaan, näemme”
[8] ”Guyotatin katse ei kuitenkaan ole yhtään niin palava kuin hänen vaimonsa katse, joka kaivautuu kuiluun [– –] Sanottakoon, että kyseessä on X ja Z. [– –] Carlan katseesta voisi päätellä kyseessä olevan nuori mies (Carlan katse ei ole ainoastaan lempeä vaan myös suojeleva), vaikka Marie-Thérèsen katseesta voisi päätellä, että kyseessä on mahdollisesti vaarallinen kohde.”

Kertoja tulkitsee hahmojen katseita ja tekee niiden olettamistaan kohteista, näistä kirjaimista, kuvan ulkopuolisista, henkilöhahmot kertomukseensa; keskiamerikkalainen muodostuu Carlan ja Marie-Thérèsen katseista: “tal vez se trata de un joven periodista sudamericano o, mejor aún, centroamericano – –” (CC, 554)[9] ja samalla kertoja viittaa eksplisiittisesti kerronnan valintaansa ”o, mejor aún” (tai vielä parempaa) viittauksella. Ekfrasis laajentuu siis katseiden kautta kuvan rajojen ulkopuolelle: ”Así pues, el centroamericano está más allá de los bordes de la foto – –” (CC, 558).[10] Kertoja kertoo novelliin upotetun tarinan keskiamerikkalaisen vierailusta *Tel Quelin* toimituksessa, joka toimii analepsiksenä ja johon kertoja myös johdattelee yleisönsä: ”Volvamos, con pasos sigilosos a la tarde – –” (CC, 554)[11] Keskiamerikkalaisen tarina upotettuna ekfrasisten väliin painottaa valokuvan ekfrasiksen merkitystä novellin ja sen näennäisen juonen muodostumisen kannalta. Ekfrasiksen katseiden ja kertojan tulkinnan näistä katseista kautta muodostuu henkilöhahmo sekä tätä hahmoa käsittelevä upotettu tarina. Keskiamerikkalainen kirjailija on temaattisesti tunnistettava hahmo Bolañon tuotannossa (Long 2021, 27), joka tässä tematisoituu myös suhteessa eurooppalaisiin *Tel Queliin* yhdistettäviin intellektuelleihin valokuvan henkilöinä; keskiamerikkalainen kuvan kehysten ulkopuolisena, fiktiivisenä hahmona. Kertojan tietämättömyys ja arvailu liittyen keskiamerikkalaiseen korostaa kertomuksen konstruoimista, kun kertoja viittaa tekemiinsä valintoihin.

Proosassa ekfrasiksen on nähty peilaavan henkilöhahmon mieltä (Heffernan 2015, 45). Kohdenovellissani kyseinen valokuva on fokalisoitu henkilöhahmon sijaan kertojan kautta; novellin henkilöhahmot muodostuvat kertojan välittämästä valokuvasta, jolloin valokuvan ekfrasiksen voi liittää enemmänkin juonen, koko novellin, muodostumiseen. Yacobi (1995, 633) painottaa henkilöhahmon näkökulmaa ekfrasiksen ja juonen suhteen, mutta kohdenovellissa asetelma on toisenlainen. Kertojan välittämän kuvan voi katsoa toimivan juonen välineenä siten, että se toimii pohjana koko novellille, joka korostaa metakerronnan funktioita ekfrasisten yhteydessä. Toisaalta novellin juoni ylipäänsä jää toissijaiseksi asiaksi ja kerronnassa painottuu kerrotun sijaan itse kerronta ja kertoja. Valokuva ja sen ekfrasis toimivat koko novellin pohjana, jonka vuoksi seuraavaksi tarkastelen ekfrasiksen kerronnallistumista dramatisoidun ekfrasiksen kautta.

---

[9] ”ehkä kyseessä on nuori eteläamerikkalainen toimittaja, tai vielä parempaa, keskiamerikkalainen”
[10] “Siis, keskiamerikkalainen on kuvan rajojen ulkopuolella”
[11] ”Palatkaamme vaiteliain askelin iltapäivään”

3.2 Kerronnan etualaistuminen ja ekfrasiksen dramatisointi

Ensimmäisessä valokuvan ekfrasiksessa kertoja kuvaa henkilöitä paikallaan: ”Todos ellos inmovilizados – – ” (CC, 548).[12] Tilanne muuttuu ekfrasiksen dramatisoinnissa, jolloin kuvat dramatisoidaan niin, että ne saavat oman elämänsä (Sager Eidt 2008, 56). Ekfrasiksen dramatisoinnit ovat myös selkeästi erotettavissa itse valokuvasta ja Sager Eidtin kategoriat soveltuvatkin vain tekstin osiin (Sager Eidt 2008, 45). Dramatisoinneissa valokuvan henkilöt liikkuvat sen kehysten ulkopuolella Pariisissa kertojan kuvitelmissa. Ekfrasis dramatisoituu J.-J. Gouxin poistuessa kuvasta kertojan kuvitelman kautta, jossa kertoja viittaa myös kertojan yleisöön kerronnan prosessissa:

> Imaginemos a J.-J. Goux, por ejemplo, a J.-J. que nos observa desde el fondo de sus gruesos anteojos submarinos.
>
> Lo vemos caminar, vacío por un instante el espacio que ocupa en la foto, por la rue L’École-de-Medicine, con dos libros bajo el brazo, como no podía ser menos, hasta desembocar en el boulevard Saint-Germain. Ya allí orienta sus pasos hacia la estación de metro de Mabillon, pero antes de llegar se detiene en un bar, mira la hora, entra, pide una copa de coñac. Al cabo de un rato J.-J. abandona la barra y sienta en una mesa cercana a la ventana. ¿Qué hace? Abre un libro. Nosotros no podemos saber qué libro está leyendo, pero en cualquier caso a J.-J. le cuesta concentrarse en la lectura. (CC, 549) [13]

Kuvan dramatisointi kiinnittää huomion kerronnan prosessiin ja kertomuksen konstruointiin. Kertojan viittausta kuvitteluun ”imaginemos” (kuvitelkaamme) katkelman ensimmäiseen ekfrasiksen dramatisointiin siirryttäessä voi pitää lukuohjeena lopulle novellille; kaikki dramatisoinnit ovat kertojan kuvitelmaa. Novellissa monikon ensimmäisen persoonan käytön voi tulkita kertojan yleisön puhutteluna. Metakerronta voi pyrkiä pitämään kommunikatiivisen väylän auki kertojan yleisön kanssa (Nünning 2005, 30–31), kuten voi katsoa tapahtuvan yllä olevassa sitaatissa monikkomuodon kautta.

---

[12] “Kaikki he liikkumattomina – – ”

[13] Kuvitelkaamme esimerkiksi J.-J. Goux, J.-J., joka tarkkailee meitä paksujen sukelluslasiensa pohjalta.

Näemme hänen kävelevän, hänen tilansa kuvassa tyhjenee hetkeksi, pitkin rue L'École-de-Medicinea, kaksi kirjaa kainalossaan, kuin ei voisi olla yhtään vähempää, boulevard Saint-Germainille asti. Siellä hän suuntaa askeleensa kohti Mabillonin metroasemaa, mutta ennen saapumistaan hän pysähtyy baariin, katsoo kelloa, menee sisään ja tilaa lasillisen konjakkia. Hetken päästä J.-J. jättää baaritiskin ja istuu ikkunan lähellä olevaan pöytään. Mitä hän tekee? Avaa kirjan. Emme voi tietää, mitä kirjaa hän lukee, mutta joka tapauksessa J.-J.:n on vaikea keskittyä lukemiseen.

Erityisesti monikon ensimmäisen persoonan subjunktiivin käytöstä ilmenee imperatiivisesti kertojan yleisön puhuttelu. Tämä hahmottuu esimerkiksi yllä olevassa katkelmassa verbin ”imaginemos” (kuvitelkaamme) kautta, jossa kertoja ottaa kertojan yleisön mukaan kuvittelun – kerronnan – prosessiin. Tähän liittyy myös jo valokuvan ekfrasiksen yhteydessä käsittelemäni illuusio läsnä olevasta puhujasta. Ekfrasiksen pyrkimys retoriseen vaikutukseen liittyy sen sosiaaliseen, vuorovaikutukselliseen luonteeseen (Mikkonen 2005, 289). Novellissa tällaisen vuorovaikutuksellisuuden voi tulkita ilmenevän esimerkiksi juuri monikon ensimmäisen persoonan käytön myötä. Sama toistuu muun muassa kertojan järjestäessä kuviteltua yötä uudelleen: ”Rehagamos, por lo tanto, las parejas. [– –] Y rehagamos la noche.” (CC, 550) [14] Kertoja kertoo yön ja sen tapahtumat uudelleen: metakerronnallisesti viittaa kerronnan prosessiin ja auktoriteettiinsa kertojana sekä kertojan yleisöön. Myös Long (2021, 46; 49) on käsitellyt monikon ensimmäisen persoonan käyttöä kertojan kontrolloivuuteen liittyen ja tulkitsee, että kertoja sen kautta kutsuu lukijan osallistumaan ja toimii ikään kuin oppaana läpi valokuvan sekä mitä sen ennen ja jälkeen tapahtuu. Hän nostaa esiin myös useamman kertojan mahdollisuuden ensimmäisen monikkomuodon yhteydessä novellin alussa (Long 2021, 50). Itse tulkitsen kaikki monikkomuodot, erityisesti imperatiivia ilmaisevat, metakerronnan ja kertomuksen konstruoinnin kehyksessä kertojan yleisön puhutteluksi.

Metakerronnalliset ilmaukset eivät välttämättä riko diegeettistä illuusiota (Nünning 2005, 34). Jo mainitusti, kerrotun sijaan itse kerronta ja kertoja etualaistuvat. Autenttisen illuusion rikkoutumisen sijaan metakerronnallisilla ilmauksilla voidaan saada aikaan kerronnan aktia korostava illuusio (Nünning 2005, 17). Koska kertojasta muotoutuu ikään kuin puhuja, voidaan esteettisen illuusion rikkoutumisen sijaan ajatella metakerronnallisten sekä muiden kerrontaa etualaistavien ilmauksien vahvistavan sitä. Kertoja tiedostaa kuvittelun ja kertomuksensa kertomisen, josta muodostuu illuusio kertojasta kertomassa kertomustaan, joka muodostaa kerronnan aktin illuusion.

Kuitenkin diskurssitason metaleptisyyttä kohdenovellissa voi havaita. Metaleptisissä metakerronnan muodoissa extradiegeettisen ja diegeettisen tason rajat ylitetään (Nünning 2005, 24).

[14] ”Muodostakaamme, näin ollen, parit uudelleen. [– –] Ja muodostakaamme yö uudelleen.”

Novellin kertoja pysyy ekstradiegeettisellä tasolla, mutta kerrottua kommentoivat ja reflektoivat kommentit luovat vaikutelmaa kertojan tunkeutumisesta osin myös diegeettiselle tasolle, kun kertoja kommentoi kertomustaan ja hahmojensa toimintaa. Cohn (2012, 105) jakaa metalepsikset diskurssin (*discourse level*) ja tarinan (*story level*) tasolla tapahtuviin metalepsiksiin. Diskurssin tasolla tapahtuvassa metalepsiksessa kertoja keskeyttää hahmojensa toiminnan kuvailun kuin poikkeamalla aiheesta (Cohn 2012, 105–106). Kertojan kommentoidessa hahmojensa piirteitä ja toimintaa tämänkaltainen diskurssitason metalepsis on toistuva kerronnallinen elementti. Vaikka novellissa vuorottelevat valokuvan ja siitä dramatisoidut ekfrasikset, näennäiset eri tasot, pysyy kerronnan taso koko ajan samana. Kertoja kuitenkin ikään kuin tunkeilee kertomaansa diegeettiseen maailmaan Cohnin esittämän diskurssin tasolla toimivan metalepsiksen tavoin, esimerkiksi yllä olevassa katkelmassa esittäen kysymyksen keskellä kerrontaa, ”¿Qué hace? Abre un libro.” (Mitä hän tekee? Avaa kirjan.) Samalla kertoja kommentoi omaa tietämystään, joka heti seuraavassa lauseessa paradoksaalistuu, kun emme voi kuitenkaan tietää mikä kirja on kyseessä. Metalepsiksiin voi liittyä tarinan ja kerronnan kaksinkertaisella ajallisuudella leikittely, kuin kerronta olisi saman aikaista tarinan tapahtumien kanssa (Genette 1982, 235). Näin tapahtuu yllä olevassa esimerkissäkin, ja tämä osaltaan painottaa kertomuksen konstruointia ja metakerronnallisuutta. Toisaalta myös diegeettiseltä tasolta raja ylittyy ekstradiegeettiselle tasolle, kun kertoja yllä olevassa sitaatissa kommentoi J.J. Gouxin ”tarkkailevan meitä”. Tämä kertojan tarkkailu henkilöhahmon toimesta on olennainen osa novellia, joka perustuu katseille ja havaintoihin perustuville huomioille (Long 2021, 28).

Novellissa vastaavanlaiset kerrontaa keskeyttävät kerrontaa kommentoivat ilmaukset liittyvät myös typografisiin keinoihin. Esimerkiksi sulkeet typografisina keinoina saavat huomion suuntautumaan nimenomaan kertojaan ja kerrontaan sekä valokuvan ekfrasiksessa että sen dramatisoinnissa:

> Cuando se cruzan Marie-Thérèse percibe en sus ojos una mirada de ferocidad. Chocan. Ambos piden perdón. Vuelven a mirarse (y esto es sorprendente, que después de pedir

> perdón se miren otra vez) y entonces ella descubre en sus ojos, tras el cómodo disfraz del resentimiento, un pozo de horror y de miedo insoportables. (CC, 556.)[15]

Sulkeissa esitetty kertojan subjektiivinen mielipide toiminnasta keskeyttää kerronnan ja edellä mainitusti luo illuusiota kuin kerronta ja kertomus tapahtuisi samaan aikaan. Long (2021, 51) nostaa analyysissaan myös esiin tämän Marie-Thérèsen ja keskiamerikkalaisen kohtaamisen ja sulkeet sisältävän lauseen, joka ilmentää hänen mukaansa kerronnan äänen kaksinkertaistumista itserefleksiivisessä prosessissa ja jatkuvassa kommentoinnissa siitä mitä sanotaan ja miten se sanotaan. Sulkeet typografisena keinona erottavat kertojan subjektiivisia havaintoja ja mielipiteitä kerrotusta. Tämä havainnollistuu niin tässä katkelmassa kuin jo aikaisemmin valokuvan ekfrasiksen yhteydessä nostamissani esimerkeissä, joissa kertoja viittaa sulkeissa Gouxin älykkyyteen ja komeuteen sekä Carlan katseeseen.

Kuten on jo tullut ilmi, painottuu kerronnassa epävarmuus, mutta toisaalta myös paradoksaalisesti varmuus, joka muodostaa kertojasta ristiriitaisen. Metakerronnan piirteistä voidaan erotella kertojan kerronnalliseen kykyyn viittaavat funktiot; kertoja voi olla itsevarma tai epävarma kerronnallisista kyvyistään (Nünning 2005, 31–32) ja novellissa näiden sekoittuminen muodostaa kertojan ristiriitaisuutta. Kertoja ei eksplisiittisesti reflektoi kerronnallista kompetenssiaan vaan ristiriitaisuus hahmottuu implisiittisesti sekä metaforisesti. Esimerkiksi novellin loppupuolella kertoja valokuvan ekfrasiksessa kuvailee oikealla puolella istuvaa tupakoivaa miestä ja tupakan savua:

> El humo del cigarrillo sube en espiral hacia el techo y la cámara lo capta casi como si se tratara de la foto de un fantasma. Telekinesia. Un experto podría decidir en medio segundo la marca del cigarrillo que está fumando tan sólo con mirar ese humo sólido. Un Gauloises, seguramente.” (CC, 559.)[16]

---

[15] Kun he ohittavat toisensa Marie-Thérèse huomaa hänen silmissään julman katseen. He törmäävät. Molemmat pyytävät anteeksi. He katsovat toisiaan uudelleen (ja tämä on yllättävää, että anteeksipyynnön jälkeen he katsovat toisiaan uudelleen) ja Marie-Thérèse löytää hänen silmistään, kaunan miellyttävän valepuvun takaa, sietämättömän kauhun ja pelon kaivon.

[16] Savukkeen savu nousee spiraalissa kohti kattoa ja kamera tallentaa sen kuin kyseessä olisi kuva aaveesta. Telekinesia. Asiantuntija pystyisi päättämään puolessa sekunnissa mikä savukemerkki on kyseessä vain kiinteää savua katsomalla. Gauloises, varmasti.

Kertoja viittaa itseensä eksperttinä, joka puolessa sekunnissa antaa vastauksen ja epäsuorasti näin viittaa kerronnallisiin kykyihinsä. Myös viittauksen telekinesiaan voi tulkita dramatisoitujen ekfrasisten kehykseen linkittyvänä kerrontaan liittyvänä metaforisena vertauksena: kertoja liikuttaa valokuvan hahmoja sen kehysten ulkopuolelle diskurssissaan.

Dramatisoitu ekfrasis heijastelee tai tulkitsee alkuperäistä kuvaa ja pyrkii sulauttamaan sen osaksi omaa mediumiaan (Sager Eidt 2008, 56; 63). Kohdenovellini kohdalla ekfrasiksen dramatisointi itsessään korostaa kertojan kertomuksen konstruointia, etualaistaa kertojaa ja kerrontaa sekä kommentoi fiktion luomista ja todellisuuden rajoja. Ekfrasiksen dramatisointi hahmottuu nimenomaan suhteessa valokuvan ekfrasikseen ja heijastelee näin kuvan ja kerronnan sekä valokuvan ekfrasiksen ja sen dramatisoinnin suhdetta. Ekfrasis voi osoittautua keinoksi välittää teoksen tärkeimpiä teemoja (Vairinen 2022, 149) ja näin voi katsoa tapahtuvan myös novellin ”Laberinto” kohdalla: valokuvan ekfrasis ja sen dramatisointi yhdessä metakerronnallisten elementtien kanssa korostavat kirjallisuuden, kirjallisen tuottamisen ja kuvittelun sekä toden ja fiktion rajapintoja, joiden voi katsoa muodostuvan novellin yhdeksi teemaksi. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan ekfrasikseen ja metakerrontaan liittyviä metaforisia ulottuvuuksia tarkemmin.

3.3 Ekfrasiksen ja kerronnan metaforiset ulottuvuudet

Novellissa kuvan ja kerronnan suhde hahmottuu myös metaforisesti. Koska sana ei voi muuttua kuvaksi eikä kuvaus kielessä olla konkreettisesti visuaalista on kuvan ja kielen suhde jollain tasolla aina metaforinen (Mikkonen 2005, 225). Novellin lopussa Goux katselee aamun valjettua ja hahmojen toiminnan jatkuessa valokuvaan palaamisesta poiketen ikkunastaan Pariisia:

> Aurora boreal. Amanecer de perros. Casi transparentes, todos ellos abren los ojos. [– –] J.-J. Goux mira desde la ventana de su casa las nubes que pasan por el cielo de París y las compara con ciertas nubes de Pissarro o con las nubes de la pesadilla. (CC, 560.) [17]

[17] Revontulet. Hirveä aamunkoitto. Melkein läpinäkyvinä, he kaikki avaavat silmänsä. [– –] J.-J. Goux katsoo kotinsa ikkunasta Pariisin taivaalla kulkevia pilviä ja vertaa niitä tiettyihin Pissarron pilviin tai painajaisen pilviin.

Viittauksen impressionistitaitelija Pissarron pilviin voi tulkita kuvalliseen malliin perustuvana ekfrastisena vertauksena, jossa kielikuvallisuus ja ekfrasis yhdistyvät (Yacobi 1997, 35). Kuvallinen malli ei viittaa mihinkään tiettyyn kuvaan, vaan sen sijaan kuvalliseen malliin, jossa määriteltyä kuvallista kohdetta ei ole (Yacobi 1995, 601). Kertoja ei viittaa Pissarron tiettyyn maalaukseen vaan kuvalliseen malliin: Pissarron pilviin, ja tätä kuvallista mallia verrataan Pariisin pilviin. Paradoksaalisesti pilviä verrataan ”con ciertas nubes de Pissarro” (Pissarron tiettyihin pilviin), joka implikoi joitakin tiettyjä pilviä tietyssä maalauksessa. Pariisin kontekstin ja aamunkoiton huomioon ottaen Pissarron pilvien voi tulkita yhdistyvän esimerkiksi teokseen ”Boulevard Montmartre, matin, temps gris” (1897). Ekfrastinen vertaus on usein lyhyt vain yhden fraasin mittainen (Yacobi 1997, 35; 42). Edeltävässä lainauksessa vertaus hahmottuu myös vain yhden lauseen sisällä, eksplisiittisesti verbimuodon ”las compara” (hän vertaa niitä) kautta, jossa Pariisin pilviä verrataan Pissarron pilviin – tai painajaisen pilviin.

Yacobin mukaan tämänkaltainen viittaus toimii lukuohjeena selvittää kuvallista lähdettä enemmän (Yacobi 1997, 44). Impressionismiin liittyy vahva maisemallisuus; minkä tahansa voi nähdä maisemana ja impressionistit pyrkivät kuvaamaan katoavaisuutta ja pakenevaa hetkeä, mutta hetkellisyyden painotuksesta huolimatta siinä on myös kestäviä elementtejä. Materian erilaista lujuutta kuvaamaan Pissarro on käyttänyt pieniä siveltimenvetoja värityksessään. (Lassaigne 1980, 20; 46.) Ekfrastinen vertaus Pissarroon heijastelee niin Gouxin hahmoon kuin laajemmin koko novelliin ja kuvan ja kerronnan suhteeseen. Dramatisoitujen ekfrasisten toimintaa kuvaavat virkkeet ovat osin laajoja ja pitkiä, mutta lauseet töksähteleviä – kuin impressionistisia siveltimen vetoja – ja toiminta kuin tiettyjä nopeasti esitettyjä peräkkäisiä hetkiä linkittyen impressionismin pakenevan hetken kuvaukseen. Vaikka vertaus on lyhyt, vain yhden fraasin mittainen, luo se merkityksiä ja on osana novellin kuvan ja kerronnan labyrinttimaisen suhteen rakentumista.

Ekfrastinen kielikuvallisuus välittyy näkökulman kautta (Yacobi 1997, 40) ja kuten jo mainittu, painottuu tämä ekfrastinen vertaus heijastelemaan erityisesti Gouxin hahmoa. Kerronnallisesti virke on fokalisoitu Gouxin asemasta käsin; Gouxin subjektiivista asemaa korostaa myös ikkunasta katselu, joka stereotyyppisesti linkittyy henkilöhahmon mielen sisään siirtymiseen ja jonka voi nähdä linkittyvän myös impressionismin maisemallisuuteen ja hetkien korostamiseen. Tässä ekfrastisessa kuvalliseen malliin perustuvassa vertauksessa kerronta ja kertoja

etualaistuvat vain tietämättömyyden kautta: kertoja ei pääse Gouxin mieleen, eikä tiedä vertautuvatko Pariisin pilvet Pissarroon vai painajaiseen. Tämä vaihtoehtoisuus alleviivaa myös kertojan tietämättömyyttä kertomuksensa asioista. Ristiriitaisesti kertoja kuitenkin luonnehtii Gouxin tekemän vertauksen tapahtuvan sisäistä tunnetilaa kuvailevan adverbin epäsuotuisasti (desfavorablemente) kautta, kuin kuitenkin päästen hänen mieleensä.

Vertauksessa Pariisin pilvet vertautuvat vaihtoehtoisesti painajaisen pilviin. Ensimmäisen yön dramatisoidussa ekfrasiksessa Goux näkee painajaisen, jonka yhteydessä esiintyy kuva. Tämä painajainen heijastuu Gouxiin toistuvasti novellin ajan. Myös tähän painajaisessa esiintyvään kuvaan voi tulkita liittyvän tiettyä vertauskuvallisuutta ja kerroksellisuutta, vaikka kertoja ei kuvaile kuvaa lainkaan vaan viittaa siihen vain yhdellä sanalla yhdessä lauseessa: ”Dentro de un poco J.-J. Goux [– –] tendrá un sueño en donde aparecerá una foto y en donde se oirá una voz que le advertirá sobre la presencia del demonio y sobre la infausta muerte.” (CC, 551.)[18] Myös pelkkä kuvan mainitseminen paljastaa novellin kuvan ja kerronnan monimutkaista ja sen nimenkin implikoimaa labyrinttimaista rakentumista vertautuessaan lopussa ekfrastisen vertauksen vaihtoehtona Pissarron rinnalla Pariisin pilviin. Bolañon tuotannossa valokuvaan on nähty liittyvän lupaus epifaniasta, joka ei lopulta täyty (de los Ríos 2007, 76). Painajaisessa esiintyvän kuvan voi katsoa kuitenkin ainakin osittain epäsuorasti motivoituvan tässä lopun painajaiseen vertautuvassa ekfrastisen vertauksen yhteydessä, kun novellin pohjana toimivaan valokuvaan ei enää palata ja painajaisessa esiintynyt kuva tunkeilee valveen todellisuuteen sekä valokuvan ekfrasiksen ja sen dramatisoinnin yön ja päivän logiikka katoaa.

Kielikuvallisuuteen liittyen novellissa edeltävissä kappaleissa käsiteltyjen elementtien lisäksi metakerronta saa myös metaforisia ulottuvuuksia. Metakerronta voi ilmetä metaforisella tasolla (Nünning 2005, 25), ja suhteessa ekfrasikseen ja valokuvaan metaforisuus yhdistyy valokuvan ulkopuolisten hahmojen ympärille sekä ekfrasiksen ja sen dramatisoinnin liitoskohtiin. Ensimmäinen dramatisoitu ekfrasis ja kertojan yön uudelleen tekeminen on loppumassa, yö päättymässä ja Henric ainoa, joka tulee näkemään yöstä palaavat ”viimeiset yönkulkijat”:

[18] ”Hetken kuluttua J.-J. Goux [– –] tulee näkemään unen, jonne ilmestyy kuva ja jossa jokin ääni varoittaa häntä demonin ja onnettoman kuoleman läsnäolosta.”

”Será el único que contemplará el amanecer y la desastrosa retirada de los últimos noctámbulos, cada uno de ellos una letra indescifrable en un alfabeto imaginario.” (CC, 551).[19] Käsittämättömiin kirjaimiin kuvitteellisissa aakkosissa vertautuvat ”yönkulkijat” voi tulkita metonymiaksi henkilöhahmoista, joita ei vielä ole olemassa: kertoja kommentoi metaforan kautta fiktion luomista ja kirjallista tuottamista. Tätä tulkintaa tukee novellin muun tyyppinen metakerronta, etenkin verbin ”imaginemos” (kuvitelkaamme) käytön myötä, jota kertoja käyttää siirryttäessä ensimmäiseen dramatisoituun ekfrasikseen painottaen kertomustaan kertomuksena. Verbi ”imaginar” yhdistyy tämän metaforan ”alfabeto imaginario” (kuvitteelliset aakkoset) kanssa. Aakkoset ja kirjaimet viittavat kirjoittamiseen ja jo sitäkin kautta metaforan voi tulkita kommentoivan kirjallista tuottamista. Longin (2021, 65) mukaan tässä metaforassa aakkoset viittavat mielivaltaiseen, konstruoituun totaalisuuteen ja puolestaan käsittämättömät kirjaimet havaitsemisen vastustamiseen. Metaforisuuteen liittyen myös aikaisemmin viittaamani ”imaginemos”-verbin kerronnan kommenttina voi tulkita metaforisesti, sillä se ei kommentoi kerrontaa suoraan ja kirjaimellisesti (Nünning 2005, 25).

Metaforien suhde ekfrasikseen, kuvan ulkopuolisiin hahmoihin, vahvistaa kertojan roolia ja etualaistumista kertomuksensa konstruoinnissa suhteessa valokuvaan. Myös toisessa metaforassa, jonka voi tulkita myös kerrontaan liittyväksi kommentiksi, hahmot – baaritiskin tuntematon nainen ja keskiamerikkalainen – joiden ohi kirjallisuus kulkee, eivät sisälly valokuvaan vaan sen raamien ulkopuolelle: ”La literatura pasa junto a ellos, criaturas literarias, y los besa en los labios sin que ellos se den cuenta.” (CC, 559).[20] Kertojan kommentin voi katsoa linkittyvän kerronnanprosessiin. Kertoja tekee – kuvittelee, otaksuu – valokuvan ulkopuolisia hahmoja ja sisällyttää heidät tarinaansa ”kirjallisina olentoina”. Sisällöllisesti metakerronta voi liittyä vain kertojan oman kertomisen prosessin reflektointiin tai esimerkiksi viitata yleisemmin kerronnan prosessiin (Nünning, 2005, 30). Tässä novellissa metaforiset reflektiot voi tulkita reflektoivan ja tematisoivan kerrontaa sekä tämän novellin tasolla että yleisemmälläkin tasolla. Long (2021, 52) tulkitsee edeltävässä metaforassa kirjallisuuden liikkuvaksi, jossa yllättävät yhteydet tulevat mahdollisiksi, mutta jotka silti ovat mahdollisesti vallan takia rajattuja.

[19] ”Hän tulee olemaan ainoa, joka tarkastelee aamunkoittoa ja viimeisten yönkulkijoiden katastrofaalista vetäytymistä, jokainen heistä käsittämätön kirjain kuvitteellisissa aakkosissa.”
[20] ”Kirjallisuus kulkee heidän, kirjallisten olentojen, ohitse ja suutelee heitä huulille ilman että he huomaavat.”

Metaforat on mahdollista tulkita myös kirjallisuuteen yleisesti viittaavina, mutta tulkitsen niissä myös metakerronnallisen tulkinnan mahdollisuuden.

Metaforista kerronnan reflektointia voi havaita myös valokuvan ja sen dramatisoinnin liitoskohdista: yön ja päivän logiikasta. Kertoja viittaa toisen yön päättyessä kykyynsä hallita vain osaa yöstä, eli kuvittelemaansa kertomusta: "Y entonces la noche acaba (o la parte manejable de la noche, acaba) y la luz envuelve la foto – – (CC, 553).[21] Suluissa esitetty kommentti yön hallittavuudesta metaforisesti viittaa kertomuksen konstruointiin sekä heijastelee sen luomista. Kertoja kertoo vain osuuden, jonka pystyy hallitsemaan. Myös kolmanteen yöhön siirryttäessä kertoja metaforisesti kommentoi kerrontaa: "Y entonces vuelve a caer la noche y la foto se vacía o se emborrona con trazos que obedecen únicamente a la mecánica de la noche – –" (CC, 556)[22]. Nämä vain yön mekaniikkaa tottelevat, valokuvan tahriinnuttavat vedot vertautuvat laajemmin valokuvan ekfrasiksen dramatisoitumiseen sekä havainnollistuvat esimerkiksi virkettä seuraavan kolmannen yön kerronnassa. Puolentoista sivun mittainen kuvaus yön tapahtumista on kerrottu kahdella pitkällä virkkeellä. Nämä virkkeet sisältävät lukuisia lyhyitä pilkuin eroteltuja lauseita, joissa on esitetty monia yön tapahtumia, monia eri hetkiä, kuin lyhyinä vetoina. Kertojan kommentti viittaa näin ollen kerrontaan lausetasolla ja tämän voi liittää myös Pissarron pilvien ekfrastisesta vertauksesta syntyviin yhteyksiin.

Novellin viimeinen kappale alkaa Jacques Henricin fokalisaatioasemasta: "Ante su mirada se despliega un mundo de contornos, un mundo de diferentes ruidos." (CC, 560).[23] Tämän "ääriviivojen maailman" voi katsoa myös edustavan, ei suoraa ekfrastista kielikuvallisuuta tai vertausta, mutta kielikuvallisuutta liittyen verbaalisen ja visuaalisen yhtymäkohtiin. Ei-lainatussa kielikuvallisuudessa (*unquoted figure*) sekä subjekti että vertauksen kohde pysyvät pelkästään lingvistisellä tasolla (Yacobi 1997, 37). Ääriviivojen kautta assosioituu visuaalinen kuva, jossa edessä avautuva maailma nähdään kuin maalauksen maisemana tai kuvana linkittyen novellin kuvan ja kerronnan suhteen kerroksellisuuteen sekä myös yhdistyvän J.-J. Gouxin näkemään painajaiseen, jossa kuva ja demonin ja kuoleman läsnäolosta ilmoittava ääni yhdistyvät.

---

[21] "Ja sitten yö päättyy (tai yön hallittavissa oleva osa päättyy) – –"

[22] "Ja sitten yö saapuu uudelleen ja kuva tyhjenee tai tahriintuu vain yön mekaniikkaa tottelevista vedoista – –"

[23] "Hänen silmiensä edessä avautuu ääriviivojen maailma, erilaisten äänten maailma."

Yacobi (1997, 37) puhuu ekfrasikseen liittyvästä uudelleenkontekstoinnista ja verbaalisista kehyksistä (*verbal frames*), joiden sisään visuaalinen artefakti siirtyy upotuksena *(inset*), joka näin ollen alkaa merkitä eri tavalla ja uusia tarkoituksia. Pissarron maalauksen kuvallisen mallin kohdalla näin voi tulkita selkeästi tapahtuvan, mutta ”Laberinto”-novellissa valokuvan, johon novelli perustuu, kohdalla tilanteen voi tulkita metaforisesti olevan erilainen: valokuva ei niinkään ole verbaalisten kehysten sisälle upotettu vaan pikemminkin metaforisesti synnyttää ne, toki ollen silti verbaalisen kehyksen ympäröimä kirjallisuuden sisällä. Metakerronnalliset elementit edellä mainitusti vahvistavat vaikutelmaa kertomuksen konstruoinnista valokuvan pohjalta. Toisaalta edellä mainittu ”mundo de contornos” (ääriviivojen maailma) vertautuu myös koko novelliin, ääriviivat voi tulkita metonymiana novellin rakenteelle: mikäli koko novellia tulkitsee ekfrasiksen kehyksessä muodostuu koko novellista omat verbaaliset kehyksensä tuottava, niiden sisäinen ekfrasisten kokonaisuus, erilaisten ääriviivojen maailma.

4 Johtopäätökset

Olen tarkastellut tässä tutkielmassa ekfrasiksen ilmenemismuotoja eri ekfrasiksen teoretisointien kautta. Olen myös tutkinut kerronnan etualaistumista ja metakerronnan erilaisia elementtejä ja funktioita novellin ekfrasisten yhteydessä. Tämän lisäksi olen keskittynyt ekfrasiksen ja kerronnan metaforisiin ulottuvuuksiin. Läpi tutkielman olen pitänyt kaksi pääkäsitettä – ekfrasiksen ja metakerronnan – rinnakkain. Olen analysoinut näitä yhdessä pyrkien tuomaan esiin kuvan ja kerronnan suhdetta novellissa näiden kahden käsitteen kautta. Analyysini on osoittanut, että metakerrontaan linkittyvät elementit ovat kietoutuneena ekfrasikseen ja niiden rakentumiseen; koko novellin voi ymmärtää ekfrasiksen kehyksessä, kun valokuvasta poikkeavat osuudet tulkitaan dramatisoituina ekfrasiksina. Tutkielmani on teoriapohjan sekä kohdeaineiston myötä osaltaan osoittanut ekfrasiksen erilaisten muotojen ja teoretisointien moninaisuutta. Tämä havainnollistuu kohdenovellin ilmiselvän valokuvan ekfrasiksen lisäksi sisältäen eri tavoin ymmärrettyjä ja määriteltyjä ekfrasiksen muotoja: dramatisoidun ekfrasiksen sekä ekfrastisen vertauksen muodossa.

Olen tukeutunut analyysissani yleisesti tunnettuun ekfrasiksen määritelmään visuaalisen representaation verbaalisesta representaatiosta, joka saa oman funktionsa novellin pohjana toimien, dramatisoidun ekfrasiksen kategoriaan sekä kuvalliseen malliin ja ekfrastiseen vertaukseen. Valokuvan ekfrasiksessa metakerronnalliset kommentit linkittyvät kuvaukseen, mutta kommentoivat myös kerrontaa; ne eivät jää vain ekfrasiksen tasolle vaan paljastavat valokuvan kerronnallisuuden ja ennakoivat kerrontaa. Dramatisoitu ekfrasis sopi teoriakehykseksi käsittelemään myös valokuvasta poikkeavia kerronnan osuuksia ekfrasiksen kehyksen kautta. Valokuvan ekfrasiksen dramatisointi korostaa novellin itsetietoista luonnetta, etualaistaa kertojaa ja kerrontaa ja on linkittyneenä kertomuksen konstruointiin. Kuvan ja kerronnan metaforisten ulottuvuuksien yhteydessä Pissarron maalauksiin liittyvä kuvalliseen malliin perustuva ekfrastinen vertaus tuottaa novelliin yhden eritavoin ymmärretyn ekfrasiksen tason lisää. Metaforisuus pelkästään tekstin tasollakin viittaamatta tiettyyn teokseen tai kuvalliseen malliin tuottaa novelliin kuvan ja kerronnan suhteeseen linkittyen laajempaa vertauskuvallisuutta. Metaforinen metakerronta linkittyy valokuvan kehysten ulkopuolisiin henkilöihin niin valokuvan kuin dramatisoidun ekfrasiksen yhteydessä ja metaforisuutta voi havaita myös valokuvan ja sen dramatisoinnin liitoskohdissa.

Hyödyntäen erilaisia ekfrasiksen teorioita muodostuu koko novellista ekfrastinen kokonaisuus, jossa metakerronnalliset elementit kerronnan osana etualaistavat kertojaa ja kerrontaa. Tämä tapahtuu niin eksplisiittisesti metakerronnallisten ilmaisujen kautta sekä toisaalta kertojan yleisön kanssa kommunikoinnin kautta, erityisesti monikkomuodon käyttämisen myötä, kuin implisiittisesti epävarmuuden ja ristiriitaisuuden kautta. Metakerronnassa painottuu myös metaforisuus ja kerronnan kommentointi epäsuorasti. Olen lisäksi tarkastellut kerrontaan liittyviä typografisia piirteitä, jotka myös etualaistavat kerrontaa ja korostavat kerrotun sijasta kerrontaa ja kertojaa.

Metakerronnalliset ilmaisut eivät ”Laberintossa” riko diegeettistä illuusiota vaan pikemminkin luovat ekfrasiksen historian antiikin retoriseen traditioonkin linkittyvän läsnä olevan puhujan sekä kerronnan aktin illuusion. Silti diskurssin tasolla tapahtuvaa metaleptisyyttä voi havaita, joka osaltaan korostaa nimenomaan kerronnan prosessia ja puhujan illuusiota. Antiikkiin ja sen myyttien tematiikkaan voi katsoa viittaavan myös novellin nimi ”Laberinto” ja kerronta ja sen kommentoivuus niin eksplisiittisesti kuin etualaistuminen implisiittisesti luovat yhdessä ekfrasisten kanssa novellista labyrinttimaisen kokonaisuuden. Valeria de los Ríos (2007, 80) vertaa valokuvia Bolañon tuotannossa allegorisesti Ariadnen lankaan. Tämän vertauksen voi tulkita myös tämän novellin yhteydessä, erityisesti kiinnittyessä novellin nimeen ”Laberinto”: ekfrasikset muodostavat labyrinttimaisen kertomuksen rakenteen, jota metakerronnan eri elementit ja kertojan tietämättömyys ja ristiriitaisuus sekä sotkevat että selvittävät.

Lähteet

Kohdeteos:

Bolaño, Roberto 2019/2024. “Laberinto” teoksessa *Cuentos completos.* Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 544-561

Tutkimuskirjallisuus:

Cohn, Dorrit 2012. Metalepsis and Mise en Abyme. *Narrative* 20:1, 105–114.

De los Ríos, Valeria 2007. Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño. *Taller de letras*, 41, 69-81

Genette, Gérard 1972/1980. *Narrative Discourse.* Käännös Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

Heffernan, James A. W. 1993. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. The University of Chicago Press

Heffernan, James A. W. 2015. Ekphrasis: Theory. Teoksessa *Handbook of intermediality : Literature - image - sound – music* toim. Gabriele Rippl. De Gruyter, 35–49

Karastathi, Sylvia 2015. Ekphrasis and the Novel/Narrative Fiction. Teoksessa *Handbook of intermediality : Literature - image - sound – music* toim. Gabriele Rippl. De Gruyter, 92-112

Lassaigne, Jacques 1980. *Maalaustaiteen historia. Impressionismi*. Lausanne: Editions Rencontre

Long, Ryan 2021. A Queer Poetics of *Intemperie*: “Labyrinth” as Darkroom. Teoksessa *Queer Exposures: Sexuality and Photography in Roberto Bolaño's Fiction and Poetry*. University of Pittsburgh Press, 25–66.

Mikkonen, Kai 2005. *Kuva ja Sana: Kuvan ja sanan vuorovaikutus kirjallisuudessa, kuvataiteessa ja ikonoteksteissä* Helsinki: Gaudeamus

Moreno, Fernando 2022. Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño*. Boletín GEC* julio-diciembre, núm.30, 39–53.

Nünning, Ansgar 2005. On Metanarrative: Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary. Teoksessa *The Dynamics of Narrative Form : Studies in Anglo-American Narratology*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 11-57

Sager Eidt, Laura M 2008. *Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi.

Yacobi, Tamar 1995. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, 16(4), 599–649.

Yacobi, Tamar 1997. Verbal Frames and Ekphrastic Figuration. Teoksessa *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media* toim. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling. Amsterdam: Rodopi, 35-46

Vairinen, Virpi 2022. Kehotaide ekfrasiksen teorioiden valossa Don Delillon romaanissa *Esittäjä*. Teoksessa *Intermediaalinen kirjallisuus* toim. Laura Piippo ja Juha-Pekka Kilpiö. Jyväskylä: Jyväskylän yliopistopaino, 129–161