Tampereen yliopisto

Heikki Rantalainen

PELON JA YMMÄRRYKSEN RAJAT

Tajunnankuvaus kolmessa H.P. Lovecraftin novellissa

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2010

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
RANTALAINEN, Heikki: PELON JA YMMÄRRYKSEN RAJAT
Tajunnankuvaus kolmessa H.P. Lovecraftin novellissa

Pro gradu –tutkielma, 78 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Marraskuu 2010

Tutkielmassa käsitellään tajunnankuvausta H.P. Lovecraftin ensimmäisen persoonan kerronnan kauhunovelleissa. Tarkastelun kohteena ovat kolme novellia: The Shadow Over Innsmouth (1925), Pickman's Model (1927) ja The Music of Erich Zann (1922). Tutkielma nojaa tarkastelussaan pääasiassa kertomusteoreettisiin malleihin, joista hyödynnetään sekä klassisia että uudempia, kognitiivisia narratologisia tutkimuksia. Lovecraftin ensimmäisen persoonan kauhunovellien kertojia tarkastellaan toimijoina, joilla on toistuvasti ristiriitaisia ja muuttuvia ominaisuuksia kertomusten eri vaiheissa. Oleellista on henkilöhahmojen kerronnan edetessä muuttuva suhtautuminen koettuihin tapahtumiin, edelliseen sidoksissa oleva ilmaisutapa ja kauhun kokemuksen jäsentäminen suhteessa menneisyyteen ja nykyhetkeen.

Tutkielmassa kauhun tematiikkaa lähestytään ennen kaikkea sen kerrontateknisten ilmentymien kautta tutkimalla mm. tapoja fokalisoida kerrontaa. Kauhun ja järkytyksen kokemusta sekä Lovecraftin töissä ilmeneviä teemoja heijastetaan tämän lisäksi jossain määrin myös traumakirjallisuuden teoreettisen perinteen kautta. Valittuja kohdetekstejä käytetään tutkielman aikana vertailevasti kiinnittäen huomiota niiden yhtäläisyyksiin ja eroihin tarpeellisissa konteksteissa.

Keskeistä tutkielmassa on henkilöhahmojen tajunnoissa paikannettavissa olevien epäjohdonmukaisuuksien ja murtumakohtien analyysi. Tämän vuoksi huomiota kiinnitetään myös kerronnassa ilmeneviin erityyppisiin kerronnallisen epäluotettavuuden mahdollisuuksiin. Tutkielmassa tuodaan esille myös Lovecraftin henkilöhahmojen ajoittainen vaikeatulkintaisuus ja moniselitteinen luonne tekstuaalisina rakennelmina. Huomiota kiinnitetään myös henkilöhahmojen tiedollisiin rajoitteisiin ja mahdollisuuksiin. Koko työn läpäisevänä elementtinä tutkielmassa käsitellään Lovecraftin töiden maailmankuvaa, ihmisen paikkaa tällaisessa universumissa ja henkilöhahmojen luonnetta juuri näiden käsitteiden ilmentäjinä.

Asiasanat: H.P. Lovecraft, kauhukirjallisuus, narratologia, trauma, tajunnankuvaus, epäluotettavuus, henkilöhahmo, käsittämättömyys

1. Johdanto 1

1.1. Lovecraft kirjailijana 1

1.2. Tutkimuksen tavoitteet ja metodi 3

2. Epävakaa todellisuus: klassista narratologiaa 7

2.1. Kuka on henkilöhahmo kertomuksessa? 7

2.2. Kerronnallisten tasojen funktioista 14

2.3. Menneisyys lähestyy ja loittonee 16

2.4. Kertojien näkökulmat kehittyvät 24

3. Tietoisuus synnyttää kauhun: uudempaa narratologiaa 30

3.1. Kenen kokemus? 30

3.2. Henkilöhahmon pysyvyys ja muuttuvuus 37

3.3. Suhteellisia totuuksia 49

3.4. Vaillinaista itsetarkkailua 57

4. Merkitseekö järkytys traumaa? 61

5. Lopuksi 72

Lähteet 74

1. Johdanto

1.1. Lovecraft kirjailijana

H.P. Lovecraft ei ollut elinaikanaan suosittu kirjailija. Suuri osa Lovecraftin novellituotannosta näki päivänvalon ensi kertaa *Weird Tales*-lehdessä, joka toimintavuosinaan vuodesta 1923 eteenpäin julkaisi viihteellisiä kertomuksia (Burleson 1983, 7). Ajankohta vaikuttaa sopivalta kun otetaan huomioon, että Lovecraftin pääasiallinen kirjallinen tuotanto keskittyy 1920-luvun jälkeiseen aikaan. Lovecraft kirjoitti ennen tätäkin, ja varhaisemmat kirjalliset työt ovat vuodelta 1905 (Burleson 1983, 4). Varsinaiset kauhukertomukset, joista Lovecraft ensisijaisesti tunnetaan, syntyivtät kuitenkin vasta vuodesta 1917 eteenpäin, jolloin Lovecraft kirjoitti ensimmäiset "oudot tarinansa", ”Dagon” (1919) ja ”The Tomb” (1922). Kyseiset kertomukset ovat ilmestyneet viime vuosikymmenienkin aikana toistuvasti eri kokoelmissa, mikä osoittaa niiden jatkuvan suosion ja arvostuksen Lovecraftilaisessa kaanonissa. Novellien lisäksi Lovecraftin tuotantoon sisältyy runoja ja yksi lähes romaanimittainen käsikirjoitus, *The Case of Charles Dexter Ward* (1941).

Lovecratin tuotannon leimallisin piirre on Cthulhu-mytologia, josta merkittävä esimerkki on ”The Call of Cthulhu” 1928 (Lowell 2004, 47). Tämän tutkielman yhteydessä en paneudu kuitenkaan suuremmin tähän Lovecraftin työt läpäisevään elementtiin, sillä pidän sitä sopivampana aiheena kokonaan toiseen tutkimukseen. Sen sijaan Lovecraftin kertomuksissa on eräs poikkeuksellinen ja ristiriitainenkin piirre, minkä vuoksi pidän niitä tutkimisen arvoisina. Lovecraftin kertomukset eivät kerro ihmisistä ja heidän välisestä vuorovaikutuksestaan, vaikka kertomusten henkilöt ja kertojat ovatkin ihmisiä. Kuten Airaksinen (1999, 1) havaitsee, sivuuttaa Lovecraftin tapa käsitellä maailmaa ihmiset. Houllebecq (1991/2005, 57) tekee samansuuntaisen havainnon kirjoittaessaan pitkässä Lovecraft-aiheisessa esseessään, että sellaiset tyypillisesti kirjallisuudessa kuvattavat yleisinhimilliset aiheet kuten raha tai seksi näyttelevät olematonta roolia Lovecraftin kertomuksissa. Kuitenkaan itse kauhun kokemusta on mahdotonta kuvitella ilman inhimillisen tajunnan läsnäoloa, eikä Lovecraft koskaan pyrkinytkään tähän; henkilöhahmojen ensisijaisena tehtävänä on kohdata todellisuus juuri niin rumana kuin se kertomuksissa on. Toisaalta kertomusten kehys on Lovecraftin töissä usein syvästi kulttuurihistoriallinen ja inhimillinen;

kuten Timothy H. Evans (2005, 100) huomauttaa, on Lovecraftin novellien tematiikassa havaittavissa myös erityisen vahva antimodernistinen ja antikvaarinen vivahde. Tämän ilmentymät ovat havaittavissa myös ”The Shadow Over Innsmouth” -teoksessa, joka on yksi analyysini kohteista.

Lovecraft itse on kuvannut käsityksiään kauhufiktiosta oman luomistyönsä lisäksi esseessään “Supernatural Horror in Literature” (1927). Siinä hän erottelee erityyppistä kauhukirjallisuutta ja tekee hyvin selväksi sen, mihin määritelmään todellinen kosminen kauhu sijoittuu. Lovecraftin mukaan pelkän fyysisen väkivallan ja raakuuden esittäminen ei itsessään ole sen kaltaista kauhua, johon hän viittaa. Tällaisessa kertomuksessa on nimittäin Lovecraftin mukaan esiinnyttävä jotakin selittämätöntä. Tämän selittämättömän tulee ilmetä vaikutelmana jonkin ulkopuolisen läsnäolosta, johon voidaan viitata vihjein – vaikutelma ihmisen maailmankuvaa suojaavien luonnonlakien murtumisesta on oleellinen. (Lovecraft 2000d, 426.) Lovecraft (2000d, 423, 427) kiistää “oudon tarinan” sosiaalisen tai didaktisen funktion: kertomuksen ensisijainen tehtävä on luoda pelon ja hämmennyksen ilmapiiri. Koska tämä on korkein mahdollinen arvo joka oudolla tarinalla voi olla, on Lovecraftin (2000d, 427) käsityksen mukaan jokseenkin toisarvoista, vaikka kertomus ei muuten edustaisikaan hyvää kirjallisuutta.

Näistä lähtökohdista Lovecraftin kirjallisia valintoja ja päämääriä on mielestäni helppo ymmärtää. Se, nähdäänkö kirjailijan valinta kuvata asioita vaillinaisesti ansiona vai heikkoutena riippuu lukijasta. Lovecraftin itsensä mukaan ainoastaan harvat ovat tarpeeksi alttiita ja herkkiä kyetökseen todella arvostamaan kosmista kauhua kirjallisuudessa. Airaksinen (1999, 1) kirjoittaa, että koska Lovecraftin työt käsittelevät mielen äärimmäisiä ulottuvuuksia mutta samaan aikaan kertovat siitä, mistä ei voida kertoa, muodostaa tämä sekä Lovecraftin töiden heikkouden että vahvuuden. Itse pidän tätä vahvuutena, mutta pyrin tämän työn kontekstissa luopumaan arvolatauksistani ja tarkastelemaan kohdeteoksia sellaisina kuin ne ovat – ainakin oman ymmärrykseni mahdollistamien tulkintojen mukaan.

Lovecraft on mielestäni monella tapaa ainutlaatuinen kirjailija. On kuitenkin selvää, että myös Lovecraftin töiden taustalle piilee vahva perinteiden vaikutus joka ilmenee muutenkin kuin vain modernin mailman vastustuksena. Lovecraft ihaili Edgar Allan Poen töitä avoimesti, mutta toistuvat rinnastukset kahden kirjailijan välillä ovat mielestäni ainoastaan auttavasti perusteltavissa: Lovecraftin luoma universumi ja siinä ilmentyvä tematiikka ovat verraten kaukana Edgar Allan Poen vastaavista, joiden katson ammentavan voimansa enemmän puhtaasta

psykologiasta kuin vihamielisestä maailmankaikkeudesta, jossa ihmisellä on vain mitättömän pieni rooli. Joka tapauksessa samaan kirjallisuudelliseen jatkumoon sijoittamista voidaan pitää oikeutettuna näkemyksenä siinä mielessä, että riittävän väljästi määritelty gotiikan tai kauhukirjallisuuden traditio kattaa molemmat kirjailijat. Rationaalisen maailmanjärjestyksen järkkyminen olennaisena temaattisena elementtinä on läsnä Poen tuotannossa (Savolainen 1992, 17). Lovecraftin on helppo nähdä tarttuvan tähän teemaan ja vievän sen kokonaan omaan suuntaansa. Poe sijoitetaan toistuvasti osaksi goottilaisen kirjallisuuden tradiota, mutta Lovecraftin näkeminen osana tätä järjerstystä voi olla eroavaiksuuksien vuoksi hankalaa. Kuitenkin molemmat kiistattomasti kuuluvat kauhukirjallisuuden piiriin.

Matti Savolainen (1992, 17) ehdottaa, että erotuksena goottilaisesta kirjallisuudesta historiallisena ilmiönä tulisi puhua goottilaisesta sensibiliteetistä, joka merkitsee samaa kuin kauhukirjallisuus tai kauhufiktio yleensä. Goottilaisessa sensibiliteetissä on olennaista halu asettua alttiiksi pelon ja kauhun tunteille. Samoin herkkyys yliluonnolliselle ja selittämättömälle muodostaa osan goottilaisen sensibiliteetin käsitettä (Savolainen 1992, 17). Tämä käsite luonnehtii Lovecraftin kirjallisia pyrkimyksiä paremmin kuin hyvin, sillä eri sanoin, joskin sisällöllisesti vastaavalla tavalla Lovecraft itse kuvaa oudon tarinan tarkoitusta ja olemassaolon oikeutusta. Savolainen (1992, 17) kirjoittaa myös, että juuri Lovecraftin töissä ilmenevä menneisyyden ja rodullisen degeneration pelko ovat gotiikan piiriin kiinteästi liittyviä teemoja.

Vaikka Lovecraftin todettaisiin täten osaltaan jatkaneen gotiikan perinnettä, on yritys sijoittaa Lovecraft johonkin historiallisen gotiikan tyylilajin alle tai sen välittömään läheisyyteen epäkiitollinen tehtävä. Tässä yhteydessä onkin riittävää todeta, että Lovecraft määrittyy ainoastaan omana aikanaan halvaksi kauhukirjallisuudeksi, joka jostain syystä herättää niin tutkijoiden kuin lukijoiden mielenkiinnon vielä pitkään tekstien syntyajankohdan jälkeenkin.

1.2. Tutkimuksen tavoitteet ja metodi

Tässä pro gradu -työssä tarkastelen Howard Phillips Lovecraftin kolmen novellin kerronnallisia tilanteita ja tilanteissa olevia, muodostuvia ja kehittyviä kertojahahmoja. Lovecraftin sinänsä kattavasta, useita kymmeniä novelleja käsittävästä tuotannosta olen valinnut lähemmän

tarkastelun kohteeksi ainoastaan kolme pituudeltaan erilaista kertomusta: ”The Music of Erich Zann” (1922), ”The Shadow Over Innsmouth” (1936) ja ”Pickman’s Model” (1927). Tällä valinnalla olen pyrkinyt mahdollistamaan aineiston mahdollisimman yksityiskohtaisen käsittelyn. Lisäksi valintaa motivoi ensimmäisen persoonan kerrontatilanne, joka on Lovecraftin novelleissa ylivoimaisessti käytetyin kerronnallinen tekniikka. Tästä syystä koen, että juuri ensimmäisen persoonan kerronnan käsittely antaa parhaan mahdollisen kokonaiskuvan siitä, mikä on oleellista Lovecraftin tuotannossa ylipäätään, ja mikä muodostaa koko tuotantoa kehystävän temaattisen ja kerrontastrategisen jatkumon. Näin ollen ne Lovecraftin kertomukset, jotka kerrotaan muussa kuin ensimmäisessä persoonassa, jäävät tämän työn rajauksen ulkopuolelle.

Työni käsittelee tajunnankuvausta. Pidän tajunnankuvauksen käsittelyä lähestulkoon ainoana mielekkäänä tapana lähestyä Lovecraftin tuotannon teemoja, jotka perustuvat ennen kaikkea kauhun ja hämmennyksen kokemusten välittämiseen. Tarkemmin kauhu ja hämmennys määrittyvät tilanteissa, joissa päähenkilö, joka on myös tavallisesti novellin kertoja, joutuu kasvotusten outojen, käsittämättömien ja mielen tasapainoa järkyttävien ilmiöiden kanssa. Tapa, jolla kertojat novelleissa suhtautuvat näihin tapahtumiin, nostaa esille Lovecraftille tyypillisen tematiikan.

Työssäni esille nousee erityyppisiä temaattisia elementtejä. Näistä joitakin keskeisimpiä ovat kertojahahmon kyvyttömyys käsitellä kokemustaan, inhimillisen kokemuksen mitättömyyden oivaltaminen kosmisessa mittakaavassa ja suhtautuminen pelon tunteeseen. Vähäisempinä temaattisina kokonaisuuksina voidaan nähdä esimerkiksi kertojahahmon sosiaalisen ympäristön vaikutus kerrontaan.

Tärkein lähtökohta novellien käsittelyssä perustuu kertomusten temporaaliseen rakenteeseen, jossa kertoja kuvaa menneisyyden kokemuksiaan. Tämä implikoi narratologisesta näkökulmasta sitä, että henkilöhahmoja on aina kaksi, kertoja ja menneisyyden kokija. Ymmärrykseni mukaan näiden kahden toimijan välinen suhde on oleellisinta kauhun kokemuksen käsittelyn kannalta. Näin ollen erityyppiset kerronnalliset rakenteet, erilaiset kerrontatilanteet ja kertomusten päähenkilöiden suhtautuminen kokemiinsa tapahtumiin paljastavat myös novellien temaattiset elementit. Tutkimuskysymys työssäni onkin menneisyyden järkyttävän kokemuksen jäsentäminen, muutokset kertojien esitystavassa novellien aikana sekä menneisyyden ja nykyisyyden kohtaaminen kerronnassa toisinaan ristiriitaisella ja monitulkintaisella tavalla.

Työni pääasiallinen tarkastelukulma on narratologinen. Tästä lähtökohdasta pyrin luomaan ensin yleiskatsauksen novellien kerrontatilanteisiin ja perustavanlaatuisiin kerronnallisiin rakenteisiin. Perinteiset narratologiset mallit onnistuvat vaihtelevalla tavalla kuvaamaan novellien rakennetta, mutta silloinkin kun ne eivät siinä vaikuta onnistuvan, paljastavat ne novelleista jotakin, joka tulee näkyväksi ainoastaan yksityiskohtaisessa rakenteellisessa tarkastelussa. Pyrin työssäni kartoittamaan Lovecraftin kertomusten mailman tai maailmojen todellisuutta kokonaisuudessaan. Tämä merkitsee luonnollisesti fiktiivisen mailman mahdollisuuksien ja rajoitteiden tarkastelua, mutta selvää on, että fiktiivinen todellisuus muodostuu ennen kaikkea henkilöhahmojen tajunnassa, joten suuri osa työn sivumäärästä käytetään fokalisaation tarkasteluun ja analyysiin. Myöhäisempi, kognitiivisesti painottunut narratologinen tutkimus avaa joitakin ovia juuri suhteessa henkilöhahmojen syvempään toiminnalliseen psykologiaan ja tarkentaa ajallisuuden merkitystä kertomusten kognitiivisessa rakentumisessa; kolmannessa luvussa tulen keskittymään yhä suuremmassa määrin juuri henkilöhahmoon itseensä ja hänen tiedollisiin, kognitiivisiin ja sosiaalisiin rakenteisiinsa. Samassa yhteydessä arvioin kertojien luotettavuutta useista eri näkökulmista erilaisin kriteerein ja pyrin luomaan kehyksiä, joissa Lovecraftilaista luotettavuutta voidaan arvioida. Työn viimeinen pääluku keskittyy traumakokemukseen itseensä ja sen mahdollisuuteen tai mahdottomuuteen fiktiivisessä teoksessa. Samalla pyrin analysoimaan sitä, kuinka traumakokemus liittyy Lovecraftin novellien teemoihin ylipäätään ja miten kerronnan rakenteista lopulta tulee eksplisiittisesti temaattisia riittävän tarkastelun yhteydessä.

Eräs tärkeimmistä syistä, miksi olen valinnut juuri narratologisen lähestymistavan, on vastaavanlaisen tutkimuksen vähäisyys, sillä tietämykseni mukaan narratologista käsitteistöä ei ole juurikaan hyödynnetty Lovecraftin tutkimuksessa. Tarkalleen ottaen en ole kohdannut yhtäkään tutkimusta, joka olisi yhtä narratologinen ja Lovecraftiin keskittyvä kuin mitä tämän tutkimuksen on tarkoitus olla. Haluan siis myös osoittaa narratologisen teorian soveltuvuuden Lovecraftin novellien tutkimuksessa.

On kenties vielä paikallaan esittää lyhyt puolustuspuheenvuoro. Lukija epäilemättä havaitsee, että Lovecraftin novelleja käsittelevää kirjallisuutta hyödynnetään tämän tutkielman puitteissa jokseenkin niukasti. Tähän on yksinkertainen selitys: useimmat etäisestikään relevantit lähteet ovat sen verran vanhoja, että niiden saatavuus on äärimmäisen heikko. Kauhukirjallisuutta ja sen perinnettä yleisemmin käsittelevää kirjallisuutta on toki paremmin saatavilla, mutta tässä olen tehnyt tietoisen rajauksen keskittyä Lovecraftin novelleihin ilman genreteoreettisia pyrkimyksiä. Tästä näkökulmasta katson olevani perustellusti oikeassa rajatessani tutkimuskirjallisuuden

pääosin sovellettavissa oleviin teoreettisiin työkaluihin. Lisäksi kaikenlaiset kattavammat yritykset määretellä Lovecraftia osana angloamerikkalaista kirjallisuusperinnettä tai kauhugenreä ylipäätään ovat niin ikään laajoja kysymyksiä, joihin uskon voitavan vastata paremmin kokonaan toisen tutkielman puitteissa. Havaintoja voidaan tarvittaessa aina myöhemmin asettaa tarpeellisiin konteksteihinsa, mutta ensin havainnot on tehtävä. Oman havaintoprosessini aloitan välittömästi seuraavalta sivulta.

2. Epävakaa todellisuus: klassista narratologiaa

Koska tutkielmani perustarkoitus on hahmottaa erilaisten tajuntojen eroavaisuuksia ja limittymistä Lovecraftin töissä, on ennen pidemmälle menevien sovellusten tarkastelua kiinnitettävä huomiota tajunnankuvauksen perustilanteisiin. Tämä luku keskittyy kohdetekstien analyysiin klassisimpien narratologisten mallien valossa ja pyrkii luomaan pohjan, jota vasten henkilöhahmojen rakentumista voidaan myöhemmin tutkia. Pohjan analyysille luovat Gérard Genetten määrittelemät kerronnan diegeettisiä tasoja kuvaavat käsitteet, Dorrit Cohnin henkilöhahmon tajunnankuvaukseen liittyvä käsitteistö sekä eräät F.K. Stanzelin typologisen ympyrän kerrontatilanteiden mallit.

Oleellinen kysymys on siis se, mikä on kerronnallinen perustilanne kussakin novellissa ja se, miten edellä mainitut mallit onnistuvat selittämään novellien rakennetta ja etenemistä. Pelkistetyimmässä muodossaan määriteltynä tämä viittaa kertomusten diegeettisten tasojen suhteisiin: siihen, mikä on kertojan suhde omaan selontekoonsa ja siihen, miten ja millaiseksi hänen oma asemansa määrittyy kertomuksen maailmassa.

2.1. Kuka on henkilöhahmo kertomuksessa?

”The Music of Erich Zann” on novelli, jonka kertojan kognitiiviset ristiriidat luovat kertomukselle absurdeja sävyjä. Ensimmäisen persoonan kertoja aloittaa selontekonsa kasvottomalle yleisölle kertomalla, ettei muista entisen asuinhuoneistonsa sijaintia. Niinpä kertojan kognitiivinen toimintakyky tulee kyseenalaistetuksi heti novellin alussa. Tämän vaikutukset ovat suorassa yhteydessä novellin rakenteeseen ja kertojan tiedolliseen tasoon kautta koko kertomuksen, sillä kertojan valikoiva muisti, epäjohdonmukaiset ja arkipäiväisestä näkökulmasta oudosti suodattuneet havainnot paljastavat kertojaminän tajunnan jakautuneisuuden. Käytän ilmaisua ”jakautunut tajunta” juuri siitä syystä, etten pidä tarkoituksenmukaisena tai edes oikeellisena puhua pelkästään kertojan rajoittuneesta tiedollisesta näkökulmasta tai aukkoisesta muistista. Vaikka monet kerronnallisista keinoista ovatkin periaatteessa juuri näitä, niiden implikaatiot novellien tulkinnan kannalta paljon merkittävämmät.

”The Shadow Over Innsmouth” sisältää niin ikään moninaisia dissonansseja epäjohdonmukaisuuksia kerronnassa, mutta nämä ilmenevät pikemminkin kertojan sisäisten tilojen nopeina ja kenties yllättävinä (tai ainakin kirjailijan sellaisiksi tarkoittamina) vaihdoksina, joten homo- tai heterodiegeettisyyden ilmentyminen on jossain määrin selkeämpää ja siirtää näin havaintojen painopisteen työn myöhemmälle, kognitiivista narratologiaa hyödyntävälle osiolle.

”Pickman’s Model” on novelli, jonka katson edustavan eräänlaista välimuotoa kahden muun tässä tutkielmassa käsittelemäni novellin väliltä. Loogisten, puhtaasti kertojan epistemologisten ulottuvuuksien kautta novellin rakennetta hahmottava lähestymistapa tuottaa osin hieman samankaltaisia havaintoja kuin ne, joita esittelen ”The Music of Erich Zann” -novellin yhteydessä tämän luvun alkupuolella. Kokonaisuudessaan kiintoisampaa on kuitenkin havainnoida niitä kognitiivisia ja emotionaalisia henkilöhahmon ulottuvuuksia, jotka ilmenevät novellissa. Tässä suhteessa kyseessä on mielestäni eräs Lovecraftin rikkaimmista töistä. Novellin lyhyydestä huolimatta kertomuksessa viedään äärimmäisyyksiin eräät niistä elementeistä, joita myöhäisemmässä ”The Shadow Over Innsmouth” -teoksessa hyödynnetään kenties harkitummin. Tarkoittamani elementit ovat kertojan ristiriitainen suhtautuminen kokemiinsa tapahtumiin ja näiden tunnetilojen ilmentäminen sekä teoksen pinnallisemmassa rakenteessa että syvemmällä kognitiivisella tasolla.

On ensiarvoisen tärkeää, että teosten perusrakenne kartoitetaan kohtuullisesti ennen kuin pyritään pääsemään käsiksi kertojien varsinaiseen psykologiseen maailmaan. Tästä olettamuksesta lähden liikkeelle käyttäessäni novellia ”The Music of Erich Zann” tämän luvun pohjana ja verratessani muita novelleja sen ominaisuuksiin.

”The Music of Erich Zann” on ensimmäisen persoonan kertomus. Ensimmäisen persoonan kerronnan yhteydessä on huomioitava, että persoonamuodoltaan sama kerrontatilanne voi viitata kahteen kerronalliselta tilanteeltaan erilaiseen tapaukseen, joista toisessa kertoja määrittelee itsensä kertojaksi, ja toisessa myös henkilöhahmoksi omassa kertomuksessaan (Genette 1972/1980, 244).

Nopealla tarkastelulla olisi houkuttelevaa todeta teoksesta myös, että novellissa kertoja kertoo oman tarinansa menneessä aikamuodossa. Väitän kuitenkin, että tällainen määritelmä novellista

on korkeintaan formaalilla tasolla pätevä kun siirrytään tarkastelemaan henkilön kertojaminän tajuntaa.

Novellin tilanteessa kertoja on kykenemätön muistamaan sellaisia seikkoja, jotka hänen voisi hyvällä syyllä olettaa muistavan sikäli kun hän on edelleen kyllin järjissään kertoakseen häntä kohdanneista tapahtumista. Novellin rakenteellisten ominaisuuksien kannalta tästä tekee mielenkiintoisen se seikka, että kertoja kykenee kuitenkin pääsemään käsiksi täsmällisesti niihin muistoihin, joista hänen narratiivinsa koostuu.

Vaikuttaakin siis mielestäni siltä, että kertoja ei psykologisen häiriötilansa vuoksi pääse irti oman kertomuksensa kehyksestä – eikä pysty juuri tästä syystä yhdistämään kertomustaan johdonmukaiseen muotoon ja rakentamaan siltaa kuvaamiensa tapahtumien ja nykyhetken välille. Sama kykenemättömyys pätee yhtä lailla suureen osaan – ellei kaikkeen – siitä, mitä kertojaminälle on tapahtunut ennen kohtalokasta muuttoa Rue d'Auseilelle. Tämä muodostaa omanlaisensa kertojaperspektiivin, jossa sekä kertojaminä että lukija voivat tarkastella sitä henkilöhahmon elämän aikajanan osaa, jolla henkilöhahmo on altistunut mieltään järkyttäville kokemuksille. Kuitenkaan kertoja, sen enempää kuin lukijakaan, ei näe tapahtumaketjua ennakoivia tapahtumia.

Novellin perustilanne on Gérard Genetten termein määriteltynä extradiegeettinen ja homodiegeettinen, sillä novellissa ensimmäisen persoonan kertoja esittää kertomuksen, jossa hän on itse henkilöhahmona (Genette 1972/1980, 248). Näen kuitenkin tämän käsiteparin soveltamisessa kohdeteokseen tiettyjä ongelmia, ellei homodiegeettisyydellä haluta viitata pelkästään kieliopilliseen persoonamuotoon kerronnassa. (Genetten [1972/1980, 244] mukaan ei haluta.)

