

TAMPEREEN YLIOPISTO

Erika Pihl

NAPOLIN ROUVAN TARINAT

Kertojan ja tekijän hybridinen retoriikka Giovanni Boccaccion romaanissa
Elegia di madonna Fiammetta

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2012

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

PIHL, Erika: NAPOLIN ROUVAN TARINAT

Kertojan ja tekijän hybridinen retoriikka Giovanni Boccaccion romaanissa *Elegia di madonna Fiammetta*

Pro gradu -tutkielma, 115 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Heinäkuu 2012

Tutkielmassa tarkastellaan Giovanni Boccaccion niin kutsuttuihin *opere minori* -teoksiin kuuluvaa *Elegia di madonna Fiammettaa* (1343) epäluotettavan kerronnan ja bahtinilaisen dialogisuuden näkökulmasta. Tekstianalyysin kohteena ovat James Phelanin *kertojafunktioiksi* (*narrator functions*) ja *tiedonvälitysfunktioiksi* (*disclosure functions*) nimittämät kerronnalliset keinot, joiden avulla sekä implisiittinen tekijä että ensimmäisen persoonan kertoja pyrkivät välittämään tarkoitteensa omille yleisötasoilleen. Kaksiäänisyys, jonka Bahtin käsitti kolmannen persoonan kerronnan ilmiöksi, ilmenee ensimmäisen persoonan kertojaa käyttävässä *Elegiassa* käänteisessä muodossa: tekijän ääni sisältyy epäsuorasti kertojan ääneen ja luo siihen kahden erilaisen maailmantulkinnan kohtaamisesta muodostuvan jännitteen.

Kertojan epäluotettavuuden tarkastelu pohjaa ennen kaikkea retorisen kertomusteorian näkemykseen, jonka mukaan kertojan epäluotettavuus on seurausta epäsuhdasta kertojan ja implisiittisen tekijän normien välillä. Tutkielma pyrkii osoittamaan, että vaikka Boccaccio rakentaakin *Elegiassaan* edellä mainitun kaltaisen kertojan ironisoivan asetelman, hän myös purkaa sen hierarkian uudistakseen *exemplumin* lajityyppiä niin tekijän kuin lukijankin osalta. Tekstin korkean iän vuoksi kerronnan epäluotettavuuden kysymyksissä otetaan kantaa myös kognitiivisen ja kulttuurihistoriallisen narratologian piirissä esitettyihin ajatuksiin lukijakeskeisestä epäluotettavuudesta.

Tekijän ja kertojan tarkoitteiden avaamisessa käytetään klassisen narratologian, cicerolaisen retoriikan ja keskiajan poetiikan tarjoamia työvälineitä. Kertojan kannalta *Elegiaa* lähestytään aviorikoksen tehneen madonna Fiammettan puolustuspuheena, jonka todellisenä tavoitteena on naisyleisöä varoittavan *exemplumin* sijaan osoittaa Fiammettan syyttömyys sekä esittää hänet antiikin mytologiset naiset murheessaan ylittävänä sankarittarena. Fiammetta ei kuitenkaan kykene täysin hallitsemaan retoriikkaansa ja kaikkia niitä implikaatioita, jotka Boccaccio hänen kerrontansa kautta auktoriaaliseen yleisölle välittää. Implisiittisen tekijän tarjoamien vihjeiden avulla lukija joutuu parsimaan ja täydentämään sekä Fiammettan esitystä tapahtumista että hänen tulkintaansa niiden luonteesta. Tekstianalyysin perusteella huomataan, että tekijän ja kertojan rakentamat yleisösuhteet pohjaavat erilaiseen etiikkaan, jota määrittää kertojalla bahtinilainen monologisuus ja tekijällä vastakkainen moniäänisyys.

Asiasanat: Boccaccio, *Elegia di madonna Fiammetta*, epäluotettava kertoja, implisiittinen tekijä, dialogisuus, monologisuus, polyfonia, *exemplum*, kirjallinen typologia, retoris-eettinen kertomusteoria, kulttuurihistoriallinen narratologia, keskiajan poetiikka, klassinen retoriikka

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	1
1.1 <i>Elegia di madonna Fiammetta</i> : miesrunoilija ja hylätyn naisen huntu.....	1
1.2 Tutkielman teoreettinen viitekehys.....	6
1.2.1 Nykynarratologia kohtaa keskiaikaisen tekstin – vai kohtaako?.....	6
1.2.2 <i>Nihil sub sole novum</i> – keski- ja nykyajan retoris-eettinen kirjallisuudentutkimus.....	9
1.3 Tutkielman keskeiset käsitteet.....	12
1.3.1 Implisiittinen tekijä / <i>Intentio auctoris</i>	12
1.3.2 Monologinen ja polyfoninen ajattelu.....	15
1.3.3 Epäluotettava kertoja.....	18
1.4 <i>Dispositio</i> : materiaalin järjestäminen.....	22
2. ”PIÙ CHE ALTRA DOLOROSISSIMA DONNA”: (ANTI)SANKARITTAREN SANA.....	25
2.1 Naisen sydän: ihanneyleisö ja retoriikan taide.....	26
2.1.1 <i>Ethos</i> : pahantahtoinen Rouva Fortuna ja mykkykäärmeen purema.....	31
2.1.2 <i>Pathos</i> : malka kaikkien silmässä.....	38
2.2 ”Meritamente giudico”: <i>exemplum</i> paradoksi ja monologinen dialogi.....	44
3. ”SANO OCCHIO”: TEKIJÄN SANA.....	56
3.1 Fiammetta epäluotettavana kertojana.....	57
3.1.1 Amarin ikivanhat nuolet: vääristynyt omakuva.....	57
3.1.2 Proserpinasta Eevaan: ironinen typologia ja lukijan täydentämät kontekstit.....	70
3.1.3 Syntisen naisen <i>auctoritas</i> : sortuva <i>exemplum</i>	82
3.2 ”Ella sagacissima”: korjaava näkökulma?.....	87
4. JOUTSENEEN VIIMEINEN LAULU: <i>ELEGIAN</i> EETTISET HAASTEET.....	90
4.1 Moraalin ihmemiehet.....	90
4.2 (Luultavasti) toden poetiikkaa: kaksi erilaista tekijäpositiota.....	93
5. POST SCRIPTUM.....	102
KIRJALLISUUS.....	107