Edellä kuvaamani kertojan vaikeus yhdistää ajallisesti erillisiä tapahtumia mielekkääksi jatkumoksi uhkaa kyseenalaistaa myös kertojan jatkuvuutta henkilöhahmona. Jos oletetaan, että kertoja on henkilöhahmo kuvaamassaan todellisuudessa kertomuksen aikana, hänellä voitaisiin olettaa olevan yhtäpitävä käsitys kyseisen fiktiivisen todellisuuden ominaisuuksista. Näin ei kuitenkaan ole: kertoja kykenee muistamaan entisen asuntonsa lähiympäristön huomattavalla tarkkuudella, kuvailemaan sitä verraten objektiiviseen sävyyn ja tunnistamaan sieltä useita selkeitä maamerkkejä, kuten tehtaan ja joen, jonka läheisyydessä katu sijaitsee:

> The Rue d'Auseil lay across a dark river bordered by precipitous brick blear-windowed warehouses and spanned by a ponderous bridge of dark stone. It was always shadowy along that river, as if the smoke of neighboring factories shut out the sun perpetually. (Lovecraft 2000a, 335.)

Katkelma esittää lukijalle välittömän loogisen umpikujan. On oletettava, että kyse on samasta kaupungista, jossa kertoja edelleen asuu, ja jonka karttoja hän on tutkinut yrittäessään paikantaa katua, jolla hän kerran asui:

> But despite all I have done, it remains a humiliating fact that I cannot find the house, the street, or even the locality, where, during the last months of my impoverished life as a student of metaphysics at the university, I heard the music of Erich Zann. (Lovecraft 2000a, 335.)

Kertoja on asunut kaupungissa pysyvästi yliopisto-opintojensa vuoksi, ja hänen on täytynyt toistuvasti poistua asunnostaan ja palata sinne:

> […]for it was within a half-hour's walk of the university and was distinguished by peculiarities which could hardly be forgotten by any one who had been there. (Lovecraft 2000a, 335.)

Pidän edellisiä katkelmia ensimmäisenä osoituksena siitä, että nykyhetken minäkertoja on todella erillinen entiteetti suhteessa tapahtumat kokeneeseen henkilöhahmoon. On mahdotonta kuvitella tilannetta, jossa henkilö asuisi kaupungissa, jonka hän tuntee, mutta ei kykenisi paikantamaan tiettyjä helposti havaittavissa olevia maantieteellisiä yksityiskohtia kuten mainittua jokea. Toisaalta kuitenkin kertoja viittaa tähän myöhemmin varsin erikoisella tavalla todetessaan, että pystyisi haistamaan siitä nousevan löyhkän ja löytämään paikan sen perusteella.

Nilli Diengott on käsitellyt artikkelissaan ”The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators” (1987) tapoja suhtautua persoonaan, kieliopilliseen persoonamuotoon ja kertojiin. Artikkelissaan Diengott jakaa narratologiset lähestymistavat kahteen pääluokkaan. Ensimmäisessä luokassa ovat Genetten, Balin ja Rimmon-Kenanin strukturaaliseen malliin nojaavat lähestymistavat, toisessa puolestaan Stanzelin ja Cohnin mimeettisemmät mallit. (Diengott 1987, 523.) Genetteläisen käsityksen mukaan kysymys kieliopillisista persoonamuodosta

kertomusteoreettisten mallien yhteydessä on epäoleellinen mm. siksi, että vaikka kertoja viittaisi itseensä jatkuvasti kolmannessa persoonassa, pidettäisiin kertomusta silti lopulta homodiegeettisenä. Fokalisaatio ja persoonamuoto eivät näin ollen ole myöskään automaatisesti kytköksissä toisiinsa. (Diengott 1987, 528.)

Tärkeintä tässä yhteydessä on huomata, että genetteläisessä mallissa kertojapersoonalla ei ole samankaltaista asemaa kuin Stanzelin ja Cohnin järjestelmissä, joita Diengott nimittää mimeettisiksi. Tähän sisältyy psykologinen oletus siitä, että persoonamuoto viittaa kertojaan, jolla on samankaltaiset eksistentiaaliset ulottuvuudet kuin todellisella henkilöllä (Diengott 1987, 531). Samoin Stanzelin käsityksen mukaan ensimmäisen persoonan kertomuksessa kertojalla on aina tietynlainen eksistentiaalinen jatkuvuus, myäs tilanteessa, jossa jatkuvuus määritellään kertovan ja kokevan itsen välillä (Diengott 1987, 529).

Genetten luomassa järjestelmässä persoonalla ei itsessään ole näennäisesti merkitystä; kyse on kertojan osalta pelkästään sanomistapahtumasta (Diengott 1987, 532). Toisaalta Diengott myös toteaa, että Genetten malli on yhtä lailla altis samalle päätelmälle kertojan jatkuvuudesta kuin Stanzelin ja Cohnin kannatkin, sillä homodiegeettisyys edellyttää yhä sitä, että kertojan on oltava ihmisenkaltainen entiteetti. Muussa tapauksessa ei olisi mahdollista, että hän osallistuisi kertomuksen tapahtumiin.(Diengott 1987, 532.)

Suhteessa ”The Shadow Over Innsmouth” -novelliin erilaiset lähestymistavat tuottavat samankaltaisia päätelmiä kertojan jatkuvuudesta ja ontologisesta statuksesta. Diengottin (1987, 524) mainitsema MLG, Mimetic Language Game, saattaa läpäistä molemmat teoreettiset lähestymistavat. Samalla kuitenkin on ilmeistä, ettei ”The Music of Erich Zann” -novellin kertoja ole jatkuva kummastakaan teoreettisesta perspektiivistä tarkasteltuna. Ajattelen kuitenkin, että genetteläinen malli, jossa persoonamuotoa ei yhdistetä kertojaan, tuo jossain määrin paljaammin esille sen, kuinka novellin kertoja on väistämättä pakko määritellä ainakin jossain määrin persoonallisuudeksi, jonka kautta tapahtumia kuvataan. Niinpä riippumatta siitä rikkoutuuko kertojan ja henkilähahmon jatkuvuus persoonamuodon vaihtumisen tai yksinkertaisesti yllä kuvattujen loogisten ristiriitojen ja mahdottomuuksien kautta, on mahdollista ainoastaan havaita, että niin todella tapahtuu. Tässä mielessä Genetten termi homodiegeettinen kuvaa vähintään yhtä hyvin (tai huonosti) kerronnallista tilannetta kuin mimeettisempikin näkemys kertojasta ja käytetystä persoonamuodosta.

”The Shadow Over Innsmouth” sisältää myös epäjatkuvuuksia henkilöhahmossa, mutta nämä epäjatkuvuudet eivät ole kenties yhtä ilmeisiä kuin ”The Music of Erich Zann” -novellissa. Kerrontatilanne edellisin termein määriteltynä on edelleen homodiegeettinen, sillä kertoja kuvaa omia kokemuksiaan. Suhteutettuna edelliseen väitteeseeni on paikallaan pohjatason vertailun vuoksi todeta, ettei diegesis ole tässä yhteydessä altis problematisoinneille. Toinen tärkeämpi huomio liittyykin siihen, miksi näin ei ole: Innsmouth on fiktiivisessä todellisuudessa kiistattomasti olemassa oleva kaupunki, jonka sijainti tunnetaan tarkasti. Tästä kertoo paitsi viranomaisten sinne tekemä ratsia, mutta myös yksityiskohtainen kuvaus siitä, miten kertoja sinne on päätynyt. Tavoittamattoman tilan tematiikka ilmenee siis fundamentaalisti eri tavalla The ”Shadow Over Innsmouth” -novellissa: tämän tavoittamaton tila on meri, paikka josta minäkertoja löytää alkuperänsä, ja jonne hän aikoo myös lopulta palata. Temaattisessa mielessä, tai eräänlaisena kömpelönä analogiana on mahdollista havaita, että ”The Shadow Over Innsmouth”-novellin kertoja *on edelleen oman tietoisuutensa jatkumossa* – edelleen homodiegeettinen. The ”Music of Erich Zann” -teoksen kertoja on tätä jo lakannut olemasta.

Timo Airaksinen (1999, 7) kirjoittaa ”The Music of Erich Zann” -novellista, että oleellista teokselle on matkustaminen; siirtyminen tilaan, joka on kokemuksemme tuolla puolen. Kyse on ei-mistään, josta ei voida sanoa mitään. Tätä sanomattomuutta, tai kyvyttömyyttä sanoa, käsitellään työn myöhemmässä vaiheessa, mutta on tarpeen kiinnittää huomiota siihen mistä Airaksinen katsoo tämän johtuvan: hänen mukaansa kyse on tilanteesta, jossa kielellinen kuvaamattomuus johtaa itsen katoamiseen. Tämä puolestaan on seurausta tilanteesta jossa maailma, fyysinen ympäristö, korruptoituu ja lakkaa noudattamasta tieteen tuntemia lainalaisuuksia. Tämä on mielestäni tärkeää huomata senkin takia, että edellä esittämäni näkemys henkilöhahmon epävakaasta asemasta kertomuksen maailmassa on epävakautta kahdella eri tasolla: toisaalta kyse voi olla abstraktin käsitteen, kuten homodiegeettisyyden määrittelyn vaikeudesta, toisaalta taas novellin kuvaaman ”konkreettisen” fiktiivisen todellisuuden poikkeuksellisista ominaisuuksista.

Fyysisen todellisuuden muodostumisella sen kaltaiseksi, että kertoja on kyvytön hahmottamaan sitä, on oleellinen merkitys Lovecraftin töissä ylipäätään. Kuten Massimo Berruti (2004, 379) toteaa, tapauksessa, jossa henkilöhahmo ei kykene muodostamaan käsitystä todellisuudesta, hänen ainoa keinonsa on tunnustaa tappionsa. Berruti viittaa tässä ”The Call of Cthulhu” -novelliin, mutta tematiikka on hyvin läpäisevä koko Lovecraftin tuotannon suhteen. Berruti (2004, 379) nimittää tätä termillä kosminen ulkopuolisuus, mikä mielestäni kuvaa hyvin sitä perusasetelmaa,

josta käsin useiden Lovecraftin töiden henkilöhahmojen psykologia ja tajunnankuvaus muodostuu. Henkilöhahmot ja minäkertojat eivät nimittäin ole ulkopuolisia pelkästään suhteessa ympäristöihinsä, siellä kohtaamiinsa toimijoihin tai kokemiinsa asioihin, vaan myös toistuvasti suhteessa omaan itseensä.

Traumaattiset kokemukset, kuten Erich Zannin outo musiikki ja pako tuntemattomasta kaupunginosasta tai paluu Innsmouthiin uudessa muodossa ovat molemmat tapahtumia, joiden seurauksena henkilöhahmo tulee leikkautuneeksi pois omasta todellisuudestaan ja menettää samalla osan minuuttaan. Henkilöhahmo voi paeta paikalta, mutta hän ei koskaan onnistu pakenemaan todellisuutensa käsittämättömyyttä ja epäjohdonmukaisuutta. Dani Cavallaron (2002, 126) mukaan eräs kertomisen tarve syntyy oleellisesti halusta hahmottaa todellisuutta ja löytää siitä kiintopisteitä. Lovecraftin kertojien kohtalona on toistuvasti olla löytämättä näitä kiintopisteitä, eikä fiktiivinen todellisuus muutu siten kertomistapahtumankaan myötä sen vakaammaksi. Toisaalta tämä on jokseenkin aksiomaattista Lovecraftin töille. Kirjailijan tuotanto kokonaisuudessaan ei anna paljoakaan painoarvoa ihmisyydelle tai elämän merkitykselle sinänsä (Price 2001, 28). Tästä syystä tematiikka ilmenee yksittäisten henkilöhahmojen tasolla tarpeettomuutena mahdollistaa henkilöhahmojen kokemuksille rationaalista, kaiken (tai mitään) kattavaa selvitystä.

”Pickman’s Model” -novellin sijoittuminen tähän ajatusrakennelmaan on periaatteessa yksinkertaista. Leimasin edellä ”The Music of Erich Zann” -kertomuksen kiistanalaisesti epähomodiegeettiseksi novelliksi kertojan massiivisten tiedollisten aukkojen vuoksi. Tiedolliset aukot, kuten epävarmuus tapahtumapaikasta, eivät tietenkään yksinään millään tavoin liity homodiegeettisyyteen tai sen puuttumiseen. Tästä syystä pidän novellia homodiegeettisenä, kuten käsitteen määritelmän valossa onkin välttämätöntä. On kuitenkin tässä yhteydessä syytä kiinnittää lyhyesti huomio tiettyihin yhteisiin piirteisiin, joita ”Pickman’s Model” -novelli jakaa kahden muun käsiteltävän novellin kanssa: teoksen todellisuuden yhteisyys kaikille fiktiivisen todellisuuden asukkailla ei ole välttämättä yksiselitteinen. Tästä todistavat eräät päähenkilökertojan lausumat koskien ympäristöä, jossa hän koki kuvaamansa tapahtumat:

> I don't believe there were three houses in sight that hadn't been standing in Cotton Mather's time - certainly I glimpsed at least two with an overhang, and once I thought I

> saw a peaked roof-line of the almost forgotten pre-gambrel type, though antiquarians tell us there are none left in Boston. (Lovecraft 2000b, 51.)

Paikan löytämisen mahdottomuus vaikuttaa koskevan kuitenkin tässä selkeästi vain enintä osaa muista ihmisiä, kuten vanhojen rakennusten asiantuntijoita, mutta ei väistämättä kertojaa itseään. Pickmanin studio ei ole siis Rue d'Auseilen tapainen muusta fiktiivisestä maailmasta erillään oleva umpio, sillä novellissa annetaan ymmärtää, että katu ja rakennus on kuitenkin ihmisten, joskin vain harvojen tiedossa.

2.2. Kerronnallisten tasojen funktioista

Näennäisesti homodiegeettisen kerronnan särkymisenkin jälkeen diegesiksen käsitettä voidaan tarkastella toisesta perspektiivistä, jonka käsittely on jossain määrin edellä kuvattua selvärajaisempaa. Kertoja, joka on kertoja ensimmäisessä asteessa, esimerkiksi muistelmien kirjoittaja, on extradiegeettinen (Genette 1972/1980, 228–229). Kertoja, joka operoi tästä seuraavalla kerronnallisella tasolla, ensimmäisen kertomuksen sisällä, on Genetten (1980, 228) määritelmän mukaan diegeettinen tai intradiegeettinen. Tämän erottelun valossa vaikuttaisi siltä, että ”The Music of Erich Zann” -novellin kertoja voi olla ainoastaan extradiegeettinen, sillä kertoja suuntaa narratiivinsa jatkuvasti yleisölle, eikä novelli sisällä sisäkkäistä kertomusta. Ainoa mahdollisuus tälle olisi ollut Erich Zannin kirjoittaman selonteon metadiegeettisyys, mikäli selontekoa päästäisiin koskaan tarkastelemaan. Extradiegeettisyys määrittyy siis melko yksiselliteisesti novellin tapauksessa, mutta kysymystä voidaan lähestyä myös kertovan henkilöhahmon kehityksen kannalta ja suhteessa kahteen muuhun tarkastelemaani Lovecraftin työhön.

Novellissa ”The Shadow Over Innsmouth” kertoja on myös extradiegeettinen. Tämä ei ole pelkästään tyylillinen valinta, sillä näin mukaan voida tuoda intradiegeettinen kertoja, jonka tiedollinen ja ennen kaikkea *asenteellinen* näkökulma poikkeaa radikaalisti teoksen muista kertojista (monikkomuodon käytön oikeutusta selvennän myöhemmin). Zadok Allen, kylän 96-vuotias juoppo, suostuu viskipullon voimalla paljastamaan miljöön synkkiä salaisuuksia kertojalle. Tällä on merkitystä eniten juuri siksi, että hullu vanha ukko esittää pääasiassa asiasisältöä, jonka kertoja tietää jo todeksi kirjoittaessaan selontekoa. Tätä kertoja ei voi

kuitenkaan paljastaa, sillä se rikkoisi novellissa muodostuvan asteittaisen kertojan mielenmuutoksen vaikutuksen lukijaan.

Sen sijaan kertoja esittää myöhemmästä näkökulmastaan virheelliseksi osoittautuvia spekulaatioita tapahtumien luonteesta ja niiden vaikutuksesta itseensä:

> It must have been some imp of the perverse – or some sardonic pull of the dark hidden source that made me change my plans as I did (Lovecraft 2000c, 411).

Vahvaa murrettaa puhuvan Zadok Allenin kerronnan jaksot ovat pitkiä, ja sisältävät enimmäkseen kertomuksia Innsmouthin historiasta ja kaupungin rappeutumista edeltäneistä tapahtumista. Samoista asioista kertoja pyrkii ottamaan selvää ennen matkaansa Innsmouthiin. Extradiegeettinen kertoja kuuntelee siis vanhan miehen kertomuksia suurella mielenkiinnolla (ja epäuskolla). Huomionarvoista on, että novellin alku- ja keskivaiheilla extradiegeettisen kertojan ilmaistu kanta tapahtumiin on enimmän osan ajasta selkeästi epäuskoinen:

> The old man's whisper grew fainter, and I found myself shuddering at the terrible and sincere portentousness of his intonation, even though I knew his tale could be nothing but drunken phantasy. (Lovecraft 2000c, 416.)

Huomattava on myös sanamuoto, jolla kertojan käsitys ilmaistaan: kertoja “tiesi”, että Zadok Allenin kertomusten on oltava silkkaa hölynpölyä. Tämä tietäminen on luonnollisestikin menneisyyden kokijan ominaisuus, sillä kaamea totuus asioiden tilasta on jo paljastunut kertojalle kirjoitushetkellä. Tämän kertoja voi ilmaista myöhemmin, vasta lähellä novellin loppupuolta:

> Nothing that I could have imagined - nothing, even, that I could have gathered had I credited old Zadok's crazy tale in the most literal way - would be in any way comparable to the demoniac, blasphemous reality that I saw - or believe I saw. I have tried to hint what it was in order to postpone the horror of writing it down baldly. (Lovecraft 2000c, 454.)

Ilmaistu pelko asioiden ilmaisusta sellaisenaan, mielentila, jossa kertoja ei ole vielä valmis ottamaan vastaan tapahtumia sellaisina kuin ne ovat, tekee Zadok Allenin ilmaantumisen välttämättömäksi. Tulkitsen tämän edustavan sitä, mihin extradiegeettinen kertoja valmistautuu koko kertomuksen ajan.

”Pickman’s Model” -novellissa kerrontatilanne on periaatteessa erilainen kuin kummassakaan muussa käsittelemässäni novellissa. Kerrontatilanteen alin pohjataso on intradiegeettinen, sillä Thurber kertoo tarinaansa toiselle fiktiivisen maailman henkilöhahmolle. Tätä katkovat metadiegeettiset (Genette 1972/1980, 228) jaksot, joiden aikana Pickman kohdistaa puheensa novellin kertojalle, joka puolestaan välittää sen fiktiiviselle yleisölle ja samaan aikaan lukijallekin. Pickmanin ilmaantuminen metadiegeettisellä tasolla palvelee sekin samankaltaista narratiivista funktiota: niissä on nähtävissä paralleeli ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin Zadok Allenin pitkien kerrontajaksojen kanssa. ”Pickman’s Model” -novellin kokonaisuudessaan erilainen, rento ilmaisullinen tyyli mahdollistuu myös osin juuri tämän rakenteellisen ratkaisun kautta.

2.3. Menneisyys lähestyy ja loittonee

Ensimmäisen persoonan kerronta sisältää Dorritt Cohnin (1978,145) mukaan kaksi kertojan ulottuvuutta: kertovan ja kokevan itsen. Näiden toimijoiden välillä voidaan määritellä konsonanssi tai dissonanssi; kertojan erottautuminen varhaisemmasta itsestään, tai tekstin yhdenmukainen pitäytyminen menneisyyden kokijan todellisuudessa ja sen rajoitusten huomioon ottaminen. Tärkeänä Lovecraftin töiden kannalta pidän tarkastella keinoja, jolla tätä välimatkaa menneisyyden ja nykyisyyden kertojan ja kokijan välillä voidaan säädellä, ja sitä, mitkä tässä mekaniikassa ovat olennaisimpia vaikuttajia.

”The Shadow Over Innsmouth” soveltuu hyvin analyysin lähtökohdaksi, sillä se sisältää suhteellisen suuren määrän kerrontatyylin vaihdoksia. Lisäksi sen alku on muutoinkin huomionarvoinen, sillä se ei anna Lovecraftin teoksissa niin usein novellin alussa ilmenevää viitettä minäkertojan mielenrauhan järkkymisestä. Sen sijaan teos alkaa seuraavasti:

> During the winter of 1927–28 officials of the Federal government made a strange and secret investigation of certain conditions in the ancient Massachusetts seaport of Innsmouth. The public first learned of it in February, when a vast series of raids and arrests occurred, followed by the deliberate burning and dynamiting - under suitable precautions - of an enormous number of crumbling, worm-eaten, and supposedly empty houses along the abandoned waterfront. Uninquiring souls let this occurrence pass as one of the major clashes in a spasmodic war on liquor. (Lovecraft 2000c, 382.)

Oleellinen havainto onkin, ettei alku sisällä ainoatakaan minään viittaavaa persoonapronominia, eikä yhtäkään kertojan sisäisen tilan kuvausta. Tyyli on sävyltään objektiivinen, raportinomainen ja persoonaton. Kertomisaktiin ei itsessään viitata millään tavalla ensimmäisen neljän tekstikappaleen aikana. Seuraavassa kappaleessa kertoja kuitenkin rikkoo itselleen asettamansa rajoituksen: ”But at last I am going to defy the ban on speech about this thing” (Lovecraft 2000c, 383). Tämä on signaali tajunnankuvauksen alkamiselle.

Toteamus dissonanssin ilmenemisestä kerronnassa lienee verraten elementaarinen toteamus kun otetaan huomioon, että kertoja viittaa jatkuvasti kertomisaktiinsa lähes koko novellin ajan ja esittää ”silloin ajattelin, että” -tyyppisiä lausumia. Tästä syystä haluankin kiinnittää huomion tilanteeseen, jossa kumpikaan kuvatuista agenteista ei ole täysin vakaa. Cohn (1978, 148) analysoi dissonanssia kuvaamalla tilannetta, jossa menneisyyden kokijan tiedollisia aukkoja korostetaan. Samassa luvussa hän myös ilmaisee, että tietyissä tilanteissa kertoja voi olla ”suvereeni kertoja, mestaripsykologi [...] kykenevä nimeämään yksityiskohtia, analysoimaan ja valaisemaan.” (Cohn 1978, 149). ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kertoja ei ole tämäntyyppinen mestari, vaan monin paikoin kyvytön ja epäjohdonmukainen toimija.

Sekä konsonanssi että dissonanssi voivat esiintyä kerronnassa saman teoksen sisällä (Cohn 1978, 159), mutta kiintoisaksi novellin tekee mielestäni, se että kertojan näkemyksen vaihdos on jokseenkin asteittainen. Henkilöhahmon ”murtumakohta” voidaan paikantaa novellista helposti hetkeen, jolloin kertoja ryhtyy avoimesti kyseenalaistamaan kokemuksiaan, toisin kuin novellin alkupuolella: ”I am not even yet willing to say whether what followed was a hideous actuality or only a nightmare hallucination” (Lovecraft 2000c, 452). Tässä vaiheessa kertoja on lujasti kiinni mielipiteessään siitä, että hänen todistamansa asiat ovat enimmäkseen vastenmielisiä ja luonnottomia. Novellin lopussa, juuri ennen kuin kertojan psyyke antaa periksi, näkemyksen muutos on tietysti ilmeinen, eikä jätä paljonkaan arvailun varaan:

> I shall plan my cousin's escape from that Canton mad-house, and together we shall go to marvelshadowed Innsmouth. We shall swim out to that brooding reef in the sea and dive down through black abysses to Cyclopean and many-columned Y'ha-nthlei, and in that lair of the Deep Ones we shall dwell amidst wonder and glory for ever. (Lovecraft 2000c, 463.)

Näiden kahden kertojanäkemyksen väliin mahtuu kuitenkin paljon, eikä kaikki siihen liittyvä ole yksiselitteistä. Eräs kiinnostava seikka on se kuinka kertoja kuvaa menneisyyden kokijan

tuntemuksia liittyen koettuihin tapahtumiin. Näiden kommentaarien joukossa on nähtävissä joitakin ennusteita nykyhetken kertojan myöhemmästä kääntymisestä synkän menneisyytensä puoleen: ”The longer I looked, the more the thing fascinated me; and in this fascination there was a curiously disturbing element hardly to be classified or accounted for (Lovecraft 2000c, 392).” Kokijan samanaikainen viehätys ja pelko, nykyhetken kertojan itsensäkin ristiriitaisiksi luokittelemat tunnetilat ohjaavat koko novellin kerronnallista näkökulmaa sen lisäksi, että ne konkreettisesti ajavat henkilöhahmoa eteenpäin hänen amatööritieteellisten tutkimustensa suhteen. Sama on havaittavissa ”Pickman’s Model” -kertomuksen kertojassa, sillä hänkin tunnustaa monesti novellin aikana Pickmanin suuruuden taiteilijana, ihailunsa tätä kohtaan ja lähes vastustamattoman halunsa päästä selville suuren taiteilijan töistä.

”The Music of Erich Zann” sisältää periaatteellisesti saman asetelman vain pienin modifikaatioin. Jälleen kyse on yleisön ja taiteilijan kierosta suhteesta, jonka uhriksi kertomuksen päähenkilö joutuu.

On kuitenkin syytä palata uudelleen kysymykseen kerronnan dissonanssista ja konsonanssista. Cohn (1978, 181) nimittää autobiografisiksi monologeiksi tekstejä, joissa kertoja kertoo oman henkilöhistoriansa itselleen – tähän kategoriaan on luokiteltava yksi tutkimastani kolmesta novellista. Haluan kuitenkin kiinnittää huomiota rajanvedon häilyvyyteen. ”The Shadow Over Innsmouth” -teoksessa kertoja aloittaa selontekonsa tarkoituksenaan selvittää tapahtumia, jotka ovat ainakin osittain fiktiivisen todellisuuden ihmisten yleisessä tietoisuudessa:

> But at last I am going to defy the ban on speech about this thing. Results, I am certain, are so thorough that no public harm save a shock of repulsion could ever accrue from a hinting of what was found by those horrified men at Innsmouth. Besides, what was found might possibly have more than one explanation. (Lovecraft 2000c, 382.)

Novellin loppuvaiheessa tämän selonteon motiivi kuitenkin vaikuttaa vaihtuneen jo toiseksi, sillä mikään novellin alkupuolella ei viittaa siihen, että kertojan selonteon päämäärä olisi valottaa päätöstä matkata meren syvyyteen esi-isien kunniakkaaseen kotiin. Kertomus muuttuu siis jossakin matkan varrella siten, että aluksi yleisölle suunnatusta, suunnitelmallisen vaikutelman tekevästä kertomuksesta tulee monologityyppinen selonteko, jonka aikana kertoja heijastelee tuntemuksiaan jopa näennäisellä reaaliaikaisuudella aivan novellin lopussa:

> Stupendous and unheard-of splendors await me below, and I shall seek them soon. Iä-R'lyeh! Cthulhu fhtagn! Iä! Iä! No, I shall not shoot myself - I cannot be made to shoot myself! (Lovecraft 2000c, 463.)

Tästä syystä dissonanssi ei määrity pelkästään suhteessa menneisyyden ja nykyhetken kokijan välille, vaan kertoja on myös altis omille vaihtuville tuntemuksilleen, jotka muuttuvat kertomuksen aikana. Niinpä dissonanssin voidaan katsoa olevan monitasoisempi ilmiö kuin mitä luokittelun peruskuvaus antaisi ymmärtää.

Kuten F.K. Stanzel (1979/1984, 93) huomauttaa, että ensimmäisen persoonan kerrontatilanne on aina tietyssä mielessä erityinen, sillä se sisältää implikaation kerrontatilanteen eksistentiaalisesta motivaatiosta. Toisaalta ensimmäisen persoonan kertojan kerronnan kerrontatilannetta voi motivoida kertojan tarve organisoida omaa tajuntaansa, nähdä itsensä kehittyminen ja todeta menneen minänsä virheet ja vajavaisuudet (Stanzel 1979/1984, 93).

Itse katson, että useissa Lovecraftin töissä, kuten tässäkin tutkielmassa tarkastelemissani novelleissa, alkuasetelma on juuri tällainen. Kerronnan edetessä tämä motivaatio kuitenkin muuttuu joissakin tapauksissa täysin merkityksettömäksi kun kertoja yhä kasvavassa määrin oivaltaa, ettei ole todellisuudessa päässyt traumatisoivien kokemustensa yli. Kertojan tarve on siis kahdenlainen – selkeästi ilmaistu halu tehdä selkoa tapahtumista teoksen sisäkkäiselle yleisölle ja toisaalta tarve selvittää tapahtumia itselleen. Novellista riippuen kertoja joko onnistuu tai epäonnistuu jälkimmäisessä tehtävässään: ”The Shadow Over Innsmouth” -teoksessa kyse ei kuitenkaan ole pelkästään epäonnistuneesta suhteesta menneisyyteen, vaan kerrontaprosessin laukaisemasta taantumisesta, joka ilmenee kertojan näkökulman totaalisena muutoksena novellin lopussa.

Stanzel luokittelee tajunnakuvauksen tyypittelyssään henkilöhahmot kertojahahmoihin (teller-character) ja heijastajahahmoihin (reflector-character). Oleellisena erona näiden kahden välillä on tietoisuus kertomisaktista. Heijastajahahmot eivät tähän kertomisaktiin osallistu, vaan lukijalla on vaikutelma tapahtumien havainnoinnista suoraan henkilöhahmon tajunnan kautta. Kertojahahmon tärkeä ominaisuus on jatkuva tietoisuus kertomistapahtumasta, ja erilaisten strategioiden valinta tämän mukaan. Kertomuksen retoriikka määräytyy siis kertojahahmon tapauksessa suunnitelmallisen kokonaisprosessin tuloksena. (Stanzel 1979/1984, 146–147.)

Mielestäni jokainen tämän työn yhteydessä käsitelty novelli käy erinomaisesta esimerkistä tietoisesta kertomistapahtumasta. Kuitenkin mainittu kertomukselle sopivan retoriikan valinta (kertojahahmon näkökulmasta) on se ominaisuus, joka luo niille niiden tyypillisen sävyn.

Henkilöhahmon yritys kertoa kokemuksistaan järkevästi ja systemaattisesti kontrastoi voimakkaasti vahvasti tunnepitoisten kuvausjaksojen kanssa. Lopullista ”retorisen strategian” epäonnistumista kuvaa ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin lopussa tapahtuva kertojan näkökannan muutos. ”The Music of Erich Zann” edustaa toisaalta luopumista samankaltaisesta päämäärästä, sillä kertoja tunnustaa vajavaisuutensa ja kyvyttömyytensä heti kertomuksen alussa. Niinpä ei ole täysin yllättävää, että kuvaus saavuttaa tiettyjä impressionistisia ulottuvuuksia saavuttaessa novellin loppuun:

> Leaping, floating, flying down those endless stairs through the dark house; racing mindlessly out into the narrow, steep, and ancient street of steps and tottering houses; clattering down steps and over cobbles to the lower streets and the putrid canyon-walled river; panting across the great dark bridge to the broader, healthier streets and boulevards we know; all these are terrible impressions that linger with me. And I recall that there was no wind, and that the moon was out, and that all the lights of the city twinkled. (Lovecraft 2000a, 344-345.)

Toisaalta kertoja tuntuu hyväksyvän kykenemättömyytensä kuvata tapahtumia, joten siten kerronnan kokonaisstrategia, sikäli kun sitä tarkastellaan kertojan perspektiivistä, ei sisällä samaa “epäonnistumisen” elementtiä kuin ”The Shadow Over Innsmouth” -teoksessa. ”Pickman’s Model” -novellin kanssa tällä on se yhtenevyys, että kummankaan novellin kertoja ei pyri enää mihinkään: molemmat ovat heittäneet kaiken toivonsa selvittää tapahtumia, järkeistää niitä tai saada niihin lisäselvyyttä. ”The Music of Erich Zann” -novellin kertoja ilmaisee tämän erityisen selkeästi: “But I am not wholly sorry; either for this or for the loss in undreamable abysses of the closely-written sheets which alone could have explained the music of Erich Zann” (Lovecraft 2000a, 345).

”The Music of Erich Zann” -novellin epätasapainoinen, tiedoiltaan vajavainen kertoja rakentaa kertomuksen epätoivon ja hämmennyksen osin juuri kaventamalla etäisyyttä menneisyyden kokijan ja nykyhetken kertojan välillä. Kumpikin agenteista on yhtä kyvytön tekemään minkäänlaisia analyyttisiä päätelmiä koetuista tapahtumista. Konsonanssi on siis täydempää kuin ”The Shadow Over Innsmouth” -teoksessa, joskaan tästä ei ole mitään hyötyä kertojan mielenrauhan kannalta, sillä nykyhetkikään ei ole turvallinen ja vakaa. Tämän vuoksi nykyhetki ei ole menneisyyttä parempi eikä tarjoa niin paljon ajallisen etäisyyden mahdollistamia etuja kuin olisi mahdollista.

”Pickman’s Model” -novellin kertoja on toisenlaisessa asemassa kokemaansa menneisyyteen nähden. Thurber voi kertoa kokemuksistaan toiselle fiktiiviselle henkilölle, sillä kerrontatilanne on pitkälle kerronnallistettu. Tämän kautta muodostuu myös kerronnan konsonanssi.
Konsonanssilla on tässä oleellinen merkitys siksi, että tällä tavoin Pickmanin luomia kauhuja voidaan kuvata tehokkaammin ja yksityiskohtaisemmin. Reflektoimalla mennyttä kokemustaan ja lisäämällä mukaan historiallisia ja mytologisia yksityiskohtia voi kertoja syventää enemmän kokemuksensa kauhun ulottuvuuksia kuin tilanteessa, jossa pitäydyttäisiin vain menneisyyden tajunnan rajoituksissa. Mainitussa tilanteessa olisi ongelmana motivoida päähenkilökertojan tietämyksen esittelyä yhtä yksityiskohtaisesti. Esimerkiksi Pickmanin henkilöhistorian syventäminen palvelee tätä päämäärää:

> But keep in mind that I didn't drop Pickman for anything like this. On the contrary, my admiration for him kept growing; for that 'Ghoul Feeding' was a tremendous achievement. As you know, the club wouldn't exhibit it, and the Museum of Fine Arts wouldn't accept it as a gift; and I can add that nobody would buy it, so Pickman had it right in his house till he went. Now his father has it in Salem - you know Pickman comes of old Salem stock, and had a witch ancestor hanged in 1692. (Lovecraft 2000b, 47.)

Kerronnan konsonanssin ja dissonanssin yhteydessä huomio kiinnittyy myös siihen, kuinka nämä käsitteet suhtautuvat mainittuun Stanzelin typologiaan kertojahahmon luonteesta reflector- ja teller -akseleilla. Cohn (1981, 180) itse kommentoi artikkelissaan ”Encirclement of Narrative” typologioiden suhdetta huomauttamalla, että vaikka Stanzel ei teoksessaan *Theory of Narrative* nimeäkään ensimmäisen persoonan kerronnan modaalisia variantteja kokevan ja kertovan persoonan kertojan mukaan, ne vastaavat kuitenkin ajatukseltaan Cohnin itsensä käyttämää, aiemmin mainittua dissonant- ja consonant -erottelua. Oleelliseksi puutteeksi Cohn näkee Stanzelin typologian vaikeaselkoisuuden terminologian osalta; hänen mukaansa moodin ja perspektiivin erottaminen toisistaan on paitsi tarpeetonta, myös usein suorastaan ristiriitaista (Cohn 1981, 176). Stanzelin erottelussa perspektiivillä on enemmän vaihtoehtoisia ilmenemismuotoja kuin mitä Cohnin typologia käsittää; oleellinen ajatus Cohnilla onkin, että perspektiivi ja kerronnan moodi ovat väistämättä yhteydessä toisiinsa. Tämä ilmenee esimerkiksi tilanteessa, jossa ulkoinen perspektiivi yhdistetään reflector -kertojaan (Cohn 1981, 176). Cohnin käsityksen mukaan tilanteessa, jossa kertojan tyyppi on Stanzlin terminologian mukaisesti heijastaja, voi henkilöhahmon näkökulma todellisuuteen olla ainoastaan sisäinen, sillä hahmo tarkastelee todellisuutta menneen itsensä näkökulmasta.

Stanzelin terminologia erottaa toisistaan käsitteet perspective ja view, joista ensimmäinen käsite on luonteeltaan spatiaalinen ja jälkimmäinen henkilöhahmon psyykeen viittaava. Sisäinen ja ulkoinen näkökulma (view) on siis tietynlainen tapa kuvata sisäistä todellisuutta; ulkoinen kuvaus on ajatusten raportointia, sisäinen kuvaus monologikerrontaa (Cohn 1981, 178). Vaikka olen periaatteessa samaa mieltä Cohnin (Cohn 1981, 176) kanssa Stanzelin terminologian monimutkaisuudesta, on nähdäkseni tälläkin erottelulla tietty funktionsa eikä sitä tulisi hylätä yksinomaan sen perusteella, että sisäinen näkökulma sisäisestä todellisuudesta on sidoksissa heijastajahahmoon tai että ulkoinen näkökulma on vastaavasti sidoksissa kertojahahmoon. Kuten Cohn (1981, 178) aivan perustellusti huomauttaa, ovat vaihdokset kaunokirjallisessa tekstissä toistuvasti nopeita. Mielestäni typologian epäkäytännöllisyys, kuten Cohn sitä nimittää, on huono peruste olla kiinnittämättä huomiota näinkin mikrotasoisiin vaihdoksiin – Cohn kirjoittaa, että kokonaiskäsitys siitä, kenen näkökulmasta todellisuutta kuvataan ja miten, ei oleellisesti riipu Stanzelin määrittelemien muuttujien vaikutuksesta (Cohn 1981, 177). Vaikka vastaavia esityksiä on tehty aiemminkin, haluan kuitenkin osoittaa tämänkin kaltaisen lähestymisen tarpeellisuuden.

Novellissa ”The Shadow Over Innsmouth” kertoja kuvaa kokemuksiaan paikoin hyvin sekoittuneesti suhteessa menneeseen ja nykyiseen kokemusmaailmaansa. Aivan kuten Cohn toteaa, vaihtelu näiden välillä on paikoin hyvinkin nopeaa. Katson kuitenkin parhaaksi nostaa esiin esimerkin, josta mielestäni ilmenee selkeästi vaikeus erotella toisistaan Cohnin mainitsemia konsonanssia ja dissonanssia kerronassa nopeiden vaihteluiden vuoksi. Katkelma osoittaa myös, ettei Cohnin (1981, 178) käsitys Stanzelin modaalisen terminologian kattavuudesta sellaisenaan ole täysin ongelmaton.

> I think their predominant colour was a greyish-green, though they had white bellies. They were mostlyshiny and slippery, but the ridges of their backs were scaly. Their forms vaguely suggested the anthropoid, while their heads were the heads of fish, with prodigious bulging eyes that never closed. At the sides of their necks were palpitating gills, and their long paws were webbed. They hopped irregularly, sometimes on two legs and sometimes on four. I was somehow glad that they had no more than four limbs. (Lovecraft 2000c, 454.)

Katkelman alussa kerronta on ilmeisen synkronoitunut nykyhetken kanssa, mutta pian kertoja alkaa kuvata menneen minänsä käsityksiä ja tuntemuksia tilanteesta. Sikäli kun kertomus pitäisi määritellä yksiselitteisesti heijastajahahmon tai kertojahahmon välittämäksi, on tilanteen kuvaaminen vähimmilläänkin ongelmallista. Stanzelin view -käsitteen yhdistäminen eri kerrontatekniikoihin kuvastaa nähdäkseni juuri pyrkimystä irtautua suuremmasta kokonaisuudesta

ja purkaa kerrontatilannetta pienempiin osiin täsmällisemmin kuin mitä pelkkä (ja sinänsä mielestäni toimiva) heijastaja/kertoja -jaottelu kykenee tekemään.

Cohnin argumentti jaottelun tarpeettomuudesta tai epäkäytännöllisyydestä onkin siksi mielestäni osin irrelevantti, sillä se ei ota huomioon terminologian käsitteiden itsenäistä arvoa. Tämä siitäkin huolimatta, että niiden käytännöllinen arvo analyyttisinä työkaluina saattaa jäädä vähäiseksi. Yllä lainatussa katkelmassa ilmenee myös tietty epäyhteensopivuus käsitejärjestelmien välillä, sillä Stanzelin modaalinen terminologia viittaa jo itsessään laajempaan kokonaisuuteen kuin Cohnin konsonanssi tai dissonanssi kerronnassa.

Oikeastaan kyse on diskrepanssista muuallakin, sillä kuten Cohn kirjoittaa, käsittää Stanzelin ”inside view” -termi monologiset ensimmäisen persoonan kerrontatekniikat kokonaisuudessaan – siis sekä kerrotun että lainatun monologin (Cohn 1981, 177). Stanzelin view-käsite on siis edelleen kattokäsite verrattuna terminologiaan, johon Cohn sen samaistaa.

Cohn (1981, 178) myös kirjoittaa, että” […] all three principal techniques (thought-report – or, as I prefer to call it, psycho-narration – narrated monologue and quoted monologue) can mix and match freely in the authorial as well as in the figural narrative situation, and their predominance or modification in different texts can be readily accounted for in terms of Stanzel's modal scale between dissonant (narrator-dominated) and consonant (reflector-dominated) narration.” Pääasiallinen argumenttini ei siis koske Stanzelin terminologian toimivuutta sinällään, vaan vaikeutta määritellä “dominanssia”, johon Cohn viittaa. Cohnin oma terminologia dissonanssi-konsonanssi -akselilla ei sisällä tällaista käsitettä, mistä syystä se on joustavammin sovellettavissa yllä olevan kaltaisiin tapauksiin, joissa kyseisiä käsitteitä voidaan käyttää liikkuvammin, kuten aiemmin tässäkin tutkielmassa on todettu. Tästä syystä Stanzelin heijastaja- ja kertojakäsitteiden dynaaminen pyörittely tuottaa ainoastaan laihoja tuloksia yksityiskohtaisen analyysin saralla, sillä aiemmin mainitsemani Stanzelin käsitys kertomuksen kokonaisstrategiasta määrittelee kertojahahmoa paremmin kuin pyrkimys yhdistää termistöä suoraan Cohnin käsitteiden kanssa.

2.4. Kertojien näkökulmat kehittyvät

Jo edellä käsitelty kysymys siitä, kuka on novellien kertoja ja kuka kokija avautuu luultavasti tehokkaammin, jos pystytään määrittelemään kuka on novellin fokalisoija, ja minkä tyyppisiä fokalisointeja novelleissa esiintyy. Rimmon-Kenanin määritelmän mukaisesti retrospektiivinen ensimmäisen persoonan kerronta, jossa kertoja on sisäinen fokalisoija, on sidottu henkilöhahmon nykyhetkeen. Temporaalisuus on kuitenkin tekijä, joka osoittaa, että kyse on kahdesta eri agentista. Kertoja tietää jo kertomuksen aloittaessaan miten se päättyy; tästä syystä fokalisaatio on hetkellisesti ulkoinen (Rimmon-Kenan 2002, 80). ”The Shadow Over Innsmouth” näyttäytyy aluksi juuri tämän tyyppisenä kertomuksena, mutta kuten edellä todettu, kohti novellin loppua oletus tällaisesta kertoja-asemasta havaitaan virheelliseksi.

Ensimmäisen persoonan kerronta voi olla fokalisaatioltaan ulkoista sellaisessa tapauksessa, että kerronta tapahtuu ennemminkin kertovan kuin kokevan itsen näkökulmasta (Rimmon-Kenan 2002, 75). Voidaan huomata, että tämä etäisyys kokijan ja kertojan välillä ”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa on epävakaa ja vaihtuva. Tällä vaihtuuvuudella on oleellinen merkitys koko teoksen rakenteen kannalta, sillä piste, jossa psykologinen etäisyys menneisyyteen menetetään, merkitsee myös novellin minäkertojan olemuksen muuttumista pysyvästi. Etäisyys ei ole tässä pelkästään abstrakti ilmaus, sillä kyse on enimmäkseen temporaalisuudesta, jota seuraa tiedollisen perspektiivin vaihdos kohti epävarmuutta. Tätä kertoja yhä suurenevassa määrin ilmentää kertomuksen edetessä.

Novellissa kertoja on lukkiutunut suurimman osan ajasta menneen itsensä tilalliseen näkökulmaan, mutta kommentoi kuitenkin menneen itsensä tunteita ja näkemyksiä toistuvasti ulkoisesta perspektiivistä. Rimmon-Kenan erottaa nämä kaksi fokalisaation ulottuvuutta käsitteillä tila ja aika (Rimmon-Kenan 2002, 78).

Nämä menneisyyden kokijaan nähden paikoin ulkoiset mielipiteet ja havainnot kuitenkin kyseenalaistetaan samalla kun kertoja alkaa vakuuttua alkuperänsä merkityksestä. Novellin loppupuolella kertoja alkaa käsitellä tapahtumia voimakkaammin nykyhetken näkökulmastaan ja luoda merkityksiä tapahtumille tästä pisteestä käsin:

> I am not even yet willing to say whether what followed was a hideous actuality or only a nightmare hallucination. The later action of the government, after my frantic appeals, would tend to confirm it as a monstrous truth; but could not a hallucination have been repeated under the quasi-hypnotic spell of that ancient, haunted, and shadowed town? (Lovecraft 2000c, 452.)

Edellisten pohjalta voikin perustellusti väittää, että novelli sisältää useita eri agentteja, joiden suhteen fokalisaatio(i)ta voidaan yrittää määritellä. Ensinnäkin kertojia on periaatteessa ei vain kaksi vaan kolme, sillä menneisyyden kokija, nykyhetken kertoja ja kertoja, joka on päättänyt palata esi-isiensä luokse, ovat kaikki erilaisia asennoitumiseltaan. Tiedollisesta perspektiivistä käsin kahdella jälkimmäisellä voi olla tai olla olematta määriteltävä ero, mutta sitä ei voida abstrahoida tekstistä. Jostain syystä pidän tätä kuitenkin laimeana ilmaisuna, sillä diskurssi hajoaa erityisen näkyvästi (ja subjektiivisen mielipiteeni mukaan hiukan tökeröstikin) novellin lopussa kun kertoja on tehnyt päätöksensä: ”Iä-R'lyehl Cthulhu fhtagn! Iä! Iä! No, I shall not shoot myself -I cannot be made to shoot myself!” (Lovecraft 2000c, 463).

Syy, miksi kiinnitän niin paljon huomiota juuri lausahdukseen löytyy ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kertojan aiemmin varsin läpitunkevasta idiolektistä, joka vaikuttaa olevan osin ristiriidassa muiden henkilöhahmojen kanssa. Kohtauksessa, jossa päähenkilö keskustelee Innsmouthissa kaupassa työskentelevän nuoren pojan kanssa, fokalisoivan (kokevan) henkilöhahmon diskurssi nousee esiin poikkeuksellisen voimakkaana. Tiedot, joita poika kertoo vierailijalle esitetään kielellisesti tavalla, jonka tulkitsen kuuluvaksi nimenomaan ensimmäisen nykyhetken kertojan diskurssiin:

> Only a very rare affliction, of course, could bring about such vast and radical anatomical changes in a single individual after maturity - changes involving osseous factors as basic as the shape of the skull –but then, even this aspect was no more baffling and unheard-of than the visible features of the malady as a whole. (Lovecraft 2000c, 405.)

Toisaalta tieteellis-analyyttiseen suuntautumiseen viittaava ilmaisutapa antaa paikoin tilaa hyvin tunnepohjaiselle ilmaisutavalle, joka ei vaikuta paikantuvan selkeästi yhdenkään nimeämäni agentin diskurssiksi. Kyseessä voisikin ennemmin olla tapaus, johon Cohn (1978, 190) viittaa puhuessaan preesenskerronnasta, jota hän nimittää ajattomaksi preesensiksi. Aikamuoto eroaa muista preesenskerronnan muodoista, mutta käsitellyn novellin yhteydessä se on puhtaasti kerronnallisen tilanteen tehokeino ja siten ylitttää henkilöhahmon temporaaliset ulottuvuudet. Saavuttuaan Innsmouthiin kertoja kuvaa ympäristöään seuraavaan tapaan:

> Certainly, the terror of a deserted house swells in geometrical rather than arithmetical progression as houses multiply to form a city of stark desolation. The sight of such endless avenues of fishy-eyed vacancy and death, and the thought of such linked infinities of black, brooding compartments given over to cob-webs and memories and the conqueror worm, start up vestigial fears and aversions that not even the stoutest philosophy can disperse. (Lovecraft 2000c, 408.)

Toisaalta Cohn (1978, 151) huomauttaa aiemmin teoksessaan, että preesensmuotoinen jakso voi keskeyttää kerronnan selventääkseen koko episodin merkityksen, ja että tämä korostaa eroa menneisyyden ja nykyhetken kokijan välillä. Samankaltaisen mekaniikan näen pätevän myös yllä kuvatussa katkelmassa. Toisaalta selventäminen itsessään vaatii myös kohteen: katkelma selventää merkitystä kenties enemmän kehittyvällä, asteittain itsestään ja omista motivaatioistaan tietoiseksi tulevalle kertojalle kuin lukijalle.

Myöhemmin, kuten Timothy H. Evans (2005, 124–125) huomauttaa, kertojan käyttämä ilmaisutapa muuttuu radikaalisti, mikä korreloi hänen kokemansa fyysisen muutoksen kanssa kertojan käyttäessä Innsmouthista nimitystä ”Y’ha-nthlei”. Tämä on siinä mielessä oleellista, että se tekee kertojan identiteetin vaihdoksen erityisen näkyväksi. Identiteetin vaihdokset teoksen varhaisemmissa vaiheissa ovat hienovaraisempia, eivätkä määrity yhtä eksplisiittisesti käytetyn kielen kautta. Toisaalta fyysisen ympäristön saama uusi merkitys ja identiteetti yhdistettynä henkilöhahmokertojan uuteen identiteettiin vaativat melko itsestään selvästi uudenlaista tapaa kuvata ympäristöä ja todellisuutta. Kuten aiemmin mainitsin ”The Music of Erich Zann” -novellin yhteydessä, kielellinen kyvyttömyys on olennainen komponentti kerronnan muodostumisessa. Sama periaate pätee siis ”The Shadow Over Innsmouth” -novellinkin yhteydessä, sillä päähenkilö ei voi kuvata mitään tarkasti ”omana itsenään”; kuvaus on mahdollista vasta groteskin kääntymyksen seurauksena.

Sanomattomuuden suhde fokalisaatioon on lievästi ongelmallinen: on nähdäkseni kysyttävä, kuka on fokalisoijana tilanteessa jossa fokalisoijan viestiä ei voida selkeästi tulkita. Näin siksi, että että lopussa mieltään muuttavan kertojan tiedollisista tai edes eksistentiaalisista ulottuvuuksista ei voida sanoa mitään yhtä varmaa, kuin mitä voitaisiin sanoa kertojasta, joka oletetaan täysin ihmiseksi. Jälkimmäisessä tapauksessa tajunnan rajojen määrittely olisi jossain määrin yksinkertaisempaa. Koko novellin lopetuksen eräs idea lieneekin juuri se, että kun lukija viimein

voi havainnoida aiemmin kuvaamatonta, sitä, mistä kertoja on itsekin ollut vain piilevästi tietoinen, ei sisältö ole enää lukijan ymmärrettävissä.

Kysymys siitä, millä tarkkuudella minäkertoja voidaan sitoa yhteen kiintopisteeseen, on edellä mainitusta syystä johtuen vaikeasti hahmottuva. Puhtaasti kieliopillisesta näkökulmasta käsin tässä tarkastelemani Lovecraftin työt eivät edusta mitään erityisen poikkeavaa rakennetta, joista olisi osoitettavissa epäjohdonmukaisuutta tai ambivalenssia persoonapronominien tai muiden rakenteiden osalta. Brian Richardson (2006, 63) huomauttaa, että useat keskenään kilpailevat äänet kerronnassa ovat fiktiossa tavallisia silloinkin, kun kertojan puhetilanne vaikuttaa pysyvän jatkuvasti samana.

Richardson kirjoittaa multipersoonakerronnasta, joka voi ilmetä useilla eri tavoilla; näitä ovat kerronnallisen aseman vaihtuminen, kahden kerrontamuodon välillä huojuminen ja ”luonnottomat” kerrontatilanteet, jotka ovat mahdollisia ainoastaan fiktiivisessä diskurssissa. Luokittelut sinällään eivät tarjoa mahdollisuutta osoittaa ambiguiteettiä tai kertoja-aseman selvää vaihdosta siten, että minkään yksittäisen koko Lovecraftin novellin rakenne muodostuisi jollakin tavalla epävakaaksi. Kuitenkin persoonamuodon ja kerronnallisen aseman merkitys on hyvin selkeästi ideologisessa kytkennässä ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kertojan tapauksessa. Eräänlaisena identiteetin merkkipaaluna minäkerronta vaihtuu we-muotoiseksi novellin lopussa, kuten olen aiemmin lainaamassani katkelmassa osoittanut. Ensimmäisen persoonan kertoja kuitenkin pitäytyy valitsemassaan persoonapronominissa niin kauan kunnes hänen kantansa kokemiinsa tapahtumiin on vaihtunut aiemman inhontäyteisestä hämmennyksestä kohtalonsa innokkaaseen hyväksyntään. Monikkomuotoisen kerronnallisen äänen erityisominaisuus on myös se, että siirtymä on verraten äkkinäinen. Toisin kuin eräissä Richardsonin (2006, 63) mainitsemissa tapauksissa, ei kertojan näkökulmanvaihdokseen sisälly suurempaa itsetiedostavaa analyysiä; merkkipaaluna toimii ainoastaan kertojan päätös olla tappamatta itseään häntä kohtaavien tosiasioiden edessä.

Richardson (2006, 63) kiinnittää huomion myös Stanzelin toteamukseen siitä, että tietyissä tapauksissa kerronnalliset tilanteet edustavat eri perspektiivejä, esimerkiksi autoriaalisen kertojan panoraamista perspektiiviä ja minäkertojan naiivimpaa perspektiiviä. Stanzelin kertojatypologian valossa ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin lopetus voidaan nähdä toisessakin valossa kuin pelkästään perspektiivin tai ideologisen asennoitumisen muutoksena. Tietoisuus kertomisaktista on läpitunkeva ominaisuus miltei koko novellin matkalla. Juuri lopussa kertoja tuntuu kuitenkin

menettävän tietoisuutensa yleisöstä ja suuntaavan huudahduksensa enimmäkseen itselleen – joka ei olekaan enää identiteetiltään sama kuin kertomuksen aloittanut henkilöhahmokertoja. Kerronnan muuttuminen reflektoinniksi kuvaa näin siis osaltaan sitä dynamiikkaa, joka kytkeytyy muuttuneeseen kerrontatilanteeseen. Samaan aikaan kun kertojan kytkentä menneisyyden itsensä kanssa hajoaa, hajoaa koko kerrontatilanteen konstruktiokin. Esi-isiensä luokse palaavalla olennolla, joka on inhimillinen vain osittain, ei ole enää tarvetta selventää tapahtumia millekään lukijan ymmärtämälle yleisölle, joten selonteolla ei ole merkitystä kertomuksena siinä määrin kuin alussa.

Kahden muun käsittelemäni novellin kerrontatilanteet eivät sisällä yhtä selkeitä persoonamuotoon ja kertojan identiteettiin liittyviä kytköksiä. Sen sijaan Richardsonin (2006, 64) esittämä huomio persoonamuodon epävakaasta viittauskohteesta on luonnostaan pätevä myös ”The Music of Erich Zann” -novellin yhteydessä, sillä kuten olen aiemmin pyrkinyt osoittamaan, mikään rakenteellinen ominaisuus teoksessa ei varsinaisesti viittaa siihen, että kertoja olisi yhtenäinen henkilöhahmo diegeettisiin tasoihin liittyvien ominaisuuksiensa vuoksi. Kuten aiemmin todettiin, kuvaamattomuuden kokemus on kytköksissä kertojan minän katoamiseen. Jos novellin ”minä” on konstruktiona kadonnut, miten siihen voitaisiin viitata millään tietyllä pronominilla? Käsitykseni mukaan kuitenkaan kyse ei ole väistämättä katoamisesta, vaan minuuden puuttumisesta: se, että ”minä” katoaisi, vaatisi alun perin vakaata eksistentiaalista olemusta, jota kertojahahmolla ei vaikuta olevan. Siten kertojahahmon käyttämä pronomini ”I” viittaa jo lähtökohtaisesti mahdottomaan ja olemattomaan.

”Pickman’s Model” -novellin kertojaäänet ovat eri tavoilla ristiriitaisia kuin muissa käsittelemissäni novelleissa. ”The Shadow Over Innsmouth” -novellia leimaa äkkinäinen kääntymys ja kerrontatilanteen luonteen edellä kuvattu muutos. ”The Music of Erich Zann -novellin kertoja on identiteetiltään vähintäänkin epäselvä. Paras ilmaisu kuvaamaan ”Pickman’s Model” -novellia on limittäisyys tai ambivalenssi. Kerrontatilanne itsessään alleviivaa koko tutkielman läpitunkevaa kysymystä kahdesta kertojapersoonasta, sillä tilanne mahdollistaa selkeämmän menneisyyden ja nykyhetken kokijan erottelun kehyskertomuksen vuoksi.

Novellissa taiteilija Pickmanin lausumia lainataan kattavasti, ja näissä tilanteissa novellin kertojaan viitataan itsestään selvästi pronominilla ”you”. Mikä on kuitenkin mielenkiintoista edellistä ajatellen, on, että tällä kerronnallisella keinolla voidaan paljastaa kertojasta asioita, joita hän ei voi ensimmäisessä persoonassa yhtä suoraan ilmaista. Esimerkiksi Pickmanin kommentti ”

See here, you're interested in this sort of thing” kuvaa paljaammin sitä, minkä kertoja minämuodossa paljastaa lukijalle ja novellin fiktiiviselle yleisölle. Kertoja, Thurber, ylistää toki useaan otteeseen Pickmanin loistavaa taiteellista lahjakkuutta ja mainitsee, ettei hän taiteen ystävänä hätkähdä makaaberejakaan töitä. Oleellista kuitenkin on, että vain toisen persoonan viittauksen kautta voidaan suoraan todeta, että kertojaa nimenomaan kiinnostavat novellin todellisuudessa kyseenalaiset taideteokset ja aihepiirit.

Persoonamuodon epävakaudelle ei ole siten tarvetta novellin kontekstissa, mutta ensimmäisen persoonan kerronta olisi ilman Pickmanin sisäkkäistä kommentaaria riittämätöntä. Katson tässä ilmenevän Lovecraftin novelleissa usein toistuvan temaattisen elementin: päähenkilökertojan näennäisesti viaton mielenkiinto johtaa tapahtumaketjuun, jonka uhriksi kertoja itse lopulta joutuu. Sama perustilanne voidaan havaita myös ”The Shadow Over Innsmouth”- ja ”The Music of Erich Zann” -novelleissa. Kysymykseen Pickmanin kautta heijastetuista havainnoista tullaan palaamaan vielä uudemman kerran tämän työn myöhemmässä vaiheessa.

3. Tietoisuus synnyttää kauhun: uudempaa narratologiaa

Tässä luvussa käsittelen sitä, kuinka epäluotettavuus määrittelee kertojahahmojen asemaa suhteessa niihin kertomusteoreettisiin rakennelmiin, joita tässä työssä on aiemmin esitetty.
Kysymys on oleellisesti siitä, mitä henkilöhahmon kognitiivisista prosesseista voidaan tietää tekstin itsensä perusteella ja siitä, mitä formaalien, perinteisten narratologisten luokittelujen ulkopuolelle jäävää informaatiota nämä voivat tarjota. Pidän järjellisenä ja työn tavoitteen huomioiden tarkoituksenmukaisena lähtökohtana olettamusta siitä, että menneisyyden ja nykyhetken kertojien tajunnat todella eroavat toisistaan kognitiivisessakin mielessä niin paljon, että niiden rajakohtia voidaan osoittaa tekstistä. Lisäksi Alan Palmeria myötäillen käsitykseni mukaan kognitiivinen näkökulma edellyttää muiden henkilöhahmojen merkityksen oivaltamista, sillä novellien henkilöhahmojen tajunnat muodostuvat ja muokkautuvat paitsi näennäisesti jäykkien tekstuaalisten rakenteiden mukaisesti, myös vuorovaikutuksessa novellien muiden henkilöhahmojen ja lukijan lukukokemuksen kanssa.

Oleellinen tässä työni osioissa työstämäni näkökulma liittyy siis siihen, millä eri tavoilla kognitiivisemmin suuntautuneet narratologiset mallit voivat auttaa hahmottamaan kertojien olemusta. Rajatuimmassa mahdollisessa tapauksessa, kuten toistuvasti mm. Genetteä lainaten olen osoittanut, henkilöhahmon olemus mielletään monella tavoin kiinteäksi ja muuttumattomaksi. Tämä siksi, että henkilöhahmo voi esimerkiksi olla homodiegeettinen tai heterodiegeettinen, muttei vuoroin molempia samassa kertomuksessa. Koska koko työni perustuu sille, että henkilöhahmo ei ole muuttumaton ”yksi”, on kognitiivisen narratologian vahvuus juuri mallien mahdollistamassa dynaamisemmassa lähestymistavassa. Miellän lähestyväni samoja tekstejä siis sekä ulkoa että sisältä käsin, jolloin väistämättä kiinnitän huomioni eri piirteisiin. Erilaiset löydökset liittyvät tekstin eri piirteisiin, ja piirteiden oleellisuus kertomusten kannalta on jossain määrin subjektiivista. Kuten tähänkin asti, esitän tästä omat näkemykseni työn edetessä.

3.1. Kenen kokemus?

Kertomuksen maailma on aina välttämättä aukkoinen; aukot voivat olla pysyviä tai tilapäisiä, mutta joka tapauksessa kertomus ei voi koskaan paljastaa kaikkea kertomuksen maailmasta (Palmer 2004, 34). Tästä puuteesta huolimatta lukija pyrkii yhdistämään kaikki samaan viittauskohteeseen kohdentuvat viittaukset ja lukemaan tekstiä tuottavimmalla mahdollisella

tavalla, ja henkilöhahmon tajunta oletataan jatkuvaksi viittausten välilläkin. (Palmer 2004, 175). Suhteutettuna ”The Music of Erich Zann” -novelliin tämä sinänsä melko itsestään selvä havainto saa kiinnittämään huomion novellin kertojapersoonan jatkuvuuden puutteeseen, johon olen viitannut aiemmin. Henkilöhahmon jatkuvuuden olettamista ei ole tehty rakenteellisesti millään muotoa mahdottomaksi, sillä kertojapersoona viittaa itseensä jatkuvasti minänä. Ongelmaksi teoksessa ei muodostu tietyn viittauskohteen epävakaisuus kuten voisi nopeasti olettaa, vaan kysymys on kahdesta viittauskohteesta, joita nimitetään samalla termillä. Tiedollisilta tasoiltaan erilaiset kertojat voivat viitata toisiinsa ristikkäisesti, mutta eivät koskaan pääse toistensa tajunnan sisäpuolelle siinä määrin että niiden yhdentyminen samaksi kohteeksi olisi perustellusti mahdollista. Tämän näkökulman hahmottaminen on väistämättömästi lukijalähtöinen tehtävä, jossa on otettava huomioon lukijan tulkinta teoksesta.

Palmer (2004, 49) toteaa teoksessaan, että kertomuksen todellisuuden fyysiset tapahtumat ovat aina myös henkilöhahmojen kokemuksia.. Hänen mukaansa tämä ”vapaa epäsuora havainnointi” voidaan johtaa mistä tahansa kuvauksesta, joka aluksi vaikuttaa olevan vain fyysisen todellisuuden kuvailua. Palmer viittaa kirjassaan tähän ilmiöön kolmannen persoonan kuvauksen kontekstissa, mutta toteamus on relevantti myös ensimmäisen persoonan fokalisaation yhteydessä epistemologisella tasolla. On syytä jälleen kiinnittää huomiota ”The Music of Erich Zann” -novellin kertojaan. Fokalisaation kontekstissa Palmer korostaa, että henkilöhahmojen tajunta käsittää siis myös ympäristön kuvauksen.

Tämä muodostaa itsessään jatkokysymyksen suhteessa aiempaan: jos ympäristön kuvaus on osa henkilöhahmon tajuntaa, on silloin voitava osoittaa, mihin tajuntaan fyysisen ympäristön kuvaus oikeastaan kuuluu. Työn aiemmassa vaiheessa olen osoittanut, ettei ”The Music of Erich Zann” -novellin kertoja voi olla yksi ja sama henkilöhahmo. Jos Palmerin teoriaa yksinkertaistetaan, on kysymys tilanteesta, jossa fyysinen todellisuus on se, joka voidaan kuvata henkilöhahmon kokemuksen näkökulmasta. Toisaalta tämä oletus sisältää myös näkemyksen siitä, että sitä mitä henkilöhahmon tajunnan kautta ei voida kuvata, nähdä tai kokea ei henkilöhahmon todellisuudessa voi olla olemassa. ”The Music of Erich Zann” -novellin aloittava kertoja ei pysty paikantamaan asuntonsa sijaintia. Tästä seuraisi loogisesti se, ettei asunnon sijaintia hänen tietoisuudessaan ole olemassa. Sen sijaan yksityiskohtainen ympäristön kuvaus novellin myöhemmässä vaiheessa paikantuu nimenomaan tapahtumat kokeneen henkilöhahmon

todellisuudeksi. Osoituksena tajunnoista pidän erityisesti sitä, että kertomus törmää väistämättömästi kognitiiviseen muuriin juuri siirtymän kohdalla: on täysin mahdollista kuvata asunnon ympäristöä suurella tarkkuudella, mutta reittiä, joka johtaa sinne tai pois sieltä ei näytä kertomuksen maailmassa olevan. Fyysisten tapahtumien yhteys hahmon tajunnankuvaukseen liittyy selkeästi fokalisaatioon spatiaalisessa mielessä. Jos kaikki ympäristön kuvaus on fokalisoitua, on jokaiselle tapahtumalle oltava siten myös kokija. Matka asunnolle tai sieltä pois muodostuu näin ollen ”ei kenenkään kokemukseksi”.

Huomattavaa novellissa kuitenkin on, että vaikka menneisyyden kokijan ja nykyhetken kertojan välillä onkin näennäisesti ylittämätön kuilu, on tajunnoilla myös joitakin yhtymäkohtia. On esitetty, että vapaa epäsuora esitys on mahdollista myös ensimmäisen persoonan kerronnassa silloin, kun kerrontaa luonnehtii menneisyyden kokijan ja kertojan tunne-elämysten yhdistyminen. (Lehtimäki 2006, 224–225). Tällaisessa kerrontatilanteessa henkilöhahmon havaitsema ympäristö ja kertojan diskurssi yhdistyvät – esimerkiksi silloin, kun nykyhetken kertoja kertoo menneisyyden itsensä kokemuksista, ja edelleen menneisyyden itse muistaa tai pyrkii muistamaan jotakin. Tällöin menneisyyden kokijan kerrontaan yhdistyy nykyhetken kertojan kehys (Lehtimäki 2006, 224).

”The Music of Erich Zann” on kertomus, jossa tämän kaltainen rakenne saa omalaatuisia ilmentymiä. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa päähenkilö suorittaa jokseenkin kaoottisen poistumisensa mykän viulunsoittajan asunnosta ja siten koko entiseltä asuinalueeltaan, on havaittavissa voimakas menneisyyden muistojen vaikutus nykyhetkeen.

> Leaping, floating, flying down those endless stairs through the dark house;racing mindlessly out into the narrow, steep, and ancient street of steps and tottering houses; clattering down steps and over cobbles to the lower streets and the putrid canyon-walled river; panting across the great dark bridge to the broader, healthier streets and boulevards we know; all these are terrible impressions that linger with me. And I recall that there was no wind, and that the moon was out, and that all the lights of the city twinkled. (Lovecraft 2000a, 345.)

Jakso tehostaa myös päähenkilön muistamattomuuden aiheuttaman umpikujan turhauttavaa vaikutelmaa - muistot ovat saatavilla, mutta eivät enää nykyhetkessä, koska niitä voidaan käsitellä vain menneisyyden kokijan rajallisen näkökulman puitteissa. Tätä vaikutelmaa kertoja tehostaa jo aiemminkin novellin aikana, vieläpä konkreettisella ja jokseenkin omalaatuisella viittauksella muistiin, jota ei enää ole:

> Yet when I looked from that highest of all gable windows, looked while the candles sputtered and the insane viol howled with the night-wind, I saw no city spread below, and no friendly lights gleamed from remembered streets, but only the blackness of space illimitable; unimagined space alive with motion and music, and having no semblance of anything on earth.(Lovecraft 2000a, 343.)

Erityisen huomionarvoista katkelmassa on, että kertoja viittaa siinä katuun, jonka on muistanut menneisyyteen sijoittavun kertomuksen tapahtumahetkellä selvästi, mutta jota ei muista enää. Kertoja on siis paradoksaalisesti kykenevä muistamaan kertomuksensa sisällä sellaisia asioita, joita hän ei muutoin muista.

Jos mainittua kertomusta leimaa aukkoinen epämääräisyys visuaalisen perspektiivin suhteen, ei sama toteamus ole täysin pätevä kahden muun novellin tapauksessa. ”Pickman’s Model” -novellin kertoja on sinänsä alisteinen samalle tilanteelle, jossa kykenemättömyys löytää määriteltyä paikkaa alistaa hänen kertomuksensa osin epäuskottavaksi. Kuitenkin selitys tälle on perin toisenlainen: kertoja on käynyt Pickmanin ateljeessa ainoastaan kerran, eikä ole tehnyt mainittavan paljon löytääkseen sen uudelleen. Tästä syystä samankaltainen ”fokalisaation puuttuminen” ei oikeuta samaan päätelmään varsinaisesta aukosta kertomuksen maailmassa kuin tapauksessa, jossa kertoja on yrityksistään huolimatta vajavainen.

”The Shadow Over Innsmouth” -novellin alku sisältää aiemmin lainaamani katkelman, jossa persoonapronominia ei käytetä. Palmerin teoria tämänkin jakson fokalisoinnista jonkun agentin kautta kenties selventää kerronnallista asemaa tehokkaammin kuin aiemmat havaintoni. Yksinkertaistavaa ja helppoa olisi todeta, että fokalisoijana on termistöni kontekstissa nykyhetken kokija, joka aloittaa kertomuksen. Kertomuksen edetessä käy kuitenkin ilmi tiettyjä seikkoja, jotka puhuvat sitä vastaan, että nämä havainnot voitaisiin yhdistää ainoastaan nykyhetkeen. Eräässä kohdassa kertoja ilmaisee itseään seuraavasti:

> People around the country and in the nearby towns muttered a great deal among themselves, but said very little to the outer world. They had talked about dying and half-deserted Innsmouth for nearly a century, and nothing new could be wilder or more hideous than what they had whispered and hinted at years before. (Lovecraft 2000c, 383.)

Mikään kertomuksen alkupuolella vallinneen kertojan tajunnassa ei erityisesti viittaa siihen, että kertoja olisi ollut henkilökohtaisesti tekemisissä kenenkään Innsmouthin ympäristön asukkaan

kanssa, ja olisi siten voinut saada informaatiota siitä, mitä kaupungissa on todella tapahtunut. Kerronnan tiedollinen näkökulma ylittää siis huomattavissa määrin sen tiedollisen tason, joka kertojasta voidaan havaita novellin keskivaiheilla tai edes edettäessä loppua kohti. Jatkona aiemmin esittämälleni huomiolle kerronnan dissonanssista merkitsisi tämä dissonanssia sekä nykyhetken että minäkertojan suhteen – tätä ei voida kuvata Cohnin mallin puitteissa. Katkelman luonne monimuotoisesti dissonanttina kuvauksena ei anna syytä attribuoida persoonapronominia vailla olevan tekstikatkelman sisältöä sen enempää menneisyyden kuin nykyhetkenkään kokijan kokemukseksi. Jos kuitenkin sisältö on osoitettava kuuluvaksi jommallekummalle, tulisi kyseeseen mielestäni ennemminkin nykyhetken kertojan epäluotettavuus.

Edellä mainitussa teoksessaan Alan Palmer painottaa myös sitä seikkaa, että ensimmäisen persoonan kuvaus on monella tapaa altis epäluotettavuudelle esimerkiksi henkilöhahmon tiedostamattomien motiivien vuoksi (Palmer 2004, 125). Hän korostaa, että toiset ihmiset pääsevät henkilön tajuntaan käsiksi osin tehokkaammin kuin henkilö itse (Palmer 2004, 125). Tällä on mielestäni painoarvoa erityisesti silloin, kun tarkastellaan kerronnallisia tilanteita, jossa kohdenovellieni henkilöhahmot esittävät selontekonsa.

”The Music of Erich Zann” -novellin kertoja on monella tapaa yksinäinen hahmo: hänen sosiaaliset suhteensa määrittyvät ennen kaikkea puutteellisuuden ja olemattomuuden kautta: Erich Zann itse ei kykene suoraan kommunikaatioon, eikä päähenkilökertojalla vaikuta olevan ystäviä tai läheisiä ihmiskontakteja joille suunnata narratiivinsa. Oikeastaan ainoat maininnat, joita hän toisista ihmisistä tekee, koskevat heidän puuttumistaan:

> That my memory is broken, I do not wonder; for my health, physical and mental, was gravely disturbed throughout the period of my residence in the Rue d’Auseil, and I recall that I took none of my few acquaintances there. But that I cannot find the place again is both singular and perplexing; for it was within a half-hour’s walk of the university and was distinguished by peculiarities which could hardly be forgotten by any one who had been there. I have never met a person who has seen the Rue d’Auseil. (Lovecraft 2000a, 335.)

Palmerin (2004, 132) mukaan mielet, niin fiktiiviset kuin todellisetkin, ovat tietyssä mielessä läpinäkyviä teosten lukijoille ja todellisille henkilöille; toiset pystyvät usein selittämään käyttäytymistämme paremmin kuin me itse, ja että tietyssä mielessä tajuntamme ei ole täysin havaittavissa oleva edes itsellemme. Tämän tietää myös ”Pickman’s Model” -novellin kertoja, ja hän tietää Eliotinkin tietävän tämän:

> And now I want to assure you again, Eliot, that I'm no mollycoddle to scream at anything which shows a bit of departure from the usual. I'm middle-aged and decently sophisticated, and I guess you saw enough of me in France to know I'm not easily knocked out. (Lovecraft 2000b, 53.)

Kertojasta on siis olemassa sosiaalinen mielipide, jonka hän voi toistaa ja siten lisätä osaksi omaa persoonallisuuttaan; mielipiteellä on erityinen painoarvo mikäli muutkin sen jakavat. Kuten olen aiemmin todennut, Thurberista kertomuksen aikana paljastuvat vähemmän mairittelevat seikat, kuten erityinen viehtymys makaaberiin taiteeseen, esitetään kuitenkin suoralla sitaatilla Pickmanin puheesta. Tässä mielessä Pickmanilla ja ”The Shadow Over Innsmouth” -teoksen Zadok Allenilla on tietty yhtäläinen funktio: molemmat voivat todeta sen, mitä kertoja on kyvytön kertomaan muutoin kuin lainausten kautta. Heidän kertomansa asiat viittaavat kuitenkin juuri kertojan nykyhetken minään. Tarkemmin: ne kertovat verraten pysyvistä asiantiloista ja päähenkilön luonteen pysyvimmistä ominaisuuksista. Näillä ominaisuuksilla on kertomusten kokonaisuuden valossa poikkeuksellisen kohtalokas merkitys. Näin sivuhahmojen tiedon ulottuvuudet ennakoivat päähenkilön lopullista tuhoa.

Ronald Burleson esittää tästä Lovecraftin novellista tulkinnan, jonka mukaan Zadok Allenilla on tätäkin monitasoisempi symbolinen merkitys teoksessa. Hän kirjoittaa, että kuvaus Zadok Allenin fyysisestä asemoitumisesta teoksessa kohti merta kuvaa myös hänen asennettaan ja suhtautumistaan: Zadok on jo hyväksynyt sen, toisin kuin kertoja kyseisellä hetkellä istuessaan rannalla ja kuuntelemassa tarinoita Innsmouthista. (Burleson 1983, 176–177.) Kertojan itsepäisyys ja skeptisismi, yhdistettynä kyvyttömyyteen uskoa vähitellen paljastuvia tosiasioita ovat ominaisuuksia, jotka tuodaan syystäkin toistuvasti esiin Lovecraft-tutkimuksessa. Burleson (1983, 175) huomauttaa tämän olevan tyypillinen Lovecraftiläinen kertojahahmo. Toisaalta Houellebecq menee askeleen pidemmälle esittäessään, että henkilähahmot ja kokijat Lovecraftin teoksissa ovat toistuvasti samalla tavoin havaintokyvyttämiä ja typeriä, sillä he eivät koskaan ymmärrä heitä kohtaavaa vaaraa ennen tapahtumien riistäytymistä hallitsemattomiksi. Tätä Houellebecq pitää suoranaisena heikkoutena Lovecraftin kirjoitustyylissä, vaikkakin hän myöntää, että kyseessä on välttämättömyys kerronnan etenemisen vuoksi. Houellebecq kuitenkin jatkaa, että erään tulkinnan mukaan kyse voi yhtä hyvin olla siitä, että Lovecraftin henkilähahmot yksinkertaisesti päättävät jatkaa ja kohdata todellisuuden huolimatta sen vastenmielisyydestä. (Houellebecq 1991/2005, 55.) Juuri tämän tyyppinen välttämättämyys ajaa eteenpäin etenkin

”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kertojaa, joka on pakotettu kohtaamaan menneisyytensä ja atavistisen kauhun, jota kohti hän tahtomattaan kulkee.

Jatkuva, kertojan vajavaisesti ja puutteellisesti tiedostama käsitys menneisyydestään liittyy yhteen novellin eri kertojapersoonien kanssa siten, että temporaalisesti juuri kokeva henkilöhahmo on kaikkein vähiten kykenevä tiedostamaan menneisyyden taakan merkityksen, vaikka juuri hän havainnoi näennäisesti kaikkien terävimmin mielikuvia, jotka nousevat hänen tajuntaansa erilaisille ärsykkeille altistumisen johdosta:

> Among these reliefs were fabulous monsters of abhorrent grotesqueness and malignity – half icthyic and half batrachian in suggestion – which one could not dissociate from a certain haunting and uncomfortable sense of pseudomemory, as if they called up some image from deep cells and tissues whose retentive are wholly primal and awesomely ancestral. (Lovecraft 2000c, 392-393.)

”Pickman’s Model” -novellin kerrontatilanne muodostuu siis sellaiseksi, jossa voidaan katsoa olevan kaksi kilpailevaa kertojaa. Upotetussa rakenteessa Pickman toimii vuoroin paitsi kertomuksen eteenpäinviejänä, myös agenttina, joka pyrkii konstruoimaan kertoja-Thurberin mieltä ja ennakoimaan tämän mielenliikkeitä ja kiinnostusta poikkeuksellisiin taideteoksiin. Marja-Liisa Vartion romaania *Hänen olivat linnut* (1967) käsittelevässä artikkelissa todetaan, että eräissä tapauksissa henkilöhahmot muodostavat tekstuaalisen kokonaisuuden, jossa henkilöhahmoista tulee osa toisen henkilöhahmon mieltä (Mäkelä & Tammi 2007, 230). Lovecraftin töiden yhteydessä on kuitenkin paikoin erittäin epäselvää miten tällaiseen tilanteeseen tarkalleen ottaen joudutaan. Eräissä tapauksissa, kuten ”Pickman’s Model” -novellissa kertoja kieltäytyy kommentoimasta kerrontatilannetta kenellekään muulle kuin Eliotille, jolla hän kohdistaa narratiivinsa. Ei kuitenkaan käy ilmi, kuinka suuri osa kysymyksistä, joihin kertoja vastaa, on Eliotin fiktiivisessä todellisuudessa todella esittämiä. Jos kysymyksiin vastaaminen on taas puhtaasti kertojan ennakointia, on kyse jälleen Eliotin mielen konstruoimisesta kertojan mielen sisällä. Tämä häivyttää rajaa kertojahahmon ja sisäkkäisen yleisön välillä. Samantyyppinen ilmiö voidaan havaita dialogisuuden puuttumisen kautta myös ”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa, jossa Zadok Allen näyttää reagoivan johonkin, johon lukijalla ei ole suoraa pääsyä. Mielenkiintoisesti samankaltaisuus muodostuu kuitenkin tietyn polaarisuuden kautta: ”Pickman’s Model” -kertomuksessa Eliotin kommentit ovat lukijalle näkymättömiä, kun taas ”The Shadow Over Innsmouth”-novellin tapauksessa kertoja jättää oman osuutensa dialogisesta tilanteesta kirjoittamatta ja keskittyy toistamaan Zadok Allenin kertomuksen.

3.2. Henkilöhahmon pysyvyys ja muuttuvuus

Palmer nimittää termillä *disposition* (josta käytän jäljempänä käännöstä taipumus) kaikkia niitä ominaisuuksia, jotka ovat henkilöhahmon mielelle verraten pysyviä ja tietyssä tapauksessa muuttumattomia asiantiloja, toisin kuin esimerkiksi ohimenevät tunteet (Palmer 2004, 111). Jotta henkilöhahmoa voitaisiin perustellusti pitää yhtenä minänä, olisi tekstistä voitava löytää todisteita siitä, että henkilöhahmolla on joitakin pysyviä taipumuksia. Näin ei kuitenkaan aina ole.

"The Shadow Over Innsmouth" -novellissa staattinen perustilanne on tilanne, jossa novellin kertojan taipumus on kertoa häntä kohdanneista tapahtumista ja siten lievittää omaa henkistä tuskaansa. Herää kuitenkin kysymys missä määrin tämäkään voi olla pysyvää, sillä mainittu asiantila muuttuu selonteon aikana. Jos henkilöhahmon mielen prosessit määritellään pääasiassa pysyvinä mielentiloina, ohimenevinä ajatuksina ja näiden keskinäisenä vuorovaikutuksena (Palmer 2004, 111), on perusteltua kyseenalaistaa pysyvän taipumuksen merkitys tekstissä, sillä Palmerin antaman esimerkin mukaisesti taipumus tai stasis, kuten hän sitä myös nimittää, vaatii jonkun sitä modifioivan tapahtuman muuttuakseen. "The Shadow Over Innsmouth" -novellissa ei ole mitään tällaista tapahtumaa kertomisaktin itsensä lisäksi. Koska epistemologisessa mielessä tämä muodostaa umpion kertojan näkökulmasta, on taipumus oletettava olleeksi sisällä kertojan tajunnassa jo ennen selontekoa. Tästä hän ei kuitenkaan ole tietoinen ennen suorittamiaan tutkimuksia suvun vaiheista teoksen loppupuolella. Jälleen on huomattava, että tämä ei kuitenkaan muunna novellin aloittaneen kertojan taipumusta, sillä ajallisesti mainitut tutkimukset *on jo* suoritettu siinä vaiheessa kun kertoja aloittaa kertomuksen. Tämän takia ei voida väittää, että tietty tapahtuma, kuten esimerkiksi uuden informaation hankkiminen ja siihen reagointi muuntaisi henkilöhahmon pysyvää taipumusta jollakin tavalla ja muodostaisi näin helposti hahmotettavan kehityskulun. Lopussa teoksen kertoja kuvaa tuntemuksiaan näin:

> The tense extremes of horror are lessening, and I feel queerly drawn toward the unknown sea-deeps instead of fearing them. I hear and do strange things in sleep, and awake with a kind of exaltation instead of terror. I do not believe I need to wait for the full change as most have waited. (Lovecraft 2000c, 462.)

Pidän osuvana todeta, että muodonmuutostaan tarkkailevan kertojan – sikäli kun häntä pidetään toisena yksikkönä kuin kertomuksen aloittajaa – pysyväisluonteinen ominaisuus on aina ollut mereen palaaminen. Tätä kuvastaa kertojan fyysisten piirteiden vääristyminen ja lopulta

inhimillisestä kielestä luopuminen. Näin taipumukset liittyvät myös henkilön ulkoiseen olemukseen ja siinä tapahtuviin muutoksiin.

”Pickman’s Model” -kertomuksessa tilanne on muodoltaan erilainen. Novellin kertoja on muodostanut käsityksensä jo ennen narratiivinsa aloittamista, mutta lykkää harkitusti paljastustaan aina novellin loppuun saakka. Kerronnan edetessä tätä motivoidaan toistuvasti viittauksilla kertojan kanssa samalla tasolla olevaan yleisöön. Tilanne on Palmerin (2004, 231) termein kaksoisupotettu narratiivi, sillä kertomuksessa henkilöhahmon tajuntaa kuvataan toisen henkilöhahmon tajunnassa. Edelliseen liitettynä tällä on se merkitys, että sekä kyseenalainen taiteilija Pickman, että kertoja itse tarjoilevat kertojasta hieman eri tavoin painottuneita kuvauksia. Molempien kuvausten pääsisältö on kertojan järkähtämättömyys poikkeuksellisten asioiden edessä. Pickman kuitenkin lisää tähän toteamukseen sen sivumerkityksen, että Thurber ei ole vain kykenevä kestämään poikkeuksellistakin taidetta, vaan että hän on nimenomaan kiinnostunut juuri sellaisesta.

Tästä voidaan päätellä, että henkilöhahmon pysyvämpiluonteiset ominaisuudet ovat tulkinnanvaraisia riippuen siitä, ketä teoksen kertojaäänistä halutaan uskoa. Oman kantansa mukaan Thurber ihailee Pickmanin taidetta ja on kiinnostunut siitä sen makaaberista luonteesta huolimatta, kun taas Pickman korostaa Thurberin kiinnostusta makaaberiin itseensä. Kerrontatilanteessa ensimmäisen kertojan taipumus on omien sanojensa mukaan kertoa Pickmanin töiden kamaluudesta mutta myöntää tämän taiteellinen lahjakkuus. Pickmanin luoman kuvan mukaisesti kyse on kamaluuden ihailusta, ja tätä vaikutelmaa kertoja narratiivissaan Eliotille aika ajoin tukee. Kovin ristiriitaisesti kertoja toteaa ensin Pickmania pelänneestä ja kritisoineesta Reidistä näin:

> I should think you'd have known I didn't drop Pickman for the same silly reasons that fussy old women like Dr. Reid or Joe Minot or Rosworth did. Morbid art doesn't shock me, and when a man has the genius Pickman had I feel it an honour to know him, no matter what direction his work takes. (Lovecraft 2000b, 45.)

Kuitenkin melko pian tämän jälkeen kertoja on valmis tunnustamaan, että Reid oli sittenkin oikeassa:

> Yes, that paper was the reason I dropped Pickman; Richard Upton Pickman, the greatest artist I have ever known – and the foulest being that ever leaped the bounds of life into the pits of myth and madness. Eliot – old Reid was right. He wasn't strictly human. (Lovecraft 2000b, 59.)

Kummankaan kannan muodostumisen välillä kertoja ei ole vastaanottanut uutta informaatiota, jonka seurauksena hänen dispositionsa olisi muuttunut. Vaikuttaakin siltä, että henkilöhahmokertoja, joka selostaa menneisyyttään Eliotille, on ambivalentti sen suhteen, kuinka hänen tulisi suhtautua menneisyydessä kokemiinsa kauheuksiin. Samaistuminen menneisyyden itsen innokkuuteen ja varauksettomuuteen pääsee paikoin esille tekstissä läheten Pickmanin käsitystä kertojasta, toisaalla taas kertoja suhtautuu varauksellisemmin tuonaikaisiin näkemyksiinsä. Tietyllä tavalla paradoksaalista onkin se, että kognitiiviselta pohjaltaan näennäisesti epävakaa kertoja ”The Music of Erich Zann” -novellissa on oikeastaan eheämpi ja yksinkertaisempi konstruktio siksi, että hän myöntää avoimesti heikon, epäluotettavan muistinsa, eikä pyri selventämään asioita lukijalle tai sisäkkäiselle yleisölle. Juuri pyrkimyksessä selventää kantojaan kertoja muodostaa myös ristiriitansa; ”The Music of Erich Zann” -kertomuksen kertoja ei tällaiseen sorru, sillä kyse on ennemminkin yksinkertaisesti tiedon puuttumisesta kuin kilpailevista kertojaäänistä. Ehkä juuri tämän suhteellisen ykselitteisyyden vuoksi on perusteltua yhtyä Burlesonin (1983, 65) toteamukseen, että ”The Music of Erich Zann” on kirjoitettu tavalla, joka automaattisesti asettaa kyseenalaiseksi kertojan luotettavuuden. Samaan aikaan se on kuitenkin kirjoitettu tavalla, joka pyrkii vakuuttamaan lukijan siitä, että tapahtumat ovat todella tapahtuneet fiktiivisessä todellisuudessa.

Artikkelissaan ”Why Narrators Can be Focalizers and Why it Matters” Phelan (2004, 51) käsittelee kertojan ja fokalisoinnin välistä yhteyttä ja ilmaisee, että Princen ja Chatmanin käsitys kertojista toimijoina, jotka ovat sokeita itse kertomuksen maailmalle, on puutteellinen. Artikkelissaan Phelan kirjoittaa Chatmanin todenneen, että kertoja ei voi kirjaimellisesti nähdä tarinamaailmaa. Phelanin itsensä mukaan tämä käsitys on kuitenkin rajoittava ja puutteellinen, sillä se merkitsisi, että kertomuksen lukeminenkin olisi mahdollista ainoastaan fokalisoivan henkilöhahmon kautta. Phelan (2004, 57) päätyy itse korostamaan, että kertoja itsessään on merkittävä fokalisoija, sillä kertojan ei oikeastaan ole mahdollista kuvata tapahtumia paljastamatta kantaansa niistä.

Edellä esitetyt havainnot liittyvät tutkimukseeni siten, että kertojan reflektio tapahtumista alkaa välittömästi kertomuksen alussa monellakin tasolla. Yksinkertaisimmillaan tämä toteutuu käsittelemissäni novellissa adjektiivien paljoutena, johon kertojat toistuvasti sortuvat kuvatessaan tapahtumia. Merkille pantavaa ”Pickman’s Model” -novellissa on kuitenkin tapa, jolla kertoja kuvaa Pickmanin taidetta ennen ja jälkeen traumatisoivien kokemusten. Teoksen alussa kertoja tähdentää Pickmanin taiteeen erinomaisuutta:

> I should think you'd have known I didn't drop Pickman for the same silly reasons that fussy old women like Dr. Reid or Joe Minot or Rosworth did. Morbid art doesn't shock me, and when a man has the genius Pickman had I feel it an honour to know him, no matter what direction his work takes. Boston never had a greater painter than Richard Upton Pickman. I said it at first and I say it still, and I never swenved an inch, either, when he showed that 'Ghoul Feeding'. That, you remember, was when Minot cut him. (Lovecraft 2000b, 45.)

Yllä lainatussa katkelmassa on havaittavissa sekä menneisyyden kokijan että nykyhetkessä elävän kertojan diskurssia. Tämä on perusteltu väite jo pelkästään aikamuotojen vaihtelun vuoksi: ” I should think you'd have known I didn't drop Pickman…” selvästi osoittaa kertojan reflektoivan menneitä tapahtumia ja tekojaan imperfektissä. Saman katkelman (joskaan ei virkkeen) sisällä aikamuoto vaihtuu kuitenkin preesensiksi. Preesensiin vaihtaminen määrittelee kertojan suhtautumisen uudestaan hämmentävällä tavalla, sillä katkelmassa ”Morbid art doesn't shock me, and when a man has the genius Pickman had I feel it an honour to know him, no matter what direction his work takes.” (Lovecraft 2000b, 45) kertojan suhtautuminen Pickmaniin ja hänen makaabereihin töihinsä on selkeän positiivinen. Nähdäkseni mainitussa tapauksessa preesensmuotoinen kerronta viittaa menneisyyden kokijan senhetkisiin tuntemuksiin Pickmanista, sillä ilmeistä jo novellin alussa on, että kertoja on sanoutunut irti kaikista yhteyksistä tuttavaansa. Esitän, että kerronnan aikamuoto on yhteydessä siihen, kenen tajuntaa novellissa kuvataan: imperfektimuodossa puhuva kertoja kuvaa puhuu omasta nykyhetkestään vaikka viittaakin menneisiin tapahtumiin. Preesensmuotoinen kerronta katkelmassa taas kuuluu henkilöhahmolle, joka on ollut paikalla tapahtumahetkellä.

Phelanin (2004, 57) mukaan homodiegeettisen kertojan tapauksessa havaitsevaa ja muistavaa kertojaa ei voida erottaa toisistaan, ellei kaikkea kerrontaa redusoida yksinkertaiseksi raportoinniksi. On kuitenkin tarpeen todeta, että ”Pickman’s Model” -novellin tapauksessa kyse ei ole ainoastaan siitä, että kertoja paljastaa tai ei paljasta kantaansa tapahtumiin – joka tapauksessa kertojan kanta on jatkuvasti selvä, mutta sen hahmottamisen vaikeutena on kiintopisteen puuttuminen, sillä kertoja ei suhtaudu kokemaansa jatkuvasti samalla tavalla eikä siten määrity yhtenä yksikkönä.

Voidaan katsoa, että jokaisessa tämän työn yhteydessä käsitellyssä novellissa on kyse siitä, mitä Fludernik (1996,47) nimittää ”teleologisen muodon epäonnistumiseksi”. Muodon epäonnistuminen voi kuitenkin saada monia erilaisia ilmentymiä. Ilmiön eräs puoli on James Phelanin käsittelemä etiikan ja fokalisaation suhde. Phelan (2005,104) käyttää ilmaisua

esteettinen kontrolli, jolla hän viittaa kertojan kykyyn luoda haluamansa vaikutelma ja saada implisiittinen tekijä tukemaan näitä. Piirre on itsetietoisen kertojan ominaisuus ja siten sovellettavissa tutkimiini kohdeteksteihin. Phelanin esimerkit ilmentävät mm. tilanteita, joissa kertoja pyrkii saavuttamaan esteettisen kontrollin kerrontatilanteessa mm. puolustamalla henkilöhahmoa (joka on menneisyyden tapahtumat kokenut agentti) ja tulkitsemalla hänen käytöstään. Kertoja Phelanin esittämissä esimerkeissä pysyy temporaalisista vaihdoksista huolimatta yhdenmukaisena menneisyyden kokijan asenteen kanssa: näin ollen kertojan ja henkilöhahmon äänet ovat periaatteessa samat.

”Pickman’s Model” -novellin kertojan ”eettinen asennoituminen” on kaikkea muuta kuin selkeä. Kertojalla voi perustellusti olettaa olevan pyrkimys eettiseen kontrolliin, mitä puoltaa jo kertojan suuri itsetiedostavuuden taso. Mahdollisen kontrollointiyrityksen epäonnistuneeksi tekee kuitenkin kertoja-Thurberin kyvyttömyys valita omaa suhdettaan henkilöhahmo-Thurberiin: eläytyminen vuoroin kokijahahmon inhoon ja innostukseen luo ristiriitaisen kuvan siitä, mitä kertoja oikeastaan pyrkii selonteollaan sanomaan. Tunnetila ja sen vaihtuvuus kuvaavatkin paremmin kertomuksen sisäistä logiikkaa kuin selkeä teleologinen pyrkimys.

”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa sama mekaniikka on nähtävissä kenties selkeämmässä muodossa. Henkilöhahmon (kokijan) ja kertojan kanta ovat periaatteessa samoja. Kuten Phelan toteaa, voi kuitenkin autoriaaliselle yleisölle suunnattu vihje kokijan väärästä tulkinnasta merkitä tekijän etäisyyttä kertojan näkökulmasta. Mielestäni on huomattava, että diskurssin rikkoutuminen esimerkiksi aiemmin mainitun Dorrit Cohnin nimeämän ajattoman preesens kautta merkitsee myös tällaista murtumaa. Temporaalisen etäisyyden muuttuminen liittyy siis myös asenteellisen näkökulman muutokseen. Phelan (1996, 62–64) huomauttaakin, että tapauksessa, jossa kerronnassa ei ole selkeää viitettä siitä, että kertoja on kokenut kuvaamansa tapahtumat ja suhtautuu niihin nyt eri tavalla, on oletettava kerronnallisen näkökulman olevan rajoittunut tapahtumahetkeen. Kysymys on siis siitä, vaikuttaako kertojan tietämyksen taso todella kerrontaan. Phelan mainitsee tämän ironian muodostumisen yhteydessä, mutta lovecraftiläisessä kontekstissa sama ilmiö saa toisenlaisen merkityksen. ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kertojan narratiivi vaikuttaa olevan osin menneisyyden tapahtumien käsittelyn tulosta – kertoja tiedostaa kertomisaktinsa, omat motiivinsa ja suhtautumisensa kokemiinsa tapahtumiin. Tämä on kuitenkin epävakaa tilanne, sillä tosiasiallisesti kanta koettuihin tapahtumiin muodostuu vasta kertomuksen lopussa. Niinpä voidaankin kysyä, miten on mahdollista sanoa, vaikuttaako kertojan tietämyksen taso hänen kerrontaansa vai ei. Syynä tälle on kertojan tietämyksen auttamaton

epävakaisuus, mikä muodostaa jatkokysymyksen siitä, kummasta tietämyksestä olisi puhuttava. Ilmeistä kuitenkin näyttää olevan ainakin se, etteivät kertojan alussa muodostamat käsitykset ohjaa kerrontaa enää novellin lopussa, vaan ohjaavan tietoisuuden tai tiedostavuuden luonne on täysin muuttunut. Itsetiedostavuuskaan ei siis ole jokin, mikä joko on tai ei ole läsnä kerronnassa: itsetiedostavuus on dynaaminen prosessi.

Toisaalta esimerkiksi ”The Music of Erich Zann” -novellissa sama ilmiö on luonteeltaan vielä monimutkaisempi ja vähemmän selkeä: henkilöhahmolla ei ole selkeää kantaa siitä, mitä tapahtumat merkitsivät, eikä siten yksiselitteistä tietämystä, jota hänen voitaisiin olettaa kerrontatilanteeseen tuovan. Päinvastoin, menneisyyden kokija-kertoja tietää paikoin enemmän kuin nykyhetken kerrontatilanteeseen kiinnittynyt kertoja, sillä samasta asiantilasta annettaan kaksi ristiriitaista lausuntoa novellin eri vaiheissa:

> I have never met a person who has seen the Rue d’Auseil.(Lovecraft 2000a, 335.)

Ja myöhemmin:

> The inhabitants of that street impressed me peculiarly; At first I thought it was because they were all silent and reticent; but later decided it was because they were all very old. (Lovecraft 2000a, 335.)

Asiayhteydessään ilmaisu “tavata” voidaan tietysti tulkita kirjaimellisesti vuorovaikutusta sisältäväksi kohtaamiseksi, mutta tässä yhteydessä lasken tapaamiseksi myös havainnon siitä, että Rue d’Auseilella todella asuu muitakin ihmisiä. Näin ollen kokeva kertoja ja kertomuksen aloittava kertoja tuottavat toisiinsa nähden vastakkaista informaatiota.

Artikkelissaan ”The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction” Nielsen esittelee ajatuksen, jonka mukaan ensimmäisen persoonan muodossa tapahtuva kerronta ei aina viittaa ensimmäisen persoonan kertojan tietokehykseen. Nielsen tarkoittaa persoonattomalla kertojaäänellä (impersonal voice of the narrative) poikkemaa tästä kehyksestä silloin kun viittaava pronomini säilyy samana (Nielsen 2004, 139–140). Nielsen (2004, 139) huomauttaa artikkelissaan, että käsitteellisesti hänen käyttämänsä termi on lähellä Genetten homodiegeettistä nollafokalisaatiota tai Stanzelin autoriaalista kerrontatilannetta ensimmäisen persoonan kerronnassa.

Suhteessa käsiteltyyn kysymykseen ”The Music of Erich Zann” -novellin kertojasta kysymys on erityisen problemaattinen. Koska aiemman analyysini pohjalta olen päätynyt käsittelemään novellin kertojia kahden täysin erilaisen tietokehyksen puitteissa, pitäisi Nielsenin teoriankin yhteydessä kysyä, kumman kertojan tietoisuuden ulkopuolelle on liikuttava, jotta määritelmä persoonattomasta kertojasta toteutuisi. Toisaalta kysymyksellä voidaan nähdä olevan tietty yhteys Dorrit Cohnin mainitsemaan ajattomaan preesensiin, jonka olen aiemmin todennut rikkovan diskurssia suhteessa mihin tahansa muuhun määriteltyyn kertoja-agenttiin. Jos kyse on puhtaasti henkilöhahmon temporaalisten ulottuvuuksien ylittämisestä, on puhuttava ennen kaikkea selontekonsa aloittavan, vielä motivaatioltaan lopun kertojasta poikkeavan kertojan tajunnan rajojen ylityksestä.

Monika Fludernik kirjoittaa paljon keskustelua herättäneessä teoksessaan *Towards a ’Natural’ Narratology”* (2006) olettamistaan ristiriidoista klassisissa narratologisissa fokalisaatiomalleissa. Eräs tämän työn kontekstissa relevantti huomio liittyy Fludernikin (2006, 345) esittämään mahdollisuuteen siitä, että Stanzelin määrittelemässä reflector-hahmon tapauksessa fokalisaatio voi olla sijoitettu myös kaikkitietävään kehykseen – tämän Fludernik näkee olevan tyyppiesimerkki Stanzelin tarkoittamasta figuraalisesta kerrontatilanteesta. Itse ensimmäisen persoonan kerrontatilanteesta Fludernik niin ikään toteaa, että fokalisaation varsinaisen vaihtumisen sijaan poikkeamat kerronnassa ovat osa narratiiviin retoriikkaa. Jos ajatellaan, että pitkät, heijastajahahmon fokalisoimat jaksot tekstissä eivät itsessään ole osoitus siitä, että kertomuksen fokalisaatio olisi kokonaisuudessaan niputettavissa saman käsitteen alle, on syytä pohtia miten voidaan osoittaa aukottomasti ”kaikkitietävän kehyksen” olemassaolo tekstissä. Jos tätä ei motivoida selkeillä tekstuaalisilla signaaleilla, voidaan riittävän väljässä määritelmässä aiemmin mainitut, kertojan tietokehyksen ylittävät kohdatkin ajatella tällaisiksi. Tämä muuttaisi Fludernikin määritelmien valossa kerrontatilanteen novellissa figuraaliseksi.

Fludernik (2006, 344) toteaa myös, että koska heijastajahahmo on kyvytön suorittamaan varsinaista kertomisaktia, ei ole enää olennaista puhua siitä, kuka kertomuksessa ”puhuu”. Näin ollen näkemisen ja puhumisen kategoriat perinteisessä narratologisssa kontekstissa tulevat kyseenalaistetuksi. Fludernik (2006, 345) korostaa myös, että kaikkitietävän kerronta-aseman tapauksessa kertoja ei myöskään ”näe” kertomusta, vaan nimenomaan tuottaa sitä kertomisaktin kautta. Tämänkaltaiset tuottamisen vaiheet ovat oleellisia myös ”The Shadow Over Innsmouth” -kertomuksessa. Kuitenkaan kaikkia, kertojan tavanomaisesta diskurssista poikkeavia jaksoja ei ole syytä niputtaa tähän kategoriaan, sillä osaltaan ne välittävät juuri Fludernikin (2006, 29)

olennaisena käsitteenä korostamaa kokemuksellisuutta. Vaikka esimerkiksi novellin alussa ilmenevät jaksot, joissa kuvaillaan novellin todellisuutta ja tapauksen ympärille kietoutuneita tosiasioita ja myöhemmin novellissa ilmi tulevat jaksot, joita suhteutin ajattomaan preesensiin ovat molemmat eräänlaisia säröjä minäkerronnan tasaisessa tekstuurissa, ovat välittyvät merkitykset hyvin eri tyyppisiä. Fludernik (2006, 29) kirjoittaa, että ajattomuus ei ole kerronnallisen dynamiikan laukaisija, vaan kyse on emotionaalisesti värittyneestä kokemuksesta. Kuitenkin ”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa juuri ajallisesti epämääräiset tai määrittelemättömät jaksot, joissa kuvataan ennemminkin ”yleisiä totuuksia” kuin henkilökohtaista kokemusta, ovat voimakkaasti latautuneita. Kenties täsmällisempää olisi kuitenkin sanoa, että ne lataavat tekstin muita osia merkityksillä, joita niillä ei olisi ilman tekstin eräiden osien tietynlaista perspektiivittömyyttä.

Aiemmin lainaamani katkelma, jossa kertoja mainitsee Innsmouthin ympäristön asukkaiden keskenään käymästä keskustelusta, on esimerkki hetkellisestä kaikkien mahdollisten kertoja-agenttien temporaalisen tietämyksen ylittämisestä. Ylitys on siinä mielessä myös spatiaalinen, että tiedot, joita kertoja lukijalle antaa, eivät ole hänen saatavillaan myöhemminkään.

Manfred Jahn (2007, 99) luokittelee fokalisoivan henkilöhahmon havainnot kahteen eri tyyppiin, joita hän nimittää termeillä online- ja offline perception. Nämä havaintotyypit, joista voidaan käyttää suomeksi vaikkapa vastineita todellisen maailman havainnointi ja mielikuvitukseen ja muistiin perustuva havainnointi, kuvaavat eri tyyppistä kerronnan suodattumista. Jahnin luokittelu kykenee kenties selväntämään ”Pickman’s Model” -novellin arvotuksissaan horjuvan kertojan ajatusrakennelmia selkeämmin kuin pelkkä jaottelu kokevaan ja kertovaan hahmoon.

”Pickman’s Model” -novellin kertoja antaa aluksi yleiskatsauksen tuntemuksiinsa taiteilija Pickmanista, tuttavuudestaan häneen ja kaiken tämän vaikutuksesta omaan mielentasapainoonsa. Voidaan hyvällä syyllä olettaa, että kyseessä on nykyhetken kokijan havainto, joka luokittuu Jahnin mainitsemassa jaottelussa todellisen maailman havainnoksi (online perception):

> I know I'm more nervous than I was when you saw me last year, but you don't need to hold a clinic over it. There's plenty of reason, God knows, and I fancy I'm lucky to be sane at all. Why the third degree? You didn't use to be so inquisitive.
> Well, if you must hear it, I don't know why you shouldn't. Maybe you ought to, anyhow, for you kept writing me like a grieved parent when you heard I'd begun to cut the Art Club and keep away from Pickman. Now that he's disappeared I go round to the club once in a while, but my nerves aren't what they were. (Lovecraft 2000b, 44.)

Erityisesti maininta siitä, että henkilöhahmo on osallistunut taideklubin aktiviteetteihin taas sen jälkeen kun Pickman on ulkona kuvasta tekee selväksi, ettei kertojan osallistuminen tavallisiin harrasteisiinsa olisi ollut mahdollista Pickmanin läsnä ollessa. Kuitenkin hyvin pian, vain muutaman tekstikappaleen jälkeen, kertoja tekee yllättävän vaihdoksen katkelmassa, jota olen jo aiemminkin lainannut:

> Morbid art doesn't shock me, and when a man has the genius Pickman had I feel it an honour to know him, no matter what direction his work takes. (Lovecraft 2000b, 45.)

On huomattava, että preesens aikamuotona säilyy edelleen tämän kuvauksen aikana. Vaihdos mahdollisesti imperfektiin tai muutoin selkeästi mennyttä aikaa kuvaavaan ilmaisutapaan tekisi selkeämmän eron menneisyyden ja nykyhetken kokijan välillä. Nyt kuitenkin ainoa yhdenmukainen tulkinta (vaikka tätä ei eksplikoida tekstissä mitenkään) on että kyse on oikeastaan henkilöhahmon varhaisemmasta muistosta; muistosta, joka edeltää traumaattisia kokemuksia Pickmanin ateljeessa sinä ainoana kertana, jolloin kertoja on siellä käynyt. Tekstissä limittyvät siis todellisen maailman havainnot järkkyneestä mielentasapainosta ja ajoittaiset paluut takaisin menneisyyden vaihteleviin hetkiin, jolloin kertoja ei vielä ollut traumatisoitunut. Tätä tukee myös kertojan viittaus siihen, ettei morbidi taide järkytä häntä – todellinen järkytys piileekin novellin lopun paljastuksessa, joka ei liity siihen millaista taide on, vaan sen alkuperään ja inspiraatioon. Ilman tämän paljastuksen painolastia kertoja voi kertoa avoimesta ihailustaan Pickmania kohtaan, hänen suurenmoisesta lahjakkuudestaan ja siitä, kuinka Pickmanin kaltaisen maalarin tunteminen on kunnia, olivatpa hänen työnsä sitten millaisia hyvänsä.

Mielikuvitus ja muisti ovat mielenkiintoisessa yhteydessä toisiinsa silloin kun ne niputetaan *online perception* -käsitteen alle. ”The Shadow Over Innsmouth” -kertomuksen päähenkilö on mitä ilmeisimmin kokenut kovia, eikä siten ole ehkä parhaassa mahdollisessa tilassa kertoakseen kokemuksistaan. Kohta, jossa kertojan ensimmäinen diskurssi hajoaa, voi kuitenkin merkittävästi määritellä kertomusta.

Havaintoon voidaan suhtautua periaatteessa kahdella tapaa: voidaan ajatella, että kyseessä on muisto jostakin, joka nousee pinnalle: kuten olen esittänyt, ei kertojahahmo saa itseään koskevista asiantiloista uutta tietoa kertomuksen aikana. Niinpä huudahdus ”Stupendous and unheard-of splendors await me below, and I shall seek them soon. Iä-R'lyehl Cthulhu fhtagn! Iä! Iä!” määrittyisi *offline perception* -havainnoksi, jossa kertoja pääsee käsiksi mielessään kyteneeseen ajatukseen. Toisaalta taas katkelmassa käytetty preesens viittaa melko voimakkaasti siihen, että

kyseessä on nimenomaan vastakkainen, nykyhetkeen perustuva lausuma. Kun pidetään mielessä kuinka epävakaa muistavan ja kokevan henkilöhahmon välinen yhteys voi olla (Jahn 2007, 100), ei ole laisinkaan yksiselitteistä onko kertojan viime kädessä kokema havainto laisinkaan nykyhetken äkkinäinen oivallus vai tulisiko sitä pitää kertojan itsensä tietoisesti tai tiedostamattaan kertomisprosessin aikana tukahduttamana muistona.

Vaikka pidettäisiin selvänä asiana, että kokeva ja muistava itse ovat erillisiä henkilöhahmoja, on näiden väistämättä oltava liitoksissa toisiinsa elämänkerrallisen kytköksen kautta (Jahn 2007, 100). Mikään tällainen kytkös ei kuitenkaan tunnu luontevasti istuvan ”The Music of Erich Zann” -novellin kertojan todellisuuteen. Kertoja kuvaa yksinomaan muistojaan, mutta muistot eivät tunnu oikeastaan kuuluvan hänelle itselleen, sillä hänellä ei ole kykyä yhdistää elämäänsä ja kokemuksiaan yhdeksi kokonaisuudeksi. Ympäristönkuvauksella on novellissa siis tässäkin mielessä oleellinen merkitys, sillä kertoja ei selvästikään jaa samaa todellisuutta menneen kokijaminänsä kanssa. Kertojan muistoissa on vialla kuitenkin muutakin kuin vain aukkoisuus tai puutteellisuus; ne ovat ristiriidassa keskenään:

> I do not know how I came to live on such a street, but I was not myself when I moved there. I had been living in many poor places, always evicted for want of money; until at last I came upon that tottering house in the Rue d’Auseil kept by the paralytic Blandot. (Lovecraft 2000a, 336.)

Preesensissä todettu “I do not know how I came to live on such a street” on ilmeisesti *online perception* -tyypin havainto, joka sijoittuu nykyhetkeen. Kuitenkin menneisyyden kokija, jonka muistoja kertoja kuvaa, tietää selkeästi enemmän. Tästä todistaa kertojan lyhyt kuvaus syistä, jotka johtivat hänen asumiseensa Rue d’Auseil- kadulla. Kuten ”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa, myös ”The Music of Erich Zann” -novellin kertojassa on ilmeisesti jotakin tiedostamatonta ja tukahdutettua. Tämä ilmenee outona kerronnallisena mekaniikkana, jossa nykyhetken kertoja tietää periaatteessa vähemmän kuin menneisyyden kokija.

Tajunnan rajallisuudella on kyseisessä novellissa erilaisia merkityksiä riippuen siitä millaisena ilmiönä fokalisaatiota käsitellään. Kuten Jahn (2005, 175) kirjoittaa, Mieke Balin käsityksen mukaan fokalisoitavat objektit, miten tahansa ne halutaankin ymmärtää, voivat olla läsnä tarinamaailmassa tai pelkästään fokalisoivan henkilöhahmon tajunnassa. Kyse on siis havaittavista ja ei-havaittavista fokalisoiduista objekteista. Kuitenkin ”The Music of Erich Zann” -tyyppisten novellien tapauksessa ei ole ensinkään selvää, että tällaista erottelua on ylipäätään

mahdollista tehdä. Kertomuksen maailma, jos sellaisesta voidaan edes missään yhtenevässä mielessä puhua, kuvataan enimmäkseen menneisyyden kokijan kokemusten kautta.

Näihin kokemuksiin kertojalla on kuitenkin ainoastaan rajallinen, epäyhtenevä ja häilyvä yhteys. Tätä korostaa kertojan kuvaileman mystisen kadun puuttuminen kaikilta, jopa vanhoiltakin kartoilta ja siten koko nykyhetken kertomuksen maailmasta. Silti, vaikka ullakkohuoneisto on pysyvästi jäänyt pelkästään kertojan mielikuvitukseen ja muistoihin, on se kiistämättömästi osa kertomuksen maailmaa. Oman näkemykseni mukaan vastausta siihen, onko Rue D'Auseil todella kertomuksen maailman havaittava vai ei-havaittava osa ei ole selkeää vastausta. Pääasiallisena syynä tähän on se, että laajempi miljöö, johon kadun on väistämättä liityttävä, on kuitenkin edelleen tietoisen havainnoinnin ulottuvilla kertomuksen nykyhetkessäkin.

Kun pyritään läpäisemään se harso, joka erottaa menneisyyden kokijan tajunnassa sijaitsevan Rue D'Auseilen kertomuksen muusta todellisuudesta, on aiheellista kääntää katse Jahnin käyttämään ikkunakäsitteeseen. Jahnin mukaan fokalisaatio on eräänlaista ikkunan muodostamista, jossa fokalisoiva henkilöhahmo luo aina tietyn ikkunan tarinamaailmaan. Lukija voi tämän ikkunan läpi tarkastella tarinamaailman eri osia ja tapahtumia. (Jahn 2005, 175.) Nähdäkseni "The Music of Erich Zann" -novellin kertojat ovat tiedolliselta ulottuvuudeltaan muuten erilaisia, mutta yhdessä suhteessa syvästi saman kaltaisia: kumpikaan ei kykene muodostamaan tai halua muodostaa juuri sellaista ikkunaa, jonka läpi voitaisiin tarkastella matkaa kadotetulle kadulle tai sieltä pois. Novellin lopussa kertoja kyllä kuvailee pakoaan mykistävän tyhjyyden ääreltä, mutta tässäkään yhteydessä sellaista tietoa, joka auttaisi häntä löytämään takaisin kadulle tai sen välittömään lähiympäristöön ei ole. Päinvastoin menneisyyden kokija on hyvin tunneperäinen kuvatessaan poistumistaan mykistävän tyhjyyden ääreltä ja kaoottista pakoaan takaisin kertomuksen nykyhetkessä läsnä olevaan todellisuuteen:

> Leaping, floating, flying down those endless stairs through the dark house;racing mindlessly out into the narrow, steep, and ancient street of steps and tottering houses; clattering down steps and over cobbles to the lower streets and the putrid canyon-walled river; panting across the great dark bridge to the broader, healthier streets and boulevards we know; all these are terribleimpressions that linger with me. And I recall that there was no wind, and that the moon was out, and that all the lights of the city twinkled. (Lovecraft 2000a, 345.)

Näin menneisyyden kokijan ja nykyhetken kertojan eräs oleellinen ero on fundamentaalisti erilainen suhtautumistapa koettuihin tapahtumiin. Nykyhetken analyyttinen asenne ja pyrkimys selventää kokemusta tutkimuksen kautta ei vaikuta tuottavan tulosta, jolla olisi mitään merkitystä

kadun paikantamisen kannalta. Tässä yhteydessä voidaan siis pitää merkittävänä myös menneisyyden ja nykyhetken agenttien suhtautumistapojen eroa, jossa erityisesti menneisyyden kokijan tunneperäinen suhtautuminen on korostunutta.

Narratologiassa tunnetaan tapauksia, joissa kerrontaa leimaa ”luonnottomuus”. Tämän seurauksena on vaikeaa tai mahdotonta määritellä nykyhetken ja menneisyyden minän välistä eroa, sillä kerronnan aikamuodot teoksessa sumentavat tätä rajaa ja vaikeuttavat kertojahahmon jatkumon hahmottamista (Alber, Iversen, Nielsen & Richardson 2010, 123–124). ”The Music of Erich Zann” on luonnoton novelli äärimmäisen päinvastaisella tavalla: mitään yhteyttä menneisyyden ja nykyhetken kertojien välillä ei tunnu olevan. Erääksi luonnottomuuden muodoksi voidaan siis havaita myös tapaus, jossa kertoja kiistää nykyhetken tietämyksensä absurdilla tavalla kuvatessaaan kaikkea muuta paitsi entiseen asuntoonsa vievää tarkkaa reittiä. Tässä mielessä raja menneisyyden ja nykyhetken välillä ei ole pelkästään tiedollinen tai muistiin liittyvä, vaan se on fyysinen. Kun tämä fyysinen raja siirretään kerrontaan ja se manifestoituu yksittäisten muistielementtien tasolla, alkaa tilanne vaikuttaa arkiymmärryksen valossa hyvin absurdilta.

”The Shadow Over Innsmouth”- ja ”Pickman’s Model” -novelleissa ajallisuus on tärkeä kysymys pyrittäessä määrittelemään fokalisoituja kohteita suhteessa henkilöhahmon tajuntaan. Kuten olen aiemmin todennut käsitellessäni novellia ”The Shadow Over Innsmouth”, ei kertomuksen aikana tapahdu mitään, joka viittaisi uuden tiedon muodostumiseen. Jahn (2005, 175) mainitsee artikkelissaan määritelleensä fokalisaatiota myös käsitteellä *weak focalisation*, jossa fokalisaatio tapahtuu määrittelemättömästä spatio-temporaalisesta asemasta. Tietynlainen epämääräisyys kuvaakin hyvin erityisesti ”Pickman’s Model” -kertomusta, sillä temporaalisuuden voidaan katsoa liittyvän henkilöhahmon kognitiiviseen prosessiin, jonka aikana hän muodostaa käsitystään kohtaamastaan erityislaatuisesta taiteilijasta. Jos novellia tarkastellaan kokonaisuutena, on vaihteleva suhtautuminen tietysti osoitus epämääräisestä spatio-temporaalisesta asemasta. Epämääräisen tai tuntemattoman asemasta kuitenkin tekee pääasiassa selkeiden narratiivisten lausumien puuttuminen. Kertoja ei useimmiten pyri selittämään omia ajatuksiaan tai tunnetilojaan tarjoamalla lukijalle ”siihen aikaan ajattelin” -tyyppisiä kielellisiä vihjeitä siitä, että hän viittaa menneisyyden itsensä käsityksiin Pickmanin tuntemisen merkityksestä. Toisaalta taas joissakin kohdissa kertoja korostaa eroa menneisyyden itseensä mitä selkeimmin ja valitsee asemakseen tietoisen etäisyyden menneisyyden asenteisiin:

> I suppose you told Reid, if you and he had any correspondence over it, that he'd let Pickman's paintings get on his nerves or harrow up his imagination. I know I told him that myself – then. (Lovecraft 2000b, 46.)

Tämä tekee varsinaisesta nykyhetken kertoja-asemasta häilyvämmän, sillä kertoja ei paikoin tunnu täysin tiedostavan omaa asennoitumistaan Pickmaniin tai sen merkitystä.

Kahdesta muusta novellista poiketen ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kertoja ei ole epämääräinen, vaan pikemminkin määrittelemätön. En tarkoita tällä spatio-temporaalista asemaa kerronnassa, sillä tämän suhteen kertomus etenee melko läpinäkyvästi ja selkeästi. Määrittelemättömyys itsessään perustuu kertojan aiemmin esille tuotuun kyvyttömyyteen muodostaa mitään selkeää kantaa tapahtumiin ennen novellin loppua. Kaikki sen tieto, jonka kertoja lukijalle välittää, on jo vanhentunutta siinä vaiheessa kun kertomus saavuttaa loppunsa; kertoja itse toteaa, ettei halua tutkia asiaa enempää (”I do not know just how much of the whole tale has been told even to me, and I have many reasons for not wishing to probe deeper”) silloin, kun hän on jo todellisuudessa tehnyt laajamittaista tutkimusta taustastaan. Jälleen kyseessä on kognitiivinen merkityksenmuodostusprosessi kertojan osalta: vasta lopputuloksen selvittyä kertojan on mahdollista todeta immanentit tosiasiat itsestään.

3.3. Suhteellisia totuuksia

Wayne C. Booth (1961, 158–159) määrittelee klassisessa tutkimuksessaan *Rhetoric of Fiction* epäluotettavuuden olevan tilanne, jossa kertoja on epäluotettava silloin, kun hän toimii vastoin teoksen (ja implisiittisen tekijän) normeja. Booth korostaa, että vaikka kyseessä voikin olla kertojan tarkoituksellinen valehtelu ja lukijan johtaminen harhaan, on tavallisimmin kyseessä tilanne, jossa kertoja uskoo, että hänellä on ominaisuuksia, joita tekijä ei hänelle ole antanut tai jossa hän yksinkertaisesti erehtyy.

Artikkelissaan ”Reconseptualizing Unreliable Narration” Ansgar Nünning kirjoittaa yrityksistä määritellä epäluotettavaa kerrontaa. Hänen mukaansa epäluotettavan kerronnan määrittely itsessään on ongelmallista, sillä useimmat teoriat eivät täsmennä mitä epäluotettava kerronta oikeastaan pitää sisällään. Niin ikään ne eivät onnistu erottelemaan epistemologisia ja moraalisia ulottuvuuksia epäluotettavassa kerronnassa. (Nünning 2005, 93.)

Artikkelissaan Nünning viittaa James Phelanin ja Mary Patricia Martinin luokitteluun, joka perustuu kertojien rooleihin tapahtumien ja henkilöhahmojen raportoijina, arvioijina ja tulkitsijoina. Vaikka Nünning päätyykin pitämään tätä luokittelua parempana kuin eräitä muita, huomauttaa hän, ettei se kykene selittämään, miten lukija oikeastaan voi tunnistaa epäluotettavan kerronnan (Nünning 2005, 94).

Lisäksi Nünning (2005, 99) kirjoittaa Phelanin määritelmän mukaan implisiittisen kertojan olevan lähempänä teoksen todellista kirjoittajaa kuin tekstuaalista ominaisuutta. Hän toteaa, että useiden kirjoittajien mukaan epäluotettavassa kerronnassa on aina kolme osaa, jotka ovat lukija, henkilöytyneen kertojan havainnot ja ilmaisu sekä implisiittinen kertoja ja tekstuaaliset signaalit. (Nünning 2005, 99). Näiden käsitteiden valossa Nünning analysoi Ian McEwanin novellia Dead as They Come" (1978).

Nünning mainitsee analyysissään erääksi näkyväksi epäluotettavuuden indikaattoriksi kertojan epänormaalin ajattelutavan ja psykologisen toiminnan. Tämä on maininnan arvoista Lovecraftin novellien yhteydessä toteamuksen käänteisen pätevyyden vuoksi. Ainoastaan "The Music of Erich Zann" -novellin kertojan psyykkinen tila on havaittavasti epänormaali kertomuksen alkutilanteessa – tätä kertoja alleviivaa itsekin. Toisena havaintona on helppo todeta, että Lovecraftin päähenkilöt eivät ole McEwanin romaanin kertojan tavoin perverssejä tai muutoin selkeästi yhteiskunnan yleisen arvopohjan ulkopuolella. Tämän päätelmän voi kuitenkin ulottaa koskemaan ainoastaan teosten alkuasetelmaa, ja tällöinkin olisi ehkä parempi sanoa, että "Pickman's Model" -novellin kertoja ei *ehkä* ole yhteiskunnan yleisen arvopohjan ulkopuolella.

"The Shadow Over Innsmouth" on epäluotettavan kerronnan novelli silloin, kun lukija on lukenut novellin joskus aikaisemminkin. Jos huomioidaan Nünningin (2005, 102) olettamus psykologialtaan ja asennoitumiseltaan normatiivisesta kertojasta, ei mikään novellin alussa viittaa siihen, että kertojan asenteet poikkeisivat yleisistä normeista. Tarkalleen ottaen koko novellin matkalla kertoja noudattaa arvotuksissaan, havainnoissaan ja mielipiteissään täsmälleen sitä diskurssia, jota outoja ja poikkeavia asioita kohtaavan henkilön voitaisiin olettaakin noudattavan. Moneen kertaan tämän tutkielman eri vaiheissa mainittu lopussa tapahtuva näkökulman vaihdos ei kuitenkaan ole yksiselitteisesti epäluotettava, sillä ennen tätä pistettä kertojan maailmankuva on jokseenkin konservatiivinen ja pyrkii lähestymään lukijaa selittävästä, ymmärtävästä perspektiivistä käsin. Idiosynkrasia kertojan maailmankuvassa ei ole millään muotoa ilmeinen ennen teoksen loppua.

Jos tekojen ja sanojen ristiriitaa pidetään eräänä epäluotettavuuden signaalina (Nünning 2005, 102), mutkistuu luotettavuuden käsite novellin kontekstissa. Tietyssä mielessä olisi perusteetonta väittää, että niin kauan kuin kertoja kuvaa vaiheitaan Innsmouthissa, pakoaan aggressiivisten kyläläisten käsistä ja selviytymistään tapahtumista hänen kertomuksessaan olisi merkittäviä ristiriitoja. Samassa mielessä yhtenäinen on myös jakso, jossa kertoja kuvaa aikomustaan liittyä omiensa joukkoon vedenalaisessa maailmassa. Yksinkertaistava selitys olisi esittää, että kertoja esiintyy aluksi luotettavana, mutta osoittautuu myöhemmin epäluotettavaksi. Tähän kätkeytyy kuitenkin eräs ongelma: kertoja ei novellin alussakaan kiellä niitä aikomuksia, jotka hän lopussa toteuttaa. Ainoa pyrkimys, jonka hän eksplisiittisesti julistaa, on tehdä selkoa tapahtumista:

> I do not know just how much of the whole tale has been told even to me, and I have many reasons for not wishing to probe deeper. For my contact with this affair has been closer than that of any other layman, and I have carried away impressions which are yet to drive me to drastic measures.(Lovecraft 2000c, 383.)

Tämä toimiikin myöhemmässä vaiheessa kertojan alibina, sillä ilmaisu ”drastic measures” voi sinänsä viitata mihin hyvänsä. Novellin tapauksessa lukijan tehtävä onkin virheellisesti olettaa, että kertojan maailmankuva on yhteneväinen yleisten normien mukaisten arvotusten ja käsitysten kanssa. Näin vaikuttaakin aluksi olevan. Ristiriita, jos sellaista on olemassa, hahmottuu siis erityisesti menneisyyden kokijan rajallisen näkökulman ja kertomuksen päättävän kertojan välillä. On kuitenkin kyseenalaista voidaanko tällöin puhua ristiriidasta (ja siten epäluotettavuudesta) mikäli hyväksytään aiemmin esitetyn Phelanin näkemyksen mukaisesti, että kertojan näkökulma on rajoittunut tapahtumista kerrottaessa menneisyyden näkökulmaan. Jos näkökulman kuitenkin ajatellaan olleen jatkuvasti samanlainen, määrittyy henkilöhahmokertoja selkeämmin epäluotettavaksi.

Rauno Miettinen (2005, 107) kirjoittaa Charlotte Perkins Gilmanin”The Yellow Wallpaper” -novellia ja sen kerronnan luotettavuutta käsittelevässä artikkelissaan, että erottelu ajatusmonologin ja kirjoitusmerkinnän välillä on epäselvä novellin loppua kohden, sillä viittaukset kirjoittamisprosessiin vähenevät. Jos ”The Shadow Over Innsmouth” -novellia ajatellaan vain osittain saman kertoja-agentin tuotoksena, selittäisi lopussa tapahtuva monologityyppinen kerronnan hajoaminen kertomuksen dynamiikkaa selkeämmin. Tällöin viimeinen, kirjoittajan kaoottinen ja novellin aiempaan kerrontaan sopimaton muukalaiskielinen

huudahduskin olisi nähtävissä erillisenä kertomisaktista, joka on arvomaailmaltaan yhtenäinen kokonaisuus. Tällöin se, mitä ei ole tarkoitettu osaksi kirjoitettua kertomusta, paljastaisi epäluotettavuuden teleologiselta muodoltaan muutoin onnistuneessa kertomuksessa.

Cohn (2000, 307–308) korostaa ristiriitaisen kerronnan olevan mahdollista ainoastaan tapauksissa, joissa kertoja ilmaisee selkeästi subjektiivisen mielipiteensä: tämä voi tapahtua yleistävien, preesenmuotoisten lausumien tai sävyltään arvottavien, usein toisia henkilöhahmoja koskevien kommenttien kautta. ”The Shadow Over Innsmouth” on täynnä jälkimmäisen kaltaisia ilmaisuja, jotka ovat ristiriidassa kertojan loppuvaiheen asennoitumisen kanssa. Esimerkiksi saapuessaan Innsmouthiin kertoja kuvaa Innsmouthiin menevän bussin kuljettajaa seuraavaan tapaan:

> A certain greasiness about the fellow increased my dislike. He was evidently given to working or lounging around the fish docks, and carried with him much of their characteristic smell. Just what foreign blood was in him I could not even guess. His oddities certainly did not look Asiatic, Polynesian, Levantine or negroid, yet I could see why the people found him alien. I myself would have thought of biological degeneration rather than alienage. (Lovecraft 2000c, 396.)

Toisaalta henkilöhahmon lausumat sisältävät itsereflektion elementin, joka tekee niiden tulkinnnasta vaikeampaa. Kertoja tuntuu prosessoivan omia havaintojaan merkittävästi jo itse kertomistapahtuman aikana pyrkiessään analysoimaan havaintojensa lähteitä ja mekaniikkaa: ”When the driver came out of the store I looked at him more carefully and tried to determine the source of my evil impression” (Lovecraft 2000c, 395). tämä liittyy oleellisesti lukijan käsitykseen siitä, missä määrin arvottavina kertojan kommentaareja voidaan pitää. Cohnin käsityksen mukaiseen arvottamiseen viitaten kyse ei ole siis pelkästään kertojan muita henkilöhahmoja koskevista arvioinneista tai käsityksistä, vaan kertoja ulottaa arviointinsa koskemaan myös omia havaintojaan. Myöhemmin tämänkaltaiset elementit puuttuvat kerronnasta.

”The Music of Erich Zann” -novellin kertoja on eräällä tavalla yksinkertaisempi. Kertoja myöntää puutteensa, vajavaisuutensa ja kyvyttömyytensä kertoa tapahtumia sellaisena kuin niiden on oltava tapahtunut tunnettujen maailmassa vallitsevien lakien mukaisesti. Täten kyseessä ei ole edellä esitetyn ristiriitaisen kerronnan määritelmän mukainen tilanne. Tietyssä mielessä kertoja kuitenkin on lähempänä lukijan (ja implisiittisen tekijän) arvomaailmaa kyetessään myöntämään tämän ja tehden tästä puutteesta selvästi näkyvän kerronnallisen elementin. Oleelliseksi kysymykseksi muodostuukin se, voiko kertoja olla epäluotettava niiden (faktuaalisten) kysymysten suhteen, joista hän ei edes pyri kertomaan mitään varmaa? Cohn (2000, 311)

huomauttaa, että tavallisesti puhuttaessa epäluotettavasta, ristiriitaisesta kerronnasta viitataan ensimmäisen persoonan kertojaan joka voidaan erottaa tekijästä. Kertojalla on sellaisia ominaisuuksia kuten ammatti, menneisyys ja tulevaisuuden tavoitteet; toisin sanoen hänellä on identiteetti fiktiivisessä maailmassa. ”The Music of Erich Zann” -novellin nimeämättömällä metafysiikan opiskelijalla ei vaikuta olevan kovinkaan montaa näistä ominaisuuksista, mistä syystä hänestä on vaikea saada otetta; hän ei vaikuta olevan kukaan, eikä tietävän juuri mitään. Mielenkiintoisesti Michel Houellebecq viittaa myös Lovecraftin ”epäkirjailijamaiseen” asenteeseen: kirjailijan perinteiseksi tehtäväksi on nähty maailman enemmän tai vähemmän koherentti esittäminen (1991/2005, 61). Ainakin ”The Music of Erich Zann” -novellin tapauksessa voidaan todeta tästä pyrkimyksestä tyystin luovuttaneen.

”Pickman’s Model” -novellin kertojan epäluotettavuus on näkemykseni mukaan kaikkein vaikeimmin hahmotettava tapaus käsiteltyjen novellien joukossa. Yhtäältä selontekoa leimaa faktuaalinen, asiallinen maailmankuva, mutta toisaalta kertojan asennoituminen omaan kerrontaansa on monin paikoin epävakaata. Nünningin (2005, 102–103) mainitsema sanojen ja tekojen epäsuhdan voidaan tulkita esiintyvän tai olevan esiintymättä novellissa. Periaatteessa kertojan asennoituminen Pickmania kohtaan on jatkuvasti sekä negatiivista että positiivista, mutta tästä ei voida yksiselitteisesti päätellä ristiriitaa toiminnan tasolla. Mikäli ristiriita on olemassa, on sen löydyttävä kertojan motivaatioista jotka liittyvät hänen vierailuunsa Pickmanin ateljeessa: tässä tapauksessa epäluotettavuuus liittyy siihen, kuinka kertojahahmo arvioi omia motiiveitaan eri ajankohtina.

Phelanin teoksessaan *Living to Tell About It* (2005) määrittelemät epäluotettavuuden ilmentymät perustuvat autoriaalisen yleisön ja kertojien toimintojen synteesiin (2004, 50–51). Lyhyesti epäluotettavuuden tyyppejä Phelanin luokittelussa on olemassa kuusi: misreporting, misreading, misregarding, underreporting, underreading ja underregarding. Tyypittely on jossain määrin väljä ja limittäinen: Phelan (2005, 51) toteaa teoksessaan, että esimerkiksi kategoriat misreporting esiintyy usein kategorian misreading tai misevaluating yhteydessä.

”Pickman’s Model” -kertomuksen kaksi keskenään kilpailevaa kertojääntä ovat Pickmanin lainattu diskurssi ja kertoja Thurberin omat havainnot (joita tietysti Pickmanin kommentitkin ovat). Mainituista epäluotettavuuden kategorioista kysymykseen tulee tässä yhteydessä lähinnä misregarding, jota kutsun tässä väärintulkinnaksi. Jos oletetaan, että kertoja raportoi Pickmanin diskurssin tarkalla ja luotettavalla tavalla, ei tämä silti anna mitään takeita siitä, että Pickman

itsessään olisi kertojana yhtään sen luotettavampi kuin kertomuksen varsinainen kertoja. Tämä siksi, että Pickman esitetään vähintäänkin kyseenalaisessa valossa koko kertomuksen ajan, ja on siten normeista poikkeava kertojahahmo. Toisaalta tämän poikkeaman Pickmanin hahmoon puolestaan luo Thurber, varsinainen kertoja, sillä Pickman puhuu vain hänen suullaan. Miettinen (2005, 112) huomauttaa ”The Yellow Wallpaper” -novellista kirjoittaessaan, että muista henkilöhahmoista saadaan tietoa ainoastaan kertojan kautta, jolloin kaikki minäkerrontatapaukset ovat potentiaalisesti epäluotettavia. Tilannetta mutkistaa ”Pickman’s Model” -novellin kohdalla erityisesti se, ettei Eliot, joka toimii kertomuksen nimellisenä vastaanottajana, ole millään muotoa määritelty henkilöhahmo, sillä hänen diskurssiaan ei ole sisällytetty novelliin laisinkaan.

Tällaisessa tapauksessa Thurberin arviot hänen omista motiiveistaan palautuvat siis aina tavalla tai toisella hänen itseensä. Ristiriitainen suhde morbidiin taiteeseen näin ollen ratkea, eikä kertojankaan luotettavuutta tapahtumien merkityksen arvioinnin suhteen voida yksiselitteisesti ratkaista.

Phelanin termi underreporting, jota nimitettäköön suomeksi vaikkapa liian vähän kertomiseksi, on analoginen Genetten paralipsiksen kanssa ja eräs Phelanin määrittelemistä epäluotettavuuden tyypeistä. Tämä on eräs epäluotettavuuden tyyppi, jossa kertoja ei paljasta kaikkea tietämäänsä yleisölle (Phelan 2005, 52). Puutteellinen kerronta tapahtumista voisi olla ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kertojan ominaisuus, jos todella voitaisiin olla varmoja siitä, mitä kertoja tietää tai ei tiedä. Puhtaasti faktuaalisella tasolla selkeää ongelmaa ei ole: kertoja kertoo mitä on nähnyt, kokenut ja tehnyt. Tästä huolimatta lukija ei voi lopultakaan olla varma, missä vaiheessa kertoja on tiennyt miten paljon omista motiiveistaan ja tapahtumien vaikutuksesta itseensä. Kyseessä ei tällöin käsitykseni mukaan voi olla yksiselitteinen paralipsis, sillä tämä vaatisi kertojalta samaa tietämyksen tasoa sekä kertomuksen alussa että lopussa – The Shadow Over Innsmouth -kertomuksessa tiedon puute ja uuden tiedon muodostuminen on oleellinen osa kerronnan dynamiikkaa. Samasta syystä Phelanin (2005, 52) luokittelun valossa kyse ei voi olla väärinkerronnasta, jossa kertoja ohjaisi lukijaa tahalliseen väärintulkintaan kerronnallisten aukkojen vääränlaisen täyttämisen kautta; kertoja ei itsekään ole tietoinen siitä, mikä on oikea tulkinta tai miten aukot tulisi täyttää. Novellin alussa kertoja tekee kuitenkin selväksi, että juuri kerrontaprosessilla itsessään on merkittävä vaikutus siihen, mitä hän tulee lopulta tekemään: ”It helps me, too, in making up my mind regarding a certain terrible step which lies ahead of me” (Lovecraft 2000c, 384). Kuten Cohn (2000, 308) toteaa, on epäluotettavuus lukijan valinta – tässä tapauksessa lukijan on yksinkertaisesti valittava millä luottamuksen tasolla kerrontaan tulisi

suhtautua. Tietyt tulkinnat novellista ovat kuitenkin selkeästi tarkoituksenmukaisempia kuin toiset.

Fludernik (2006, 168) korostaa, että oikeastaan kertojan väärintulkinnat ja rajoitteet tekevät kerronnasta uskottavampaa, sillä ne pikemminkin vahvistavat lukijan kykyä havainnoida oletettua objektiivista todellisuutta. Näin on myös ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin tapauksessa niin kauan kuin lukija on valmis todella olettamaan, että kertojan ymmärrys on vaillinainen sillä tavoilla kuin novellin kerronta antaa miltei loppuun asti ymmärtää. Ongelmallisen tulkinnallisen kysymyksen voi kuitenkin halutessaan tehdä siitä, missä vaiheessa kertojan katsotaan tulevan tietoiseksi omasta alkujaan virheellisesti tulkinnastaan vallitsevien asiantilojen suhteen. Tätä ominaisuutta on vaikeaa ellei mahdotonta suoraan osoittaa tekstistä. Lisäksi kertojan mielen prosessit – silloin kuin niiden ajatellaan olevan analogisia todellisen mielen toiminnalle – seuraavat kerrontaa epäilemättä limittäisesti itse kertomiaktien kanssa. Tämä merkitsee yksinkertaistetusti sitä, että kertojan on jo ennen verbaalista kertomisaktiaan oltava tietoinen muuttuneesta asennoitumisestaan. Tämän muuttuneen asenteen mahdollinen vähittäinen ja piilevä laatu mahdollistaa myäs tilanteen, jossa kerronnan vilpitön tietämättömyys ja siten muodostuva epäluotettavuus on jossakin vaiheessa hylättävä. Ennemmin tai myöhemmin kerronnan tapaa ohjaava pyrkimys muuttuu, muttei ole mtenkään itsestään selvää, että tämä pyrkimys on yksiselitteisesti muuttunut juuri sillä hetkellä kun ensimmäiset kirjalliset merkit siitä ovat luettavissa.

Wolfgang Iser toteaa lukemisprosessista ja siihen liittyvästä merkityksenmuodostamisesta, että yksittäiset lauseet muodostavat tietyn horisontin, jota seuraavat lauseet edelleen muokkaavat (Iser 1974, 278). Näin lukija muodostaa tekstin kanssa jatkuvan vuorovaikutuksen. The Shadow Over Innsmouth -novellin kertoja vaikuttaa osin ilman omaa tiedostamistaan ripottelevan lukijan ulottuville vihjeitä, joista voidaan päätellä paljonkin siitä, millainen kertojan maailmankuva ja asennoituminen ympäröivään todellisuuteen minäkin ajanhetkenä on. Myös toistuvasti käytetyt adjektiivit tekevät tämänkaltaiset seikat usein erityisen selviksi. Iserin käsitys on, että tekstissä ilmenevät elementit rajoittavat tekstin kirjoittamattomia implikaatioita siten, etteivät ne muodostu liian utuisiksi tai epäselviksi. Samaan aikaan nämä implikaatiot, joita lukija mielessään työstää, asettavat tilanteen tiettyä taustaa vasten. Tämä antaa jälleen implikaatioille merkityksiä joita sillä ei ilman tätä taustaa olisi.

”The Shadow Over Innsmouth” -novellin tapauksessa kyse on ensisijaisesti moraalisen tai eettisen horisontin rajaamisesta tietynlaiseksi kertomuksen aikana. Pitkään yhdenmukaiset kuvaukset koetuista tapahtumista ilmentävät lähinnä äärimmäistä paheksuntaa, inhoa ja vastenmielisyyttä. Esimerkiksi novellin huippukohdassa, jossa kertoja on suorittamassa onnistunutta pakoaan Innsmouthista, kuvaa tunteitaan, joita kohtaaminen epämääräisten olentojen kanssa hänessä herättää:

> Nothing that I could have imagined - nothing, even, that I could have gathered had I credited old Zadok's crazy tale in the most literal way - would be in any way comparable to the demoniac, blasphemous reality that I saw - or believeI saw. I have tried to hint what it was in order to postpone the horror of writing it down baldly. (Lovecraft 2000c, 454.)

Kuitenkin jo ennen tätä katkelmaa kertoja alkaa kyseenalaistaa oman kertomuksensa luotettavuutta ja omaa kykyään arvioida tapahtumia objektiivisesti: Where does madness leave off and reality begin? Is it possible that even my latest fear is sheer delusion? (Lovecraft 2000c, 453.)

Koko kertomuksen ajan kertojan selkeä kanta koettuihin epänormaaleihin ilmiöhin ja asioihin palvelee kerronnallista strategiaa, jossa lukijan tehtävä on eläytyä tähän vastenmielisyyteen ja lopulta uskoa todeksi se, minkä kertoja vain vaivoin saattaa itsekään myöntää tapahtuneeksi. Tässä vaiheessa novellin etenemisen kannalta on tärkeää, ettei lukija suoranaisesti kyseenalaista käsitystään kertojan asennoitumisesta. Tämän vuoksi on mahdollista, että kertoja kääntää kelkkansa novellin lopussa ja ”pettää” lukijan vaihtamalla moraalisen positionsa päinvastaiseksi. Näin kertoja tulee vastustaneeksi paitsi aiempaa itseään myös lukijaa, jonka vakuuttamiseen hän on käyttänyt paljon sivutilaa.

Lukijan merkityksenmuodostamisprosessi perustuu oleellisesti keskeytyksille – näitä ovat mm. liikkuminen eteen ja taaksepäin, kyseenalaistaminen ja odotusten muodostaminen (Iser 1974, 208). ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kertojan epäluotettavuus (jos sellaista nähdään kertomuksessa olevan) muodostuukin juuri tämän kaltaisessa prosessissa, sillä aluksi näennäisen tiukasti rajattu asenteellinen positio alkaa järkkyä pahemman kerran kun kertojan lausumia tarkastellaan uudelleen sen novellin loppuratkaisun ollessa tiedossa. Esimerkiksi kertojan epäselvä julistus edessä olevasta ratkaisevasta askeleesta tai Zadok Allenin viittaukset kertojan ulkonäössä ilmeneviin Innsmouth-yhteyksiin saavat uusia merkityksiä kokonaisuuden valossa ja asettavat kyseenalaiseksi kertojan aluksi vilpittömältä vaikuttaneen rehellisyyden. Huojuminen, lähestyminen ja etääntyminen ovat oleellisia piirteitä puhuttaessa kertojan etäisyydestä tekijään

(Mäkelä & Tammi 2007, 244). Kiintoisaa on havaita myös huojuminen jatkuvana ja dynaamisena ilmiönä saman novellin kertojien välillä. Todellisen tekijän asenteen pitäminen kiintopisteenä, mikäli lukija voi olettaa tekstistä sellaisen löytävänsä, mahdollistaisikin kenties selkeämmän erottelun menneisyyden ja nykyhetken kokijan asenteellisten eroavaisuuksien välillä.

3.4. Vaillinaista itsetarkkailua

Lisa Zunshine on kirjoittanut teoksessaan *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel* metarepresentaation käsitteestä, joka koostuu kahdesta osasta. Nämä osat ovat representaation lähde ja representaation varsinainen sisältö (Zunshine 2006, 47). Kirjassaan Zunshine (2006, 61) antaa esimerkin tilanteesta, jossa Jane Austenin romaanin *Ylpeys ja ennakkoluulo* (*Pride and Prejudice*, 1813) henkilöhahmo herra Darcy on kykenevä arvioimaan käsityksiään itsestään, Elizabethista ja Elizabethin sisaren tunteista herra Bingleytä kohtaan koska näkee ne metarepresentaatioina, jotka ovat lähtöisin hänestä itsestään tiettynä aikana ja tietyistä syistä.

Käsitteen merkitys tämän työn kannalta piilee siinä, ettei ”Pickman’s Model”-novellin kertoja ehkä ole kykenevä erottelemaan representaatioiden lähteitä kaikkina kerronnan hetkinä. Koska kertojan asennoituminen kokemiinsa tapahtumiin vaikuttaa olevan paikoin vaikeasti hahmotettavissa ja siten kognitiivisessakin mielessä epäyhtenäinen, voi metarepresentaation käsite tuoda toisen näkökulman tilanteeseen. Oleellista on aiemmin mainitsemani epämääräinen spatio-temporaalinen asema kerronnassa, jonka seurauksena kertoja ei ole täysin tietoinen siitä, viittaako hän menneisyyden asenteisiinsa vai nykyhetkeensä. Tällä on merkityksensä myös silloin, kun ajatellaan , että representaatiolla on oltava jokin lähde: epäselvyys siitä, onko representation lähde menneisyyden vai nykyhetken kokija leimaa kertomusta kauttaaltaan. Ei ole riittävää todeta, että kertojan mielipide yksinkertaisesti on muuttunut tai että se on ollut erilainen. Kuten mainittu, viittaukset näkemysten vanhentuneisuuteen puuttuvat tekstistä toistuvasti silloinkin, kun ne oleellisesti ratkaisisivat kertojan epäselvän aseman kertomuksen maailmassa.

Epävakaisuus asennoitumisessa Pickmaniin on toisaalta kertojan itsensä ominaisuus, mutta lopullinen hämmennystä aiheuttavan kerrontastrategian uhri on kuitenkin väistämättömästi juuri lukija. Ainoa yksiselitteisesti paikkansa pitävä toteamus on, että Thurber erottelee

asennoitumisessaan tapahtuneita muutoksia vain vaillinaisesti ja satunnaisesti: lukijan tehtäväksi jää metarepresentaation metaosan määrittäminen menneisyyden ja nykyhetken Thurbereiden suhteen. Jos kertoja ei halua ottaa tätä tehtävää itselleen lukijan palvelemiseksi, voidaan kertoja edelleen nähdä henkisesti tasapainoisena. Mikäli kyse on kyvyttömyydestä, määrittyy kertoja auttamatta hämmentyneeksi ja ristiriitaiseksi hahmoksi. Jälkimmäistä kantaa puoltaa näkemykseni mukaan erityisesti novellin kerronnan yleinen sävy: novellin kertojan esitystapa on sävyltään rento ja jutteleva. Vastaavaa tyylillistä valintaa on vaikea löytää muista Lovecraftin teoksista.

”The Music of Erich Zann” -novellissa kerrrontatilanteessa metarepresentaation metaosan määrittely on itsessään ongelma. Epäjatkuvuus henkilöhahmossa uhkaa kääntyä erään tyyppiseksi epäluotettavuudeksi. Jos palataan jälleen aiempaan Zunshinen mainitsemaan tilanteeseen, jossa henkilöhahmo ymmärtää ajattelevansa jotakin ja ymmärtää tämän olevan lähtöisin itsestään tiettynä aikana ja tietyistä syistä, on melko kyseenalaista kuinka tätä voidaan soveltaa kertomukseen. Henkilöhahmon kokemus on itsessään jotakin siinä määrin hajanaista ja tavoittamatonta, että myös selkeä havaintojen lähteiden määrittely vaikeutuu. Jos pitäydytään edelleen siinä käsityksessä, että henkilöhahmo on epäjatkuva tavalla, jolla määrittelin hänen asemansa kertomuksessa, on mahdotonta määritellä representaatioiden metaosia kuuluvaksi selkeästi vain yhdelle henkilöhahmokertojalle. Kuitenkin pitää edelleen paikkansa, että kertoja viittaa itseensä jatkuvasti minänä ja tunnistaa havaintojensa lähteeksi itsensä. Luotettavuuden suhteen tilanne saa lähes absurdeja piirteitä silloin, kun kertoja määretellään epäluotettavaksi kun hän ilmaisee itsellään olevan ominaisuuksia, joita tekijä ei ole hänelle antanut. Tilanteen kaoottisuus muodostuu välttämättä sen keinotekoisuudesta ja fiktiivisyydestä, sillä kertojan ominaisuudet itsessään ovat todellisessa maailmassa mahdottomia. Ei ole oikeastaan edes kysymys siitä, että kertoja sijoittaisi metarepresentaatioidensa metaosat virheellisesti. Kysymys on ennemminkin siitä, ettei niitä voida sijoittaa, sillä ainoastaan häilyvästi ja epävakaasti yhdeksi tajunnaksi rajautuva kertojaääni ei voi muuta kuin erehtyä. Havaintojen lähteen sijoittaminen johonkin kertojan itsensä ulkopuoliseen toimijaan olisi itsestäänselvästi epäluotettavaa; kuitenkaan havaintojen lähde ei voi henkilöhahmon kognitiivisten ja tiedollisten ristiriitojen takia olla yksi ja sama agentti. Nämä ominaisuudet tekevät ”The Music of Erich Zann” -kertomuksen kertojasta ongelmallisen ja vaikeasti lähestyttävän tapauksen.

”The Shadow Over Innsmouth” -novelli sisältää kerronnallisia elementtejä, joita olen aiemmin kuvannut suhteessa Cohnin ajattoman preesensin käsitteeseen. Kyseiset jaksot poikkeavat olennaisesti kertojan muusta diskurssista juuri siksi, että niiden aikana kertoja hylkää hetkellisesti

kerronnallisen asemansa tapahtumien selvittäjänä. Enimmän osan ajasta kerrontaa leimaa voimakas tiedostavuus kertomistapahtumasta ja sen luonteesta, ja kertoja käyttää paljon tilaa solventääkseen omia tuntemuksiaan tapahtumista. Niinpä kertoja tulee kuvanneeksi omia mielenliikkeitään yhtä paljon kuin itse ympäristöä ja tekemisiään. Tässä suhteessa kerronta on eheää, sillä representaatioiden lähteet ovat selvillä lähes kaikkina aikoina. Tämä lienee eräs kerronnan luotettavuutta ylläpitävä elementti.

Kertojan kyvyttömyys sijoittaa representaatiodensa lähteitä tarkoituksenmukaisesti voi kuitenkin monissa tapauksissa johtaa tilanteeseen, jossa kerronta aletaan mieltää epäluotettavaksi. Esimerkiksi Zunshinen (2006, 78) ja Phelanin (2005, 51) käyttämä esimerkki, jossa *Remains of the Day* -teoksen päähenkilö, herra Stevens toteaa, että kuka tahansa objektiivinen katselija pitäisi englantilaista maisemaa mailman miellyttävämpänä, on tällainen tapaus. Esimerkistä ilmenee, että herra Stevensin kyvyttömyys tunnistaa julki tuomaansa yleistä totuutta itsestään lähtöisin olevaksi havainnoksi, joka on väistämättä subjektiivinen mielipide, tekee Stevensistä epäluotettavan kertojahahmon. (Zunshine 2006, 78–79.)

”The Shadow Over Innsmouth” -novellin jaksot, joiden aikana kertoja tuo esiin vastaavanlaisia väistämättä hänestä itsestään lähtöisin olevia yleisiä totuuksia, kyseenalaistavat henkilöhahmon luotettavuutta, sillä sijoittaessaan representation metaosan kuuluvaksi kertojalle, joutuu lukija myös uudelleenarvioimaan käsitystään kertojahahmon luonteesta. Jos maintunkaltaisia jaksoja tekstissä ei olisi, olisi perusteltua nähdä kertoja varsin itsetiedostavana ja vakaana toimijana, jonka luotettavuutta ei ole ainakaan välittömästi syytä kyseenalaistaa. Kuitenkin kertoja on kerrontaansa rikkovien, yleisiä totuuksia sisältävien jaksojen aikana varsin emotionaalisesti latautunut, eikä täysin tiedosta kokemustensa subjektiivista luonnetta:

> Certainly, the terror of a deserted house swells in geometrical rather than arithmetical progression as houses multiply to form a city of stark desolation. The sight of such endless avenues of fishy-eyed vacancy and death, and the thought of such linked infinities of black, brooding compartments given over to cob-webs and memories and the conqueror worm, start up vestigial fears and aversions that not even the stoutest philosophy can disperse. (Lovecraft 2000c, 408.)

Näin ollen kertojan valikoiva kyky erottaa omat tunne-elämyksensä todella objektiivisesti havainnoitavissa olevista tosiasioista vaarantaa kertojan uskottavuutta. Näen tämän ominaisuuden

voimistuvan erityisesti suhteessa kertojan paikoin voimakkaaseen omien havaintojensa erittelyyn ja kyseenalaistamiseen.

4. Merkitseekö järkytys traumaa?

Tässä luvussa tarkastelen kahta yhteen liittyvää konseptia, joiden katson molempien ilmenevän tutkimissani kohdeteoksissa: traumaattisen tematiikan ilmentymistä kerronnassa ja kuvaamisen mahdottomuutta. Käsitteet on kuitenkin syytä selventää jo ennen varsinaista analyysi-osiota jotta vältytään väärinymmärryksiltä analyysin tarkoituksen suhteen. Ensiksi todettakoon, etten pyri millään muotoa diagnosoimaan tai analysoimaan Lovecraftin novellien kertojia kliinisen tai psykiatrisen trauman kontekstissa. Paitsi että kuvatuntyyppinen analyysi ylittää tietämykseni, olisi sitä myös vaikea perustella tämän työn kokonaisuuden huomioon ottaen. Tämän sijasta pyrin suhteuttamaan Lovecraftin töitä traumakirjallisuuden teemoihin yleisemmällä tasolla: tämän luvun tarkoituksena onkin toimia eräänlaisena kokoavana temaattisena katsauksena siihen, minkä tyyppisiä elementtejä Lovecraftin töistä on löydettävissä. Ja erääntyyppistä traumakirjallisuutta Lovecraftinkin työt ovat – ainakin jos termi halutaan ymmärtää suhteellisen laveasti Sirkka Knuuttilan (2006, 22) tarkoittamalla tavalla: se on kertomus, jossa ylivoimaisen katastrofin kokemus on etsiytynyt kielelliseen asuun.

Paikoin tämä toimii luonnollisesti myös yksinkertaisen negaation kautta: on olemassa joitakin piireitä, joita lovecraftiläisessä fiktiossa, poiketen varsinaisena traumakirjallisuutena pidetystä kirjallisuudesta, ei ole. Eräänä määrittelevänä lähtökohtana käytän Cathy Caruthin luonnehdintaa traumasta: ”Trauma is to be possessed by an image or an event” (Caruth 1995, 5). Aiemmin olen kuvannut pääasiassa sitä, miten Lovecraftin henkilöiden kokemus kertojien tajunnassa muodostuu. Nyt kuvaan pääasiassa sitä, mikä näiden kokemusten luonne on suhteessa maailmaan ja arkiymmärrykseen, traumaattiseen kokemukeen ja niiden käsittelyyn.

Tämä pääluku käsittelee myös jossain määrin sitä, kuinka Lovecraftin henkilöhahmot suhtautuvat kokemuksiinsa asioina, joista ei voida puhua ja joita ei voida kuvata. Koska henkilöhahmot kuitenkin toistuvasti vastakkaisista toteamuksistaan huolimatta kuvaavat enemmän tai vähemmän tarkasti kokemiaan asioita, on syytä kiinnittää huomiota juuri tilanteisiin, joissa tällainen puutteellisen kuvaamisen tai kuvaamattomuuden rakenne on havaittavissa. Käsitykseni mukaan myös traumatematiikka ja kuvaamattomuus liittyvät niin kiinteästi yhteen, että näiden elementtien tarkastelu samassa luvussa on perusteltua.

Eräs käsitteiden välinen silta, jota tahdon korostaa tässä työni osiossa on ajallisuuden, menneisyyden ja nykyhetken välinen yhteys. Teema on ilmennyt tähän mennessä jo usealla tavalla työni eri vaiheissa, mutta tässä luvussa pyrin kokoamaan teeman suurempia merkityksiä yhteen. Tähän tarkoitukseen vertailu traumakirjallisuuden ja lovecraftiläisen kauhunovellin välillä sopii näkemykseni mukaan hyvin.

”The Shadow Over Innsmouth” -novelli kytkeytyy tiiviisti menneisyyden ja sukurasitteen tematiikkaan. Kerronnassa vähitellen paljastuvat seikat kertojasta itsestään ja kertojan havainnot suorasta yhteydestään kammoksumiinsa ilmiöihin ovat novellin kenties keskeisin temaattinen rakennusaine. Traumateoria kirjallisuudessa huomioi tämänkaltaisen traumaattisen rakenteen mahdollisuuden, joten sitä voidaan soveltaa myös lovecraftilaisen fiktion kontekstissa pyrittäessä selvittämään, miten ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin päähenkilön kokemukset liittyvät hänen sukunsa historian ja kokemuksiin.

Anne Whitehead käsittelee teoksessaan *Trauma Fiction* erityyppisiä temaattisia ja sisällöllisiä piirteitä, joita traumaattisen fiktion piirissä esiintyy. Whitehead kirjoittaa, että sukupolvien välisen trauman teorioiden mukaisesti trauma voi välittyä sukupolvelta toiselle. Hän täsmentää, että Nicolas Abrahamin ja Maria Torokin tutkimusten mukaan trauman oireet välittyvät sanattomasti sukupolvelta toiselle silloin, kun häpeällinen ja sanoinkuvaamaton kokemus torjutaan tajunnasta tai pidetään salaisuutena. (Whitehead 2006, 14.) Whitehead analysoi kirjassaan Pat Barkerin teosta ”Another World” (1998), joka käsittelee ensimmäistä maailmansotaa.

Whiteheadin analyysin tulokset ovat mielenkiintoista luettavaa suhteessa ”The Shadow Over Innsmouth” -novelliin. Tässä Lovecraftin työssä menneisyyden vaikutus nykyhetkeen on erityisen ilmeinen. Whitehead (2006, 16) kirjoittaa Barkerin novellin käsittelevän sitä, voiko trauman välittämisen prosessi ylipäätään pysähtyä. ”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa on epäselvää, onko traumaa itsessään olemassa, ja jos on, kenen traumasta olisi puhuttava. Novellin kerronnasta käy ilmi, että päähenkilö on läheistä sukua Obed Marshille, joka on menneisyydessä tehnyt liiton epäinhimillisten olentojen kanssa ja siten on vastuussa koko Innsmouthissa vallitsevasta rappiollisesta tilanteesta. Sen sijaan täyttä selvyyttä siitä, kuinka Marsh itse suhtautui tekemääsä liittoon, ei novellissa saada. Ainoa täysin varma asia on, että päähenkilökertojan sukulaiset, jotka myös ovat suoranaisesti joutuneet Obed Marshin tekojen vaikutuspiiriin, ovat kärsineet tästä. Kertoja mainitsee novellin loppujaksossa, että on vieraillut sukulaistensa luona

tekemässä tutkimusta sukunsa historiasta. Tässä yhteydessä selviää myös, että sukulaisten suhtautuminen kaikkeen, joka koskee suvun Innsmouth-kytköksiä, on jokseenkin välttelevää ja jopa salamyhkäistä. Esimerkkinä toimii vaikkapa tilanne, jossa päähenkiö vierailee enonsa luona:

> But the worst shock came when my uncle shewed me the Orne jewellery in a downtown safe deposit vault. Some of the items were delicate and inspiring enough, but there was one box of strange old pieces descended from my mysterious great-grandmother which my uncle was almost reluctant to produce. They were, he said, of very grotesque and almost repulsive design, and had never to his knowledge been publicly worn; though my grandmother used to enjoy looking at them. Vague legends of bad luck clustered around them, and my great-grandmother's French governess had said they ought not to be worn in New England, though it would be quite safe to wear them in Europe.(Lovecraft 2000c, 459.)

Samaten kertojan toteamus siitä, että hänen Douglas-enonsa on tappanut itsensä jouduttuaan suvussa kulkeutuvan muodonmuutoksen uhriksi viittaa siihen, etteivät myöhemmät polvet ole hyväksyneet Obed Marshin tekojen seurauksia. Serkun joutuminen mielisairaalaan puoltaisi myös tätä näkökohtaa, sillä kukaan Innsmouthin asukkaista, jotka ovat myös kokeneeet muodonmuutoksen, eivät vaikuta horjuvan psyykkisesti tämän painolastin vuoksi. Näin trauma määrittyy koskemaan erityisesti kertojan ajassa eläviä sukulaisia, joilla ei enää ole suoraa yhteyttä menneisyyden tapahtumiin.

Vaikuttaa siltä, että novellin edetessä kyseessä on todella atavistinen trauma, jota novellin päähenkilö tai hänelle läheiset sukulaiset eivät halua tai pysty tunnustamaan muuten kuin osittaisesti ja epäsuorasti. Whitehead (2006, 21) huomauttaa Barkerin teoksen sukupolvien välisen trauman käsittelyssä ilmenevän, etteivät kyseenalaiset teot, kuten tappaminen sodassa, voi olla osa perheen kerronnallista perinnettä: sen sijaan teoksen päähenkilö kertoo teoistaan julkisen arkiston tarpeita varten. Tästä voidaan huomata yhtäläisyys Lovecraftin rakentaman kerrontarakenteen Barkerin teoksen välillä: myös ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin päähenkilö voi saada tietoa menneisyydestään vierailemalla mm. kirjastossa, kuuntelemalla Innsmouthin asukkaan Zadok Allenin kertomuksia ja puhumalla muille ihmisille. Omilta perheenjäseniltään hän voi puristaa ainoastaan pieniä määriä tietoa, ja tämäkin tapahtuu usein varsin vastahakoisesti, kuten yllä olevan katkelma osoittaa.

Lovecraftilainen novelli ei kuitenkaan edusta konventionaalista mahdollisuutta vapautua menneisyyden taakasta tai edes tietoista pyrkimystä kohti tätä päämäärää. Sen sijaan päähenkilö tulee joutuneeksi todistamaan vääjäämättömyyttä, jonka hänen perheensä on vaikenemalla

kieltänyt, mutta joka toisaalta konkretisoituu fyysisesti henkilöhahmon piirteissä samaan aikaan kun hän suorittaa tutkimuksiaan suvun taustasta. Tässä mielessä lovecraftilainen vaikeneminen ei edusta mitään sellaista, joka voidaan jonain päivänä purkaa. Taakan tai traumatisoivan teon ensimmäinen osa on sosiaalinen ja psyykkinen: Obed Marshin sekaantuminen epäinhimillisiin olentoihin on itsessään iljettävää. Toinen osa, fyysinen perimä, kuitenkin varmistaa, ettei mitään pakoa tilanteesta ole pelkkien kognitiivisten keinojen avulla. Mielenkiintoisena sattumana Barkerin teoksessa peili saattaa erään tulkinnan mukaan edustaa henkilöhahmon isoisän trauman vaikutusta häneen (Whitehead 2006, 20). Lovecraftilla peili saa kuitenkin tyystin toisen ja huomattavasti yksiselitteisemmin merkityksen: se edustaa lähes täydellä varmuudella hänen esi-isänsä tekojen seurauksia konkreettisimmassa mahdollisessa merkityksessä:

> It was then that I began to study the mirror with mounting alarm. The slow ravages of disease are not pleasant to watch, but in my case there was something subtler and more puzzling in the background. My father seemed to notice it, too, for he began looking at me curiously and almost affrightedly. What was taking place in me? Could it be that I was coming to resemble my grandmother and uncle Douglas? (Lovecraft 2000c, 461.)

Ja myöhemmin tämä vääjämättä tulee yhä selvemmäksi:

> This was the dream in which I saw a shoggoth for the first time, and the sight set me awake in a frenzy of screaming. That morning the mirror definitely told me I had acquired the Innsmouth look. (Lovecraft 2000c, 462.)

Traumasta, jonka kauan sitten elänyt sukulainen on jälkipolville langettanut, ei voida päästä eroon muuten kuin suoran kohtaamisen kautta. Tällöinkin ainoiksi vaihtoehdoiksi muodostuu novellin päähenkilön epätoivoinen suunnitelma itsensä tappamisesta tai liittyminen aiemmin vastenmielisenä näyttäytyneeseen sukuperinteeseen. Jokseenkin ironisesti päähenkilö on kuitenkin paremmassa asemassa kuin esimerkiksi Douglas-enonsa, joka päätyi ampumaan itsensä. Päähenkilö on lopulta vapautunut sukunsa vaiheita ympyröivästä hiljaisuudesta ja näin ollen ratkaissut asemansa Innsmouth-mysteerin kokonaisuudessa. Tämä edustaa näkemykseni mukaan ainoaa mahdollista tapaa, jolla lovecraftilaisen novellin päähenkilö saattaa ylipäätään selviytyä häntä kohdanneesta tilanteesta. Tämä korostaa tematiikkaa, jossa ihmisellä ja erityisesti yksilöllä on vain mitättömän vähän, jos ollenkaan, mahdollisuuksia vaikuttaa ympäröiviin voimiin, joiden vaikutuspiiriin hän saattaa joutua noiden voimien niin päättäessä. Laub (1995, 61) kirjoittaa keskitysleirikokemusten yhteydessä, että totuuden todistamisen prosessissa on lukuisia ulottuvuuksia, joista yksi on kokemuksen todistamisen itsensä todistaminen. Tällaisesta voidaan puhua erityisesti ”The Shadow Over Innsmouth” -novellin kontekstissa, sillä kertomisaktilla, joka

on tämän prosessin konkreettinen ja kirjallinen ilmentymä, on selkeä vaikutuksensa kertojaan ja hänen päätöksiinsä oman tulevaisuutensa suhteen.

Trauman yksilöllinen ilmeneminen ”Pickman’s Model” -novellissa on mielekäs tarkastelunkohde suhteessa novellin päähenkilön itsetiedostavuuteen tai sen puuttumiseen suhteessa muistoihin ja kokemuksiin. ”Pickman’s Model” -novellin kertojan kokemusten vaikutusta voidaan tarkastella soveltuvasti juuri päähenkilön nykyhetkestä käsin. Nykyhetkeen kytkeytyy kaksi olennaista elementtiä, jotka kertovat menneisyyden tapahtumien vaikutuksesta. Ensimmäinen on muistojen integroitumattomuus tajunnassa ja toinen on arkipäiväisen ympäristön muuttuminen turvattomaksi koettujen tapahtumien johdosta.

Ensimmäisen yhteydessä havainnot ovat melko selkeitä, jos lukija tarkastelee novellia aiemmin osoitettujen aikamuodollisten kertojavalintojen kontekstissa. Eräänä lähtökohtana voidaan pitää sitä, ettei traumassa ole kyse pelkästään jonkin asian tai kokemuksen muistamisesta, vaan tapahtumien todistamisen kokemuksesta, joka itsessään on jatkuva ja osin tiedostettu, osin tiedostamaton (Laub 1995, 70). Tämä todistamisen kokemus itsessään näyttäytyy ”Pickman’s Model” -novellissa oikeastaan varsin eksplitsiittisesti. Kuten aiemmassa vaiheessa olen useasti korostanut, on kertojan asennoituminen koettuihin tapahtumiin epäjohdonmukaista siten, ettei hän kaikkina ajankohtina ole kykenevä tai halukas tekemään eroa sen välillä, kuuluuvatko eräät hänen tuntemuksistaan menneisyyteen vai nykyhetkeen. Yhtä kaikki nämä henkilöhahmon tunne-elämään ovia-avaavat lausumukset osoittavat, että kertoja oikeastaan elää kokemustaan, tai osia siitä uudelleen kertoessaan tapahtumista Eliotille. Ajallisesti ristiriitainen esitystapa, jossa jotkut käsityksistä ja mielipiteistä ovat selkeästi menneisyyden kertojan ominaisuuksia osoittaa siis osaltaan prosessin jatkuvuutta ja keskeneräisyyttä kertomisaktin hetkellä. Henkilöhahmo joutuu elämään uudelleen tunnetilojensa koko kirjon ennen kuin hän voi saapua kertomuksensa päätepisteeseen.

Edellä korostin, ettei Lovecraftin novelleissa ole varsinaista ratkaisua tai vapautumista päähenkilön näkökulmasta. Tämä pätee myös ”Pickman’s Model” -novellin tapauksessa siinä mielessä, että kaikki se, mikä on aiheuttanut kertojan mielenjärkytyksen, on edelleen olemassa ja päähenkilön mahdollisten tekojen vaikutuksen ulottumattomissa. Samaa voidaan sanoa mistä tahansa fiktiivisen maailman toimijasta, sillä kertoja mainitsee, ettei Pickmanin ateljeen sijainti ole millään tavoin yleisessä tiedossa. Tästä syystä taustalla piilee yhä vastaanvanlaisten

tapahtumien uhka ilman mitään lopullista tai varmaa mahdollisuutta pakenemiselle. Kertoja on yksinkertaisesta onnistunut välttämään epänormaalien asioiden suoran kohtaamisen toistaiseksi.

Lovecraftille jokseenkin epätavanomaisen kerronnallisen ratkaisun vaikutukset ”Pickman’s Model” -novellissa ovat temaattisellakin tasolla selvät. Kerrontatilanne on sosiaalinen ja jopa näennäisesti vuorovaikutteinen. Laubin (1995, 69) mukaan olennaista todistamisessa on se, että tapahtumassa kuulijasta tulee todistaja ennen kertojaa, ja tässä synteesissä todistamisen kokemuksen haltuunotto tulee jälleen mahdolliseksi. ”Pickman’s Model” onkin varsin optimistissävyinen novelli Lovecraftin muita töitä tarkasteltaessa, sillä kertoja ei päädy menettämään järkeään tai tekemään itsemurhaa kuten eräissä muissa novelleissa. Taakan jakaminen on mahdollista, toisin kuin ”The Music of Erich Zann”- ja ”The Shadow Over Innsmouth” -novelleissa, joissa selkeää kertomuksen vastaanottajaa ei ole yksilötasolla määritelty. Osittain epäonnistunut todistamisen prosessi näyttäytyykin korostuneena temaattisena rakenteena muissa Lovecraftin novelleissa juuri sen vuoksi, että suurin osa Lovecraftin kertomuksista on juuri ”todistuksia”, joissa päähenkilö kuvailee häntä kohdanneita tapahtumia.

Toisaalta mahdollisesti traumaattisten muistojen luonne Lovecraftin kertomuksissa liittyy aina henkilöhahmojen yksinäisyyteen, ja heidän vaikeuteensa esittää kokemuksiaan uskottavasti ja ymmärrettävästi. Esimerkiksi Kai Erikson (1995, 186) korostaa, että traumaattinen kokemus toistuvasti johtaa tilanteeseen, jossa ihminen tuntee itsensä erilaiseksi kuin muut, jollakin tavalla muuttuneeksi. Tätä muuttuneen maailmankuvan taakkaa Lovecraftin henkilöhahmot kantavat mukanaan. Joskus tätä taakkaa pyritään ravistamaan pois kertomisaktin itsensä puitteissa esimerkiksi novellien alkaessa kirjoittajan vakuuttelusta, että hän on täysissä järjissään kertoessaan tapahtumista. Toisaalta taas Lovecraftin töiden henkilöhahmoilla ei voi sinällään olla olemassa mitään keinoa yhdistyä takaisin osaksi ihmiskuntaa, sillä heidän kokemuksensa ovat toistuvasti täysin arkipäiväisen järjen, tieteen ja logiikan tavoittamattomissa. Kuten (Erikson 1995, 186) esittää, voivat trauman kohdanneet ihmiset muodostaa yhteisöjä jotka perustavat tähän jaettuun kokemukseen. Lovecraftin henkilöhahmot eivät myöskään kuulu mihinkään kollektiiviseen joukkoon, jota yhdistäisi yksi ja sama traumaattinen kokemus ja jonka kautta he voisivat löytää vertaisryhmänsä ja siten integroitua osaksi jotakin yhteiskunnallista rakennetta. Tämä on oleellista siksi, että koko lovecraftiläinen tematiikka nojaa osaltaan siihen, ettei päähenkilökertojalla ole mitään mahdollisuutta esittää asiaansa uskottavasti tai edes ymmärrettävästi fiktiivisen todellisuuden muille henkilöhahmoille.

Jos Lovecraftin novelleissa katsotaan esiintyvän traumakokemuksia, niiden luonne on erityinen suhteessa useimpiin todellisessa elämässä mahdollisiin traumaattisiin kokemuksiin. Lovecraftin tuotantoa läpitunkeva temaattinen rakenne on, ettei ihmiskunnalla ole mitään merkittävää osaa maailmankaikkeuden järjestyksessä. Koska trauman aiheuttajat määrittyvät ihmiskunnan ja mahdollisesti tunnetun maailmankaikkeuden ulkopuolisiksi voimiksi, eivät henkilöhahmot voi käsitellä kokemuksiaan myöskään ihmisryhmien vastakkainasettelun kaltaisessa kontekstissa. Lovecraftin töiden päähenkilöt kokevat traumansa ennen kaikkea yksin ja yksilöinä ennemmin kuin ihmiskunnan jäseninä.

Erikson toteaa myös, että tunne kontrollin menettämisestä on trauman eräs seuraus. Kulttuurin eräs tehtävä on hänen mukaansa todellisuuden heijastaminen sellaisena, että se vaikuttaa hallittavalta. (Erikson 1995, 194.) Lovecraftin novelleissa tätä hallittavuutta ei luonnollisestikaan ole, sillä kuten mainittu, ovat vaikuttavat voimat ihmiskunnan tiedon ja hallinnan tavoittamattomissa. Toisaalta yhteiskunnallinen rakenne henkilöhahmon psyyken suojana on kyseenalainen esimerkiksi ”The Music of Erich Zann” -novellissa jo silläkin perusteella, että kertoja esittää itsensä melko eristyneenä hahmona. ”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa taas henkisten vaurioiden eräs seuraus on yhteiskunnan väliintulo, mutta tämä osoittautuu epäonnistuneeksi lähes kaikin mahdollisin tavoin: paitsi että päähenkilö tulee kääntyneeksi pois ihmisyhteisöstään, ei vedenalaista, tuntematonta ja ilmeisen voimakasta vaihtoehtoista, kontrollin ulkopuolla olevaa yhteisöä saada tuhottua.

Eräs ”Pickman’s Model” -novellissa esiintyvä traumaan liittyvä ilmiö on muuntunut käsitys arkitodellisuudesta koettujen tapahtumien jälkeen. Novellin kertoja toteaa heti kertomuksensa alkupuolella, ettei hän enää kykene menemään kellareihin tai matkustamaan maanalaisella. Whitehead (2004, 132) toteaa traumafiktiosta, että eräissä tapauksissa unen ja valveen raja voidaan rikkoa mentaalisen projektion avulla, joka tekee tutuista paikoista outoja ja tuntemattomia. Jos palataan jälleen novellin kertojan käsityksiin taiteesta, taiteilijoista ja heidän kyvyistään nähdä se, mitä muut ihmiset eivät ole kykeneviä näkemään, huomataan jotain oleellista kahdella eri tasolla. Ensinnäkin, Thurberin käsitys taiteilijoista poikkeuksellisina näkijöinä ja visiönääreinä (”Don't ask me what it is they see”) ilmentää itsessään taiteilijoiden olemista puoliksi todellisuudessa, puoliksi jossain muualla. Toiseksi Thurber tulee itse tahtomattaan rikkoneeksi tämän rajapinnan kokemustensa kautta, ja tämä lopulta tunkeutuu hänen jokapäiväiseen elinympäristöönsä häiriten hänen aiempia käsityksiään todellisuudesta uusien assosiaatioiden kautta.

Hieman toisen tyyppinen rajapintojen rikkoutuminen huomataan ”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa. Cathy Caruth (2003, 58) havainnoi artikkelissaan ”Parting Words: Trauma, Silence and Survival” traumaattisten tilanteiden käsittelyn mekaniikkaa suullisessa kommunikaatiossa. Siinä hän toteaa, että sanojen tasolla kuoleman kautta menetettyyn ihmiseen säilytetään edelleen yhteys juuri irti päästämisen kautta. ”The Shadow Over Innsmouth” rikkoo tematiikaltaan tätäkin toimintatapaa särkemällä elämän ja kuoleman välisen rajan siten, että se muodostuu epäselväksi ja vaikeasti määriteltäväksi. Vedenalainen valtakunta, jonne aiemmat sukupolvet palaavat muodonmuutoksensa jälkeen ei anna henkilöhahmolle mahdollisuutta päästää irti kenestäkään, joka on tälle perinnölliselle kiroukselle altis. Sen sijaan ”kuolleet”, jotka ovat hylänneet inhimillisen yhteiskunnan ja todellisuuden muodonmuutoksensa kautta, vetävät tavanomaisen elinkaarensa mukaista elämää viettävät sukulaisensa mukanaan omaan maailmaansa. Suvun mahdollinen traumaattinen perintö saa jatkuvuutensa osin tästä prosessista, joka ei tunne irti päästämisen käsitettä sellaisena kuin se todellisuudessa useimmiten ilmenee.

Eheytymisen ja selviytymisen mahdottomuuden tematiikka ilmenee laajasti Lovecraftin tuotannossa. Toisaalta tämä edustaa selvää poikkeamaa siitä, mitä traumakirjallisuuden voidaan katsoa ylipäätään edustavan, tai siitä, mitä pyrkimyksiä ja intentioita siihen voidaan liittää. Esimerkiksi Knuuttila (2006, 23) toteaa, että vaikka traumakirjallisuuteen luokiteltavan teoksen diskurssi ei ole eheä ja harmoninen, kerronta voi kuitenkin toimia identiteettiä eheyttävänä läpityöstämisenä, jonka kautta kokija luo uuden yhteyden itseen, toisiin ja maailmaan. Uuden yhteyden maailmaan esimerkiksi ”The Shadow Over Innsmouth” -kertomuksen päähenkilö toden totta luokin. Silti prosessin kuvaamista eheyttäväksi voi tuskin konventionaalisen ajattelun puitteissa luonnehtia juuri miksikään muuksi kuin groteskiksi. Tämä heijastaa suhteellisen hyvin johdantoluvussa käsittelemääni Lovecraftin itsensä esille tuomaa periaatetta, jonka mukaisesti kauhufiktion korkein päämäärä on pelon ja hämmennyksen ilmapiirin luominen. Minkäänlainen onnistunut eheytyminen ei siten luontevasti istu teoksen tematiikkaan. Toisaalta esimerkiksi mainittua ”The Shadow Over Innsmouth” -novellia tuntuu läpäisevän voimakas tietoisuus siitä, että päämäärä olisi voinut olla eheytyminen, vaikka lopputulos onkin jotain muuta. Eräs traumakirjallisuuden ja lovecraftiläisen kauhukirjallisuuden välinen ylittämätön ero lieneekin siinä, missä määrin päähenkilöt voivat olla kykeneviä työstämään tai ratkaisemaan omia ongelmiaan. Aiemmin mainittu henkilöhahmojen puutteellinen ymmärryskyky mahdollistaa vaaran ymmärtämisen vasta liian myöhään, ja tällöinkin kohdattava katastrofi on missä tahansa

sanan merkityksessä ylivoimainen – ja välttämättömästi siinä määrin, ettei henkilöhahmo voi kertomuksen puitteissa ymmärtää kohtaamaansa millään selkeällä tai järjellisellä tavalla.

Kyvyttömyys ymmärtää liittyy väistämättömästi myös henkilöhahmojen kykyyn kuvata ja käsitteellistää heitä kohdanneita ilmiöitä. Tässä yhteydessä on selvää, että ainoastaan riittämätön kyky kauhistuttavien asioiden kuvaamiseen voi olla riittävää lovecraftilaisessa kertomuksessa. Itsessään paradoksaalinen toteamus on merkitykseltään kuitenkin kaikkea muuta kuin outo jos tarkastellaan niitä kirjallisia tehokeinoja, joilla H. P. Lovecraft on novelleissaan hyödyntänyt niissä avainasemassa olevissa kohtauksissa, joissa kertojahahmo todella joutuu kohtaamaan oudon ilmiön fyysisessä todellisuudessaan.

Kauhistuttavia tapahtumia vältetään kuvaamasta, ja niiden kuvaaminen todetaan toistuvasti mahdottomaksi. Toisaalta kertojien suhtautuminen tapahtumiin on usein oudolla tavalla kaksijakoista, sillä käytetty kieli viestii myös eräällä tavalla haltioituneesta ihailusta, mikä on ristiriidassa kokijan tuntemusten kanssa.

Artikkelissaan ”Puuttuu metsä, puuttuu pelto... Kiertoilmausten monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta” (2002) Sakari Katajamäki käsittelee mm. kiertoilmausten ja kieltävien ilmausten epäinformatiivisuutta, ja niiden sisältämää informaatiota suhteessa myönteisiin toteamuksiin. Tämä liittyy Lovecraftin miltei jokaiseen työhön, sillä myöntävät ja kieltävät ilmaisut liittyvät toisiinsa ja esiintyvät yleensä lähes peräkkäisinä. Tämä ilmausten vuorottelu kuvattaessa lopullisesti kertojan mieltä järkyttäneitä tapahtumia voi olla eräs fokus kun pyrin määrittelemään, mistä Lovecraftin töiden kauhu kumpuaa.

Katajamäen artikkeli sisältää pääasiassa lingvistisiä näkökohtia epämääräiseen kielenkäyttöön kaunokirjallisuudessa, mutta myös tietyn määrän esimerkkejä siitä, mitä implikaatiota tällaisella epämääräisyydellä voi olla. Lovecraftin töissä nämä implikaatiot ovat erityisen välttämättömiä teosten tarkoituksenmukaisen vaikutelman toteutumiseksi, sillä kuten mainittu, kuvaukset saavat toistuvasti voimansa jonkin asian olemuksen tai ulkonäön kuvauksesta juuri kieltämisen kautta. Artikkeli käsittelee esimerkeissään ennemmin runoutta kuin proosaa, mutta nähdäkseni samat päätelmät ovat ainakin muutamissa tapauksissa päteviä molempien kirjallisuuden lajien suhteen. Katajamäki (2002, 252) toteaa, että ”Kun sanomme mitä ei ole tai mitä ei tapahdu, on tuo asia samalla mielessämme”.

Esimerkiksi ”The Shadow Over Innsmouth” -novellissa kauhun kliimaksia kuvataan seuraavalla tavalla päähenkilön paetessa hotellista, jossa hän on vastentahtoisesti joutunut yöpymään vain joutuakseen myöhemmin takaa-ajon kohteeksi:

> And some of them had tall tiaras of that nameless whitish-gold metal ... and some were strangely robed ... and one, who led the way, was clad in a ghoulishly humped black coat and striped trousers, and had a man's felt hat perched on the shapeless thing that answered for a head. (Lovecraft 2000c, 454.)

Tässä huomataan, että kauhun kokemusta välitetään kuvaamalla päätä muodottomaksi, vaikka hyvin pian tämän jälkeen kertoja ilmaisee, että pään muoto vastaa kalan pään muotoa: “Their forms vaguely suggested the anthropoid, while their heads were the heads of fish, with prodigious bulging eyes that never closed (Lovecraft 2000c, 454).” Esimerkit kuvaavat hyvin mielestäni sitä, kuinka oleellista Lovecraftin novelleissa on olla kuvaamatta yksiselitteisesti ja suoraan sitä, minkä kertoja lopulta kohtaa. Kuvauksen kohteelle annetaan joitakin ominaisuuksia, jotka kuitenkin osittain kielletään. Samalla olennon mainitaan olevan ulkonäöltään ”etäisesti ihmisenkaltainen”. Tässä Lovecraftille tyypillisessä kerrontatavassa ihmisen käsitteellistä kategoriaa ei käytetä sellaisenaan, vaan ihminen on ainoastaan jotain, jonka täydellinen olemassaolo käsitteenä kielletään kerronnassa. Olisi täysin eri asia, jos novellissa kuvattaisiin olentoja ihmisinä, joilla on joitakin poikkeavia ominaisuuksia; sen sijaan ne kuvataan olentoina, joiden vastaavuus ihmisen kanssa on puutteellinen.

Sama arkiymmärryksessä tuttujen käsitteiden mainitseminen pelkästään niiden puutteellisen selitysvoiman vuoksi pätee myös toiseen tämän tutkielman aineistona toimivaan novelliin. ”The Music of Erich Zann” -novellissa päähenkilö kurkottaa lopulta kohti ikkunaa, josta hän olettaa näkevänsä tutun katumaiseman valoineen. Kohtauksen kuvaus etenee seuraavasti:

> Yet when I looked from that highest of all gable windows, looked while the candles sputtered and the insane viol howled with the night-wind, I saw no city spread below, and no friendly lights gleamed from remembered streets, but only the blackness of space illimitable; unimagined space alive with motion and music, and having no semblance of anything on earth. (Lovecraft 2000a, 343-344.)

Tässäkin tapauksessa kauhun kokemus välitetään täysin kieltämisen kautta: mikään, mitä kertoja näkee, ei ole rinnastettavissa tässä maailmassa esiintyviin ilmiöihin. Oikeastaan siitä, mitä kertoja lopulta tulee havainnoineeksi, ei tiedetä kuvauksen perusteella juurikaan mitään. Tiedetään vain, ettei näkymä käsittänyt valoja tai kaupunkia. Kuitenkaan itse kohdetta ei pystytä kuvaamaan ilmauksilla, joita valoista tai kaupungeista voitaisiin käyttää. Edes sitä, onko kuvaus yritys

määritellä havainnoitua kohdetta visuaalisesti vai onko kyse puhtaasti tunnepitoisesta vaikutelmasta, ei voida varmuudella tietää.

Kuten Katajamäki (2002, 254) toteaa, voidaan epämääräisiä ilmauksia käyttää silloin kun kuvataan jotakin ihmisen käsityskyvyn ylittävää. Mielestäni Lovecraftin töissä ei ole kuitenkaan kyse ainoastaan siitä, että kohdattavat ilmiöt ja entiteetit ovat käsittämättömiä, eikä niitä siksi voida kuvata. Ennemminkin koen, että kohteiden on välttämättä oltava kuvaamattomia sekä kertojalle että lukijalle, sillä vain tällaisessa tilanteessa kertojahahmo pystyy välittämään hämmennyksen kokemuksen lukijalle. Keskeistä ei siis ole se, mitä kertojan voidaan olettaa havaitsevan tai olevan havaitsematta, vaan se, miten hän suhtautuu omaan kyvyttömyyteensä luonnehtia tapahtumia tarkasti ja selkeästi. Tämän takia lukijan ei tarvitse tietää paljoakaan itse kauhun aiheuttajasta, joka on lopulta vain väline hämmennyksen tunteiden esiin tuomiselle.

5. Lopuksi

Huolellisen suunnittelun vuoksi pidän tutkielman rajausta onnistuneena. Valitsemani kolme novellia tuottivat riittävästi havaintomateriaalia ilman tarpeetonta toistoa tai liian monen samankaltaisen novellin turhaa läpikäymistä. Otin tavoitteekseni tehdä vertailevaa tutkimusta, jossa pyrkisin toisaalta hahmottamaan novellien välisiä eroja, toisaalta löytämään yhtymäkohtia ja koko tuotannon läpi kulkevia juonteita. Katson onnistuneeni tässä kohtuullisesti ainakin siltä osin, että olen mielestäni todella onnistunut hahmottamaan erilaisia tajunnakuvauksen keinoja Lovecraftin kolmessa, perustilanteeltaan erilaisessa novellissa. Katson myös kohtuullisesti onnistuneeni avaamaan novellien tematiikkaa ajautumatta kuitenkaan liian pitkälle huonosti perusteltujen tulkintojen tiellä; olen jatkuvasti pyrkinyt oikeuttamaan mitkä tahansa tematiikkaan liittyvät johtopäätökseni teoreettisten näkökulmien kautta. Kokonaisuutena tarkastellan otantani Lovecraftin novellituotannosta on kuitenkin väistämättä suppeahko, enkä väitä siten tutkineeni Lovecraftin tuotantoa kokonaisuutena.

Työni saavuttaessa loppunsa kallistun ajattelemaan, ettei Lovecraftin tapauksessa tematiikkaa voida varsinaisesti erottaa kerronnan keinoista omaksi osa-alueekseen. Vaikka analyysini ei aina onnistukaan vastaamaan likimainkaan kattavasti (tyhjentävästä puhumattakaan) siihen, mistä Lovecraftin töissä on kysymys, olen mielestäni kuitenkin pystynyt osoittamaan teemojen ja tekniikoiden välisiä yhteyksiä ja esittämään joitakin perusteluja tulkintoja kohdeteoksista.

Mistä Lovecraftin töissä sitten lyhyesti on kyse? Koko työn valossa näen keskeisenä elementtinä lovecraftilaisen maailman hallitsemattomuuden monellakin tasolla. Henkilöhahmokertojat eivät hallitse ympäristöään eivätkä kohtaamiaan ilmiöitä. Toisaalta yhtä tärkeää novelleissa on, etteivät kertojat kykene hallitsemaan itseään, sillä hallitulla ja tiedostetulla kerronnalla he lopulta tulisivat hallinneeksi myös kertomustensa todellisuutta, mikä ei lovecraftiläisessä novellissa yksinkertaisesti käy päinsä. Ehkä osaltaan kysymys onkin juuri ihmisen tiedollisten rajoitusten esittämisestä lähes karikatyyrinomaisesti, henkilöhahmon paljastamisesta paitsi vihamieliselle universumille ja siellä vaaniville vaaroille, mutta myös ihmisen itsensä uppiniskaisuudelle ja rationaalisen ajattelun riittämättömyydelle.

Lovecraftin töissä ei varmaankaan ole tärkeintä se, mitä henkilöhahmot pelkäävät. Outoa musiikkia, tyhjyyttä, valokuvia hirviöistä tai kalaihmisiä – kaikki nämä ovat olemassa pelkästään

siksi, että henkilöhahmot voisivat hämmentyä ja pelätä, pohtia tulkintojaan tapahtumista, epäonnistua niissä ja välittää tämän epäonnistumisen lukijalle. Lukijalla on lupa epäonnistua kertojien mukana, kuten esimerkiksi ”The Music of Erich Zann”-novellin rakenne välttämättömästi vaatii.

Pidän metodin valintaa tässä työssä onnistuneena. En voi väittää, että tulokset olisivat aina olleet tästmälleen sitä mitä odotin, mutta ainakin ne olivat tuloksia niistä piirteistä, joita pyrinkin tutkimaan. Erityisesti myöhempi kognitiivinen narratologia ja sen hahmottamat tavat konstruoida fiktiivisiä tajuntoja pystyisivät epäilemättä tarjoamaan lähes loputtomasti materiaalia Lovecraftin tuotannon tutkimukselle. Kuitenkin havainnot henkilöhahmojen häilyvyydestä ja tajunnan selvärajaisuuden ja yksiselitteisyyden puutteesta tavoittavat jotakin oleellista siitä, mihin olen tällä työllä pyrkinyt. Sekä klassiset että postklassiset kerronnan ja tajunnankuvauksen mallit molemmat tukevat tätä näkemystä, vaikkakin ne tekevät sen eri lähtökohdista ja eri piirteisiin keskittyen. Kuitenkin näen tässä selvän koko tuotannon läpi kulkevan käytännöllisen, kirjoitusteknisen ja temaattisen juonteen: mikään ei ole ymmärrettävissä täydellisesti.

Väistin tämän tutkielman puitteissa Cthulhu-mytologian. Aluksi en osannut hahmottaa tämän ratkaisun merkitystä, mutta viimeisiä rivejä kirjoittaessani olen tyytyväinen että ymmärsin olla koskematta siihen muutamaa sivumainintaa enempää. Yksinkertainen syy tähän on, ettei se tarjoa mielestäni mitään mielekästä tutkimuskohdetta, sillä kaikki oleellinen mitä Lovecraftin töistä voidaan sanoa, on hahmotettavissa tajunnankuvauksen kautta.

Mahdollista jatkoa ajatellen eräs kiinnostava näkökulma olisi laajentaa tajunnankuvauksen tutkimusta tajuntojen kuvauksen tutkimukseksi. Tällä viittaan laajempien novellien sisäisten sosiaalisten rakenteiden huomioimiseen, mahdollisen mimeettisyyden illuusion särkymisen havaitsemiseen ja siihen kokonaiseen todellisuuteen, jossa Lovecraftin henkilöhahmot operoivat. Ylipäätään Lovecraftin henkilöhahmojen maailmankuvaa voisi analysoida enemmänkin ja laajemmalla vertailuaineistolla; tämän työn yhteydessä keskityin enemmän yksittäisten novellien rakenteeseen suhteessa tajunnankuvauksen ratkaisuihin.

Lähteet

Kohdeteokset

Lovecraft, H. P. 2000a [1922]: “The Music of Erich Zann”. Teoksessa: *Omnibus 3: The Haunter of the Dark.* Lontoo: Voyager. 335–345.

Lovecraft, H. P. 2000b [1927]: “Pickman’s Model”. Teoksessa: *Omnibus 3: The Haunter of the Dark.*. Lontoo: Voyager. 44–60.

Lovecraft, H.P. 2000c [1936]: “The Shadow Over Innsmouth”. Teoksessa: *Omnibus 3: The Haunter of the Dark*. Lontoo: Voyager. 382–463.

Muuta Lovecraftin tuotantoa

Lovecraft, H. P. 2000d [1927]:”Supernatural Horror in Literature”. *Omnibus 2: Dagon and Other Macabre Tales.* Lontoo: Voyager. 423–512.

Tutkimuskirjallisuus

Alber, Iversen, Nielsen & Richardson 2010: “Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models”. *Narrative* 18:2, 113-136.

Airaksinen, Timo 1999: *The Philosophy of H.P. Lovecraft. The Route to Horror.* Peter Lang Publishing: New York.

Berruti, Massimo 2004: “H. P. Lovecraft and the Anatomy of the Nothingness: The Cthulhu Mythos.” *Semiotica* 150 (1-4): 363-418.

Burleson, Donald R. 1983: *H.P. Lovecraft. A Critical Study*. Westport: Greenwood Press.

Caruth, Cathy 2003: “Parting Words: Trauma, Silence, and Survival”. Teoksessa: *Acts of Narrative*. Toim. Carol Jacobs & Henry Sussman. Stanford: Stanford University Press, 47-63.

Cavallaro, Dani. 2002: *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear.* New York: Continuum.

Cohn, Dorrit 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* Princeton: Princeton UP.

Cohn, Dorritt 1981: “Encirclement of Narrative”. *Poetics Today*, 2:2 , 157-182.

Cohn, Dorritt 2000: “Discordant Narration”. *Style* 34:2, 307-316.

Diengott, Nilli 1987.”The Mimetic Language Game and Two Typologies of Narrators.” *Modern Fiction Studies* 33:3, 523-534.

Evans, Timothy H. 2005: “A Last Defense Against the Dark: Folklore, Horror, and the Uses of Tradition in the Works of H. P. Lovecraft”. *Journal of Folklore Research*, 42:1, 99-135.

Erikson, Kai. “Notes on Trauma and Community”. Teoksessa: *Trauma.* Toim. Cathy Caruth. Lontoo: The Johns Hopkins University Press, 183-199.

Fludernik, Monica 1996: *Towards a ‘Natural’ Narratology.* Lontoo: Routledge.

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

Houellebecq, Michel 1991/2005: *H.P. Lovecraft*. *Against the World, Against Life*.. Kääntänt. Dorna Khazeni. Lontoo: Gollancz.

Iser, Wolfgang 1974: *The Implied Reader.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Jahn, Manfred 2005: “Focalization”. Teoksessa: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory.* Toim. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan. Lontoo ja New York: Routledge, 173-177.

Jahn, Manfred 2007: ”Focalization”. Teoksessa: *The Cambridge Companion to Narrative*. Toim. David Herman. Cambridge: The Cambridge University Press, 94-108.

Katajamäki, Sakari 2002: "Puuttuu metsä, puuttuu pelto... Kieltoilmausten epämääräisyydestä, monitulkintaisuudesta ja epäsuoruudesta". Teoksessa: *Kielen ja kirjallisuuden hämärä*. Toim. Päivi Mehtonen. Tampere: Tampere University Press, 244–266.

Knuuttila, Sirkka 2006: ”Kriisistä sanataiteeksi: traumakertomusten estetiikkaa”. *AVAIN* 4, 22−42.

Laub, Dori 2005: “Truth and Testimony: The Process and the Struggle.“ Teoksessa: *Trauma.* Toim. Cathy Caruth. Lontoo: The Johns Hopkins University Press, 61-75.

Lehtimäki, M. “Infractions of Voice and Vision. FID, Non-FID, and Focalization in Hemingway’s Short Stories.“Teoksessa: *FREElanguage INDIRECTtranslation DISCOURSEnarratology. Linguistic and Literary-Theoretical Encounters.* Tampere:Tampere University Press, 207-230.

Lowell, Mark 2004: “Lovecraft's Cthulhu Mythos.” *Explicator*, 63:1, 47-50.

Miettinen, Rauno 2005: ”Hullujen naisten kanssa ullakolla. Kertojan luotettavuus Charlotte Perkins Gilmanin novellissa The Yellow Wallpaper. ” Teoksessa*: Kertomus ja mieli. Uusia (ja vanhoja) näkökulmia tajunnan esittämiseen kertomakirjallisuudessa.* Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisuja 8, 101-123. Toim. Maria Mäkelä & Pekka Tammi. Tampere: Tampereen yliopisto.

Mäkelä, Maria & Tammi, Pekka: ”Dialogi linnuista. Kokemuksellisuus, kerronnallisuus luotettavuus ja Marja-Liisa Vartion Hänen olivat linnut.*”* Teoksessa: *Kirjallisia elämyksiä. Alkukivistä toiseen elämään.* Toim. Yrjö Hosiaisluoma & Maria Laakso & Hanna Suutela & Pekka Tammi. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Nielsen, Henrik Skov 2004: ”The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction”. *Narrative* 12:2, 133-150.

Nünning, Ansgar 2005: “Reconceptualizing Unreliable Narration. Synthezing Cognitive and Rhetorical Approaches”. Teoksessa: *A Companion to Narrative Theory*. Toim. James Phelan & Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell.

Palmer, Alan 2004: *Fictional Minds.* Lincoln ja Lontoo: University of Nebraska Press.

Phelan, James 2001: “Why Narrators Can Be Focalizers—and Why It Matters”. *New Perspectives On Narrative Perspective*. Toim. Willie Van Peer & Seymour Chatman. Albany: State University of New York Press.

Phelan, James 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration.* New York: Cornell University Press.

Phelan, James: 1996: *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology.* Columbus: The Ohio State University Press.

Price, Robert M. 2001: “H.P. Lovecraft Prophet of Humanism”. *Humanist*, 61:4, 26.

Rimmon-Kenan, Shlomith 1983/2002: *Narrative Fiction. Comtemporary Poetics.* London: Methuen & Co. Ltd.

Richardson, Brian 2006: *Unnatural Voices. Extreme narration in Modern and Contemporary Fiction.* Columbus: The Ohio State University Press.

Savolainen, Matti 1992: ”Gotiikka eilen ja tänään”. *Haamulinnan perillisiä. Artikkeleita kauhufiktiosta 1760-luvulta 1990-luvulle.* Toim. Matti Savolainen & Päivi Mehtonen. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy, 9-39.

Stanzel, F.K. 1979/1984: *A Theory of Narrative.* Käänt. Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press.

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

Zunshine, Lisa 2006: *Why We Read Fiction.Theory of Mind and the Novel.* Lontoo: Routledge.