1. JOHDANTO

1.1 Elegia di madonna Fiammetta: miesrunoilija ja hylätyn naisen huntu

Italialaisen varhaishumanisti Giovanni Boccaccion (1313–1375) proosamuotoinen teksti *Elegia di madonna Fiammetta* (n. 1343; viitteissä *EMF*) saa vuodelta 1952 peräisin olevassa suomennoksessa (*Fiammetta*; viitteissä *F*) osakseen romanttisen ihannoivaa ylistystä: saatesanojen kirjoittaja Jaakko Simojoki (1952/2000, 8) puhuu teoksesta yhtenä maailman kauneimmista romaaneista ja ihailee sen ”eteeristä kuvaamistapaa” ja ”aavistelevan herkkää sielunanalyysiä”. Samankaltaisissa tunnelmissa liikutaan nelisensataa vuotta aiemmin Tizzonen editiossa (1524), jonka esipuheessa Boccaccion teksti esitellään kuvauksena rakkauden suurenmoisesta voimasta (”la forza infinita d’Amore”) sekä kuolevaisten mitättömyydestä kohtalonvoimien myllerryksessä (”quanta forza ha sopra i mortali la non pieghevole fortuna”). Niin ikään Filippo Giunti kiittää vuoden 1594 editiossaan *Elegian* kuvaamaa ylvästä ja ihailtavaa rakkautta (”amor veramente da gloriarsene”).¹

Messer Boccaccio ehkä kääntyisi kiirastulessaan yhden jos toisenkin kerran tällaisia jälkimaailman lausuntoja kuullessaan. Jossakin määrin nämä *Elegian* traagis-romanttista sisältöä korostavat näkemykset ovat perusteltavissa ja toki sallittujakin, mutta voidaan myös väittää, että niiden lausujat ovat joutuneet tulkinnassaan perustavalla tavalla harhaan johdetuiksi: he ovat kuunnelleet pikemmin teoksen kertojaa kuin sen (implisiittistä) tekijää ja tekstin tarjoamat vihjeet ohittaen ottaneet kertojan seireenimäisen laulun lumoamina vastaan juuri sen lukijaposition, johon tämä oman tekstinsisäisen yleisönsä tahtoo ovelasti taivuttaa (vrt. Smarr 1986, 131).

Laulusta onkin helppo hurmaantua, sillä päähenkilö, peitenimellä Fiammetta esiintyvä nuori yläluokkainen napolilaisnainen, kertoo tarinansa ensimmäisessä persoonassa. Fiammettan monologi maalaa lukijan silmien eteen haikean rakkaustarinan, muistelma lyhyestä ja hylkäämiseen päättyvästä suhteesta firenzeläiseen Panfiloon. Onnelliseksi kuvaamastaan avioliitostaan huolimatta Fiammetta rakastuu Panfiloon ensi näkemältä ja uskoo tämän tuntevan samoin. Panfilo kuitenkin lähtee pian Napolista mahdollisesti valheelliseksi paljastuvan verukkeen turvin eikä vuolaista lupauksistaan huolimatta palaa Fiammettan luo. Salainen rakkaussuhde itsessään ei muodosta teoksen keskeistä sisältöä – suhteen alun ja päättymisen vedosmaiseen kuvaukseen käytetään vain kolme ensimmäistä lukua, minkä jälkeen kertoja-päähenkilö keskittyy kuuden luvun verran aina vain tuskaisemmaksi käyvän kaipuunsa yksityiskohtaiseen ja hyperboliseen murehtimiseen. Teoksen introspektiivinen tunteiden kuvailu onkin innostanut Vittore Brancan (1977, 68) nimeämään *Elegian* länsimaisen kirjallisuushistorian ensimmäiseksi

¹ Tizzonen ja Giuntin editioita siteeraa Smarr 1986, 147–148.

psykologiseksi ja realistiseksi romaaniksi, ja myös monet muut tutkijat ovat korostaneet tutunomaisuutta, jota moderni sensibiliateetti tekstissä näkee.²

Nykytermein *Elegia* voidaan muotonsa puolesta määritellä fiktiiviseksi elämäkerralliseksi tunnustukseksi. Tekstin tärkein esikuva on tunnetusti Ovidiuksen *Heroides* (”Sankarittaret”; n. 15 eKr.), elegisellä runomitalla kirjoitettu kirjekokoelma, jossa hylätyt naiset puhuttelevat maailman tuuliin kadonneita rakastettujaan. *Heroideksen* jälkeen vasta Boccaccio päästää naisen jälleen minäkertojaksi. *Elegia* ei kuitenkaan ole esikuvansa mukaisesti kirje, vaan kirja, jonka Fiammetta kirjoittaa keskiaikaisen *exemplum*-perinteen kehyksessä, omien sanojensa mukaan opettaakseen lukijoitaan varomaan nuorten miesten tyhjänpäiväisiä ”kyyneleitä, valoja ja lupauksia” (”le lagrimi e’ giuramenti e le promessioni de’ giovini”; *EMF*, 75). Kuten tässä tutkielmassa käy ilmi, Fiammettan suhde *exemplumiin* paljastuu kuitenkin ongelmalliseksi, ja koko lajityyppi uudistuu Boccaccion käsittelyssä monella tavalla.

Keskiajalla tekstien perimmäinen sanoma esitettiin tyypillisesti epäsuorasti, mikä näkyy esimerkiksi aikakauden suosimassa allegorisessa esitystavassa.³ Boccaccio korosti teoreettisissa kirjoituksissaan useaan otteeseen lukijan ajattelutyön merkitystä tekstin avaamisessa (vrt. Hastings 1989, 39–40). Tekstin merkitystä ei tullut tarjota lukijalle sellaisenaan, vaan hänen piti löytää se itse tekstin sisältämien vihjeiden avulla, olihan ”ilmiselvää, että vaivalla saavutettu on suloisempaa kuin vaivatta saatu” (Boccaccio 2002, 52).

Lukijan tehtävää vaikeutti *integumentum*, toisinaan hyvinkin hämärä tekstuaalinen verho, jonka taakse todellinen merkitys, *significatio*, piilotettiin (kts. esim. Johannes 1974, 105). Kirjaimellinen merkitys saattoi viihdyttää oppimattomia, mutta valistuneiden tuli osata raottaa verhoa (kts. esim. Boccaccio 1988, 426). Boccaccio kuvailee tätä esitystapaa poleemisessa vastauksessaan niille, jotka Platonin jalanjäljissä arvostelivat fiktiota (*fabula*) joutavana hölynpölynä (”supervacaneus”):⁴

² Pamela Waleyille (1969, 21) *Elegia* on intiimiydessään leikkisästi ”muistelma suoraan terapeutin sohvalta”, kun taas englanninkielisen käännöksen tekijä Mariangela Causa-Steindler (1990) siirtää tekstin radikaalisti nykyaikaan lukemalla sitä feministisen kirjallisuuden merkittävänä varhaisedustajana. Erityisen moderni ote on myös Steven Mooren (2010, 255–259) tuoreessa kuvauksessa Fiammettasta ylidramaattisena murrosikäisenä, josta tulee ”helkkarinmoinen kirjoittaja ollakseen pelkkä teinityttö”. Muuan anonymi siviililukija sen sijaan tiivistää internetissä, että kyseessä on ”pidennetty ruikutus siitä, kuinka miehet on sikoja” (<http://www.cs.helsinki.fi/u/nikander/kirjavaliot/index.html>; tarkistettu 30.6.2012).

³ Tulkinnan tasoja katsottiin olevan neljä: kirjaimellinen, allegorinen, moraalinen ja anagoginen. Kts. esim. Dante 1988/1995, 65–69.

⁴ Cicero jakoi kerronnan (*narratio*) kolmeen luokkaan. *Fabula* kuvasi fiktiivisiä tapahtumia, jotka eivät olleet mahdollisia (esimerkiksi faabeleiden puhuvat eläimet), *historia* kuvasi todellisia menneitä tapahtumia ja *argumentum* fiktiivisiä tapahtumia, jotka olivat myös mahdollisia (Cicero 1949, 54–55). Kolmijaon keskiaikaisesta käytöstä ja kehityksestä, kts. Mehtonen 1996.

Olen kerta toisensa jälkeen osoittanut, että fiktion merkitys ei löydy sen pinnalta. Keksityn tarinan muodossa fiktio esittää esimerkillisen tapauksen tai todistaa jonkin idean. Kun katsotaan tarinapinnan alle, tekijän tarkoitusperä selviää. Koska merkitys siis paljastuu fiktiivisen hunnun alta [”sub velamento”], on fiktion tekeminen kaikkea muuta kuin joutavaa hölynpölyä. (Boccaccio 1988, 423)⁵

Elegiassa tekstin syvällisen tarkoitteen hämärtävä huntu on kaksinkertainen: lähes näkymättömiin vetäytynyt tekijä on piilottanut sanomansa fiktiivisen puhujan sanoman sisään. Toisin sanoen Boccaccio pyrkii välittämään kertoja-päähenkilönsä suulla kaksi eri viestiä, joilla on omat erilliset tarkoitteensa. Tämänkaltaiset ”hunnutetut” ensimmäisen persoonan kertomukset ovat tietysti aivan tyypillisiä nykyfiktiossa. James Phelanin sanoin:

Ensimmäisen persoonan kerronta [...] on epäsuora taiteenlaji: kun kertoja puhuttelee yleisöään [*narratee*], puhuttelee tekijä samalla omaa yleisöään [*authorial audience*].⁶ Tekijän on saatava yksi ja sama teksti viestimään tehokkaasti kaksi eri tarkoitetta (tekijän ja kertojan) kahdelle eri yleisölle (kertojan yleisölle ja auktoriaaliseen yleisölle), ja yhdistettävä yhteen hahmoon (”minä”) sekä kertojan että henkilöhahmon roolit. (Phelan 2005, 1)

Nykyterminologian kielelle käännettynä Boccaccion *Elegiassa* vallitsee juuri edellä kuvatun kaltainen kerronnallinen asetelma, jonka osanottajien (tekijä ja kertoja) välisen ristivedon tarkasteleminen täydellistää tekstin tulkinnan tavalla, johon pelkästään kertojan kuunteleminen ei riitä. Lukijalle tarjotaan kaksi erilaista fiktiivisen totuuden selitystä, kaksi erilaista maailmankatsomusta – itsensä elegisenä sankarittarena näkevä kertoja-päähenkilö käy kilpasille tekijän maanläheisemmän tulkinnan kanssa. Neuvostoliittolainen kirjallisuudentutkija Mihail Bahtin (1895–1975) kiinnitti tuotannossaan erityistä huomiota juuri tekijän ja henkilöhahmon maailmankatsomusten välisiin suhteisiin. Bahtin piti tärkeänä sankarin tietoisuuden ja oman ”sanan” vapautumista tekijän kahleista; tämän hän näki toteutuvan täydellisesti vasta Fjodor Dostojevskin läpikotaisin polyfonisessa romaanitaiteessa, jossa Bahtinin mukaan ilmenee ”itsenäisten, toisiinsa sulautumattomien äänten ja tietoisuuksien moneus” (Bahtin 1963/1991, 20). Esitysteknisesti polyfonia toteutuu Bahtinin näkemyksen mukaan kolmannen persoonan ulkopuolisen kertojan (eli tekijän) diskurssissa, jossa syntaktisesta yksinäisyydestä huolimatta kohtaa hybridisesti kaksi ääntä – henkilöhahmon ääni sisältyy tekijän ääneen ja sävyttää sen uudella tavalla (emt. 304–305, 362). Bahtinin näkemys dialogisuudesta muistuttaa siis vapaan epäsuoran

⁵ Tutkimuskirjallisuuden käännökset ovat omiani, ellei toisin mainita. Käytän tässä *fabulasta* anakronistista suomennosta ”fiktio” Boccaccion tekstin englanninkielistä käännöstä seuraten.

⁶ Peter J. Rabinowitzin (1977, 126) lanseeraama, Phelanin teoriassaan soveltama termi *authorial audience* on suomennettu ainakin ”auktoriaaliseksi lukijaksi” (kts. esim. Tammi 1992, 118) ja ”tekijän tarkoittamaksi yleisöksi” (Mikkonen 2011). Käytän tässä tutkielmassa yhdistelmää ”auktoriaalinen yleisö”, koska, kuten Mikkonen huomauttaa, alkuperäisellä muotoilulla viitataan yksittäisen toimijan sijasta yleisempään lukijarooliin (emt. 40). Sen sijaan ”auktoriaalinen” on terminä huomattavasti taipuisampi kuin ”tekijän tarkoite” (vrt. ”auktoriaalinen luenta” *pro* ”tekijän tarkoittaman yleisön ominaisuudessa lukeminen”).

esityksen (*free indirect discourse*) tekniikkaa, joka sekoittaa kertojan ja henkilön diskurssia (kts. Lock 2001, 85). Eettiseltä kannalta polyfoniassa on sen sijaan kyse vieraan tietoisuuden täysiarvoisesta hyväksymisestä:

[T]ekijän tietoisuus ei muuta toisia vieraita tietoisuuksia (sankareiden tietoisuuksia) objekteiksi ja esitä niistä yksipuolisia lopullisia määrityksiä. Se tuntee rinnallaan ja edessään tasa-arvoisia vieraita tietoisuuksia, jotka ovat yhtä ehtymättömiä ja dynaamisia kuin se itsekin. Se ei heijasta ja toista objektien maailmaa, vaan nimenomaan näitä vieraita tietoisuuksia maailmoineen, luo niiden aidon **dynaamisuuden** (mikä juuri onkin niiden olemus). (Bahtin 1963/1991, 106; tummennus alkup.)

Myös ensimmäisen persoonan kerronta voidaan nähdäkseni tulkita käänteisesti dialogiseksi: siinä tekijän ääni sisältyykin kertojana toimivan henkilöhaahmon ääneen ja tuo siihen oman tulkinnallisen lisänsä. Erilaiset maailmankatsomukset ilmenevät siis jännitteessä, jonka tekijä tavalla tai toisella rakentaa kertoja-henkilöhaahmon diskurssiin; näin polyfoninen eetos voi toteutua myös ensimmäisen persoonan kertojaa käyttävässä romaanissa. Bahtinilainen moniäänisyys käsitetään siis tässä tutkielmassa ennen kaikkea eettiseksi asenteeksi, joka määrittää *Elegian* tekijän suhdetta sekä kertojaan että yleisöön. Tulen osoittamaan, että tämä havainto on suuremmassa mittakaavassa yhteydessä *exemplumin* esittämisen ja vastaanoton kysymyksiin.

Elegia edustaa siis varsin varhaisessa kirjallisuushistorian vaiheessa nykyfiktiossa jo automatisoitunutta kerrontaa, jossa tekijä on häivyttänyt itsensä taustalle ja ohjaa tulkintaa epäsuorasti. Muistumia Boccaccion tekijyydestä saadaan suoraan vain lukujen välisissä tiivistelmissä, joissa tuleva sisältö pohjustetaan kolmannessa persoonassa; muutoin äänessä on teoksen fiktiivinen tekijä, madonna Fiammetta, joka rakentaa ”pieneen kirjaseensa” (”piccolo mio libretto”; *EMF*, 199) Boccaccion ja auktoriaalisen yleisön suhteesta täysin poikkeavan yleisösuhteen ja subjektiivisen tulkinnallisen näkemyksen. Minäkertojan ja tekijän erotteleva esitystapa oli Boccaccion aikaan uutta: aina 1500-luvun espanjalaiseen pikareskiromaanin asti ensimmäisen persoonan kerrontaa käytettiin lähinnä trubaduurilyriikassa, matkakuvauksissa, allegorisissa kertomuksissa ja kehystarinoissa, joiden kertoja vastasi enemmän tai vähemmän tyylyteltyinä todellista tekijää. Lisäksi kirjoitettiin omaelämäkerran varhaismuotoja, esimerkiksi kirkkoisä Augustinuksen *Confessiones* (n. 397–398), Pierre Abelardin *Historia Calamitatum* (1000–1100 -luvun vaihteessa) ja Dante Alighierin *Vita Nuova* (1295), jota pidetään *Elegian* tärkeänä subtekstinä (kts. esim. Segre 1979, 81–82). Myös Boccaccion tekstejä alettiin lukea omaelämäkerrallisina jo 1300-luvun lopulla (Kirkham 1993, 118). Pitkäikäisessä biografistisessa tutkimustraditiossa *Elegiakin* saatiin sovitettua *roman à clefin* muottiin väittämällä sitä Boccaccion ja Napolin kuninkaan tyttären Maria d’Aquinon epäonnisen – ja tuskin todenperäisen –

rakkaussuhteen käänteiseksi kuvaukseksi. Teoksen suomennoksen johdannossa esitetään arvioita psykologisesta motiivista hämmentävän sukupuolenvaihdoksen taustalla:

Epäilemätöntä on, että Boccaccio Fiammettassaan kuvaa rakkaussuhdettaan Maria d'Aquinoon. Onhan tapahtumapaikkana Napolin hovi, ja päähenkilöt voi helposti tuntea. Ihmetystä vain herättää, että – päinvastoin kuin todellisuudessa – nainen joutuu hylätyksi. Syyn voimme ehkä arvata. Mahdollisesti Boccaccio tahtoi kuvitella ja muistaa asian näin – miehistä itserakkauttaan miellyttävässä muodossa. (Simojoki 1952/2000, 7)

Hämmästyttävää kyllä, myös niinkin tuoreessa kuin vuonna 2007 julkaistussa *Länsimaisen kirjallisuuden historiassa* Pekka Vartiainen kantaa edelleen ylpeästi tämän virheolettamuksen soihtua:

Myös menippolaista satiiria muistuttavat Ameto ja Fiammetta (suom. 1952) ovat rakkausaiheeseen perustuvia tarinoita. Jälkimmäinen kuvaa kirjailijan ja napolilaisen neidon rakkautta ja lemmensuhteen päättymistä. Teos on sikäli mielenkiintoinen, että siinä tarkastellaan naisen tuntemuksia, kun mies on hänet hylännyt. Kertomuksesta välittynyt sympatia naista kohtaan oli omana aikanaan harvinaista. (Vartiainen 2007, 184)

Boccaccio-tutkimuksessa on sentään jo laajalti tunnustettu, että erilaisissa rooleissa kirjailijan tuotannossa esiintyvä Fiammetta on kirjallinen kuvitelma. *Elegiassa* hän on tekijästään selvästi erillinen hahmo, oman kertomuksensa itsenäinen tuottaja ja päähenkilö, joka voidaan Gérard Genetten termein määritellä intra- ja autodiegeettiseksi kertojaksi (Genette 1980, 243–248).⁷ Täyttä sananvaltaa Boccaccio ei kuitenkaan luomukselleen anna, vaan paljastaa tekstiin laittamiensa vihjeiden avulla tämän ylvään traagisen *integumentumin* kääntöpuolen: tekijän versiossa Fiammetta ei niinkään ole se kohtalon voimaton uhri, jota Tizzone ja Giunti surkuttelivat ja jollaisena Fiammetta itsensä esittää. Sen sijaan hän on Jumalan ihmiselle antaman vapaan tahdon lahjan väärinkäyttäjä, oman tuhonsa *primus motor*. Fiammettasta rakentuu kuva harhaisena naisena, jonka vääristynyt maailmankatsomus heijastuu hänen kerrontaansa ja tekee hänestä siten modernin narratologian termein epäluotettavan kertojan.

Bahtinin mukaan kaksiäänisen diskurssin osapuolet ovat ikään kuin tietoisia toisistaan, ja äänet rakentuvat ikään kuin keskustelisivat keskenään (Bahtin 1987, 324–325) – Dostojevskilla ”tekijän sana sankarista on **sana läsnäolijasta**, joka kuulee tekijän sanan ja **kykenee vastaamaan hänelle**” (Bahtin 1963/1991, 100; tummennus alkup.). Bahtinin muotoilua soveltaen voidaankin todeta, että *Elegiassa* tekijän sankarittaresta epäsuorasti lausuma sana saa vastaansa sankarittaren oman sanan, joka ei suostu taipumaan tekijän määritelmiin. Näin *Elegiaa* voidaan kuvata

⁷ Genetten terminologian soveltamisesta ensimmäisen persoonan kerrontaa käyttäviin keskiaikaisiin univisioihin, kts. Boitani 1982, 188–189.

eräänlaisena tekijän ja kertojan, *magisterin* ja *magistran*, välisenä vertauskuvallisena *tenzonena* – *tenzone* oli trubaduuriyliiikasta 1300-luvun italialaiseen kirjallisuuteen periytynyt runomuotoinen väittely, jonka osapuolet pyrkivät todistamaan oman argumenttinsa hovirakkauden ja etiikan kysymyksissä. Tällaisesta kahden sanan ja tietoisuuden hybridisestä kohtaamisesta rakentuvat tässä pro gradu -tutkielmassa esitetyt tulkinnat.

1.2 TUTKIELMAN TEOREETTINEN VIITEKEHYS

1.2.1 Nykynarratologia kohtaa keskiaikaisen tekstin – vai kohtaako?

Klassikkoartikkelissaan ”The Alterity and Modernity of Medieval Literature” (1979) saksalainen reseptioestetikko Hans-Robert Jauss puhuu henkisestä vierauden tunteesta, ”toiseudesta”, jonka nykylukija saattaa keskiaikaisen tekstin äärellä kokea. Pääsääntöisesti etäisyyden kokemus perustuu kirjallisten muotokeinojen muutokseen: esteettistä nautintoa tuottivat keskiajalla sellaiset piirteet, jotka nykyään nähdään pikemminkin kapuloina lukemisen rattaissa tai huonolaatuisen kirjallisuuden merkkeinä. Keskiaikaista lukijaa puhuttelivat muun muassa konventionaalinen ilmaisu kirjailijan yksilöllisen ja tunnistettavan oman tyylin sijaan, tiukka formalismi, avoimen didaktinen sisältö ja ylimaallisen hermeettinen symbolismi (emt. 184). Nykylukijaa saattaa myös tuskastuttaa samojen aiheiden toistuminen tekstistä toiseen, mutta keskiajalla uutuutta ei kuitenkaan arvostettu samaan tapaan kuin nyky maailmassa – päinvastoin kirkko tapasi tuomita jyrkästi sekä tekniset että älylliset uutuudet (Le Goff 1988a, 326). Niinpä myöskään yksittäisen tekstin arvoa ei määrittänyt sen persoonallinen ja originelli sisältö vaan kirjailijan taito käyttää kunnioitettujen *auctoreiden* perintöä. Tekijänoikeuksia ja stigmaattista plagiointikäsitystä ei keskiajalla ollut, vaan materiaalia lainattiin ja muokattiin vapaasti oman mielen mukaan. (kts. Niiranen 2009, 59.) Bahtin kuvaa tilannetta valaisevasti:

Keskiajalla suhde toisen sanaan oli monimutkainen ja moniselitteinen. Toisen sana oli valtavan suuressa roolissa. Sitä lainattiin avoimen kunnioittavasti. Se saattoi ilmetä joko osittain tai täysin piilotettuna, puoliksi tai täysin tiedostamattomana, alkuperäisessä muodossaan, tahallisesti tai tahattomasti vääristeltyinä, tarkoituksella uudelleen tulkittuna. Raja toisen ja oman puheen välillä oli joustava ja tulkinnanvarainen, usein tietoisesti vääristelty ja hämmennetty. Tekstejä rakenneltiin toisten teksteistä kuin mosaiikkitöitä. (Bahtin 1987, 69)

Mosaiikkimaisuus näkyy myös *Elegiassa*, jossa Boccaccio lainaa yksittäisiä kielikuvia lukuisista arvostetuista lähteistä sekä kokonaisia katkelmia Ovidiuksen ja Senecan teksteistä. Kierrätys ei

kuitenkaan tee teoksesta elotonta jäljennöstä, vaan, kuten tullaan näkemään, tutut osaset muodostavat uuden ja dynaamisen kuvan ikään kuin kaleidoskooppia pyöräyttämällä.

Kuten Boccaccion pääteoksena pidetty *Il Decameron* (n. 1349–1351), myös *Elegia* on nykylukijan näkökulmasta hyvin lähestyttävä teksti. Niin kutsutun luonnollisen narratologian kielellä voitaisiin todeta, että koska teos kiinnittyy päähenkilön inhimilliseen kokemukseen ja tajuntaan modernistakin fiktiosta tutulla tavalla, se näyttäytyy nykylukijalle luonnollisena tapauksena, joka on helppo ”kerronnallistaa” ymmärrettäväksi kokonaisuudeksi (kts. Fludernik 1996, 28–30). Mutta pitäisikö keskiaikaisten tekstien – mukautuvat ne sitten konventioihin tai rikkovat niitä – avaamiseen käytettyjen työkalujen olla peräisin tekstin omalta aikakaudelta vai kelpaavatko modernit välineet? Keskiajan kirjallisuuden merkittävä brittitutkija Alastair Minnis (1984/1988) pitää nykyteoriaan turvautumista eräänlaisena tappion myöntämisenä ja kannustaa keskiajan oman käsitteistön käyttöön (emt. 1). Hän kuitenkin myöntää, että keskiaikainen kirjallisuusteoria ei ole ainoa oikea avain ajan kirjallisiin saloihin: keskiaikaisten tekstien kaikkia piirteitä ei ole mahdollista käsitellä tarpeeksi kattavalla tavalla pelkästään aikakauden omaan terminologiaan turvautumalla, ja sitä paitsi olisi naiivia ajatella, että tietyn periodin kirjallisuus noudatteli yksinomaan sen kanssa samanaikaisen teoreettisen keskustelun muotoilemia säännönmukaisuuksia. Keskiaikaisen teorian tuntemus voi kuitenkin vapauttaa tutkijan sokeasta modernismista ja auttaa tätä asettamaan kulloisenkin tutkimuskohteen historiallista taustaansa vasten – onhan selvää, että jos ei tunneta ajan kirjallisia käytäntöjä, ei myöskään kyetä näkemään, miten tietyt kirjailijat noudattivat noita käytäntöjä tai erkanivat niistä. (emt. 7.)

Jos teksti eroaa jyrkästi syntyäikansa normeista, käy tietysti entistä selvemmäksi, että aikaan ja paikkaan sidotut esitystapoja koskevat yleistyksiset eivät välttämättä riitä selittämään sen koko dynamiikkaa. Laurie A. Finke ja Martin B. Shichtman (1987) kannustavat aikakausien väliseen dialogiin ja suorastaan vaativat keskiaikaisten tekstien valottamista nykyarsenaalin voimin. He kritisoivat modernistista puolueellisuutta, joka on johtanut nykyisen kirjallisuusteorian kapea-alaiseen soveltamiseen, ja haluavat haastaa näkemyksen, jonka mukaan nykyteorian kysymyksiä olisi hyödyllistä esittää vain uudemmille teksteille siinä uskossa, että samankaltaisia ilmiöitä ei keskiajan kirjallisuus tuntenut. (emt. 7–8.) Sokean modernismin uhkakuva toimii nimittäin myös toiseen suuntaan: tutkija, joka hievahtamatta tuijottaa pelkästään keskiaikaisiin käytäntöihin, voi päätyä latistamaan tekstin.

Edellä puhuin *Elegian* rakennetta kuvaillessani implisiittisestä tekijästä ja kertojan epäluotettavuudesta – molemmat ovat modernista narratologiasta peräisin olevia käsitteitä, joiden historia ei ulotu keskiajalle ainakaan siinä mielessä, että kyseisiä termejä olisi tuolloin käytetty. Vaikka klassisen kertomusteorian keskeiset operointivälineet ovat muotoutuneet modernin

kirjallisuuden rakenteiden pohjalta ja niitä varten, on narratologista metodia kuitenkin pyritty jonkin verran soveltamaan myös keskiaikaisiin teksteihin. Evelyn Birge Vitz (1989) on avannut nykykäsitteistön avulla muun muassa Guillaume de Lorrisin ja Jean de Meungin 1200-luvun *Roman de la Rosea* ja Marie de Francen runoutta, mutta hän joutuu myös kritisoimaan – kuten niin monet muutkin ovat tehneet – formaalis-strukturalistista narratologiaa sen tavasta pyrkiä universaalisuuteen ja kerronnan yleisten rakenteiden määrittelyyn: kaikenkattavuuden yrityksestään huolimatta strukturalistinen teoria ei ole kyennyt nousemaan historiallisten ja kulttuuristen erojen yläpuolelle, vaan on tiukasti länsimaisen, maallistuneen ja rationalistisen ajattelun tuotos (emt. 9).⁸ Ymmärrettävästi Vitz kommentoi kriittiseen sävyyn myös klassisen narratologian laajalti diagnosoitua ongelmaa, taipumusta eristää tutkimuskohteet historiallisesta, sosiaalisesta ja kulttuurisesta ympäristöstään (emt. 8, 216–218). Tällainen lähestymistapa on huomattavan tyypistävä tutkimuskohteen iästä riippumatta. Mutta kuten Markku Lehtimäki toteaa, ”puhdas” narratologia voi kuitenkin ”toimia metodisena apuvälineenä rikkaamman – tekijään ja historiaan laajenevan – poetiikan hahmottamisessa”. Kontekstualisointi auttaa syventämään tekstin tulkintaa, ja monitasoiseen kontekstualisointiin kuuluvat niin historiallisten ja yhteiskunnallisten asiayhteyksien selvittäminen kuin kerronnallisten piirteiden ja tekijän sijoittaminen oman aikansa kirjallisuuskäsityksen kartalle. (Lehtimäki 2009, 44–45.) Erityisen tärkeää tämä on tietysti muistaa pyrittäessä muodostamaan mahdollisimman mielekäs kokonaiskuva kulttuurisesti tai kronologisesti kaukaisesta tekstistä.

Strukturalistisen narratologian rinnalle on viime aikoina noussut tulkinnan ja historian suhteen avoimempia, jälkiklassisiksi kutsuttavia lähestymistapoja, joiden tehtäväksi on säilytetty muun muassa tuttujen käsitteiden testaaminen ja muokkaaminen sekä tulkintojen tuottaminen oudoista ja poikkeavista tapauksista, jollaisiksi monet keskiaikaiset tekstitkin lienevät laskettavissa. ”Epäluonnollisten” tekstien analyysi on nyt muodikasta, mutta silti tutkimuksen kiinnostuksenkohteena näyttävät pysyneen pääasiallisesti nykyaikaiset kerronnan muodot uutisista sairaskertomuksiin.⁹ On merkillistä, että moderni narratologia on päästänyt keskiajan uppoamaan historian suohon, laitettiinhan eurooppalaisen kansankielisen kirjallisuuden varhaisvuosina alulle

⁸ Valaisevana esimerkkinä keskiaikaisen ja modernin ajattelutavan kirjallisuudellisista eroista Vitz mainitsee tapahtumien syy- ja seuraussuhteet. Nykylukijalle nämä ovat yleensä tärkeitä hahmottaa (ainakin realistisessa fiktiossa), kun taas keskiaikaisessa kerronnassa kausaliiteetti jätetään usein Herran tutkimattomille teille (Vitz 1989, 7). Tässä mielessä keskiaikainen kerronta heijastelee Raamatun kirjoitusten parataksi-tekniikkaa, jossa yhdestä asiaintilasta siirrytään kyselemättä toiseen, kuten esimerkiksi *Genesiksen* jakeessa ”Jumala sanoi: ”Tulkoon valo! Ja valo tuli.” (1 Moos. 1:3).

⁹ Tuoreen kotimaisen katsauksen narratologian nykytilaan tarjoaa Hatavara et al. 2010. Kts. myös Alber & Fludernik 2010.

monia nykykirjallisuuteen sittemmin juurtuneita kerrontatekniikoita (vrt. Vance 1987, xx).¹⁰ Monika Fludernik on sentään pyrkinyt korjaamaan kurssia historiallisempaan suuntaan. Kognitiivisen kertomusteorian periaatteita hahmottavassa teoksessaan *Towards a 'Natural' Narratology* (1996) Fludernik kartoittaa länsimaista kerrontaperinnettä diakronistisella otteella ja vuoden 2003 ohjelmanjulistuksessaan ”The Diachronization of Narratology” hän vaatii huomion kiinnittämistä kerronnan keinojen historialliseen kehitykseen. Fludernik mainitsee tutkimusta kaipaavana osa-alueena esimerkiksi metafiktion kysymykset, kerronnallisten peruskäsitteiden (kuten fokalisaation ja aikamuodon) käytön sekä kertoja–tekijä -suhteen (emt. 333), jota tämä tutkielma käsittelee. Rajallisen tilan vuoksi laajan diakronisen kaaren piirtäminen ei ole mahdollista, mutta pyrin kuitenkin vastaamaan Fludernikin melkeinpä jo pölyttymään ehtineeseen haasteeseen tarkastelemalla kertojan ja tekijän välisen suhteen problematiikkaa yhdessä varhaisessa romaanissa.

1.2.2 Nihil sub sole novum – keski- ja nykyajan retoris-eettinen kirjallisuudentutkimus

Kaikkein formaaleimmassa narratologisessa lähestymistavassa historiallisen kontekstin lisäksi ulkopuolelle suljetaan myös lukija. Tämä on erityisen köyhdyttävä metodi tutkittaessa keskiaikaista kirjallisuutta, jossa kysymys siitä, *miksi* ja *kenelle* kertomus kerrotaan on niin oleellinen, että ilman näiden seikkojen pohdintaa keskiaikaisen tekstin tulkinta jää vajavaiseksi (Vitz 1989, 8). Keskiajan kirjallisuudessa tekstin tarkoituksella oli korostuneen tärkeä rooli – nykyään luonnollinen ajatus kertomisesta pelkän kertomisen ilon tai esteettisen nautinnon vuoksi olisi koettu keskiajalla varsin omituiseksi (vrt. emt. 37), ja runoilijat, joiden arvioitiin sanailevan vailla selvää tarkoitusta (*poetas inutiliter scribentes*), saivatkin osakseen ankaraa kritiikkiä (Minnis 1984/1988, 23). Lajityypistä riippumatta luetulta ja kuullulta odotettiin moraalista opetusta. Näkemyksen taustalla vaikuttava ajatus hovin ja hyödyn yhdistämisestä on peräisin Quintus Horatius Flaccuksen *Ars Poeticasta* (”Runotaide”, n. 18 eKr.), jossa kirjoittaja toteaa, että ”[y]ksimielisen kannatuksen saa se, joka yhdistää hyödyn ja hovin – viihdyttää lukijaa ja antaa hänelle samalla virikkeitä” (Horatius 1978/1992, 47). Vaikka onkin esitetty, että *Decameronessa* Boccaccio alkaa jo antaa itsenäistä roolia pelkkään mielihyvään perustuvalla eskapistiselle lukemiselle (kts. esim. Singleton 1944; Minnis 1984/1988, 203), on hovin ja hyödyn hittiaksioma vahvasti läsnä myös hänen

¹⁰ Jokseenkin ironisesti termi ”narratologia” on peräisin keskiaikaista tekstiä, vieläpä nimenoman Boccacciota koskevasta Tzvetan Todorovin vuonna 1969 julkaistusta tutkimuksesta *Grammaire du Décameron*, jossa Todorov jakaa *Decameronen* sata tarinaa kahteen rakenteelliseen ryhmään. Narratologiseksi metodinsa puolesta määriteltävää tutkimusta tosin oli jo tehty ennen Todorovin termiä (Hägg et al. 2009, 9–10).

tuotannossaan. Esimerkiksi *Decameronen* esipuheessa tekijä toteaa, että lukijattaret saavat kertomuksien ”hauskuuksista paljon huvia sekä myös hyviä neuvoja ja oppivat tietämään, mitä on kartettava ja mitä tavoiteltava” (Boccaccio 2000, 16).¹¹

Kertomusten eettisellä sisällöllä oli keskiaikaisessa tekstuaalisuudessa merkittävä rooli – niin merkittävä, että kirjallisuutta meidän käsitystämme täysin vastaavana erillisenä kategoriana ei Judson Boyce Allenin mukaan edes ollut olemassa (Allen 1982, 10–11).¹² Kirjallisuuden tehtäväksi katsottiin avoimesti ihmisluonnon jalostaminen: ”Hyvään runouteen sisällytettiin lisäksi niin kielen oikeellisuus, runotaidon hyvä hallinta kuin kirjoituksen moraalisesti kestävä sisältökin” (Mehtonen 2003, 52). Kommentaattorit, aikansa kirjallisuudentutkijat, pyrkivät määrittelemään käsikirjoituksiin tekemissään johdannoissa (yks. *accessus*) tekstin hyödyllisyyden (*utilitas*) pitäen silmällä sen käyttökelpoisuutta kristillisessä kontekstissa. Raamatun pyhien kirjoitusten *utilitas* oli itsestään selvää, mutta maalliset tekstit ja antiikin pakanalliset kirjoittajat vaativat seikkaperäisempää oikeutusta (Minnis 1984/1988, 23). Omavaltaisesti tulkiten nämäkin tekstit saatiin kuitenkin taipumaan kristillisen maailmankatsomuksen mukaisiksi. Esimerkiksi Ovidiuksen rakkausaiheiset tekstit selitettiin parhain päin niin, että niissä tekijä oikeastaan kritisoi epäsiiveyttä ja puolusti säädyllistä rakkautta (emt. 21).

Nykysensibiliteetti vierastaa usein ajatusta fiktion avoimen didaktisesta tehtävästä, ja tekstin sisältämän opetuksen etsimisellä onkin kirjallisuuden nykytutkimuksen piirissä ollut hieman lapsellisen puuhan maine – puhumattakaan siitä uskosta, että ihminen voisi jotenkin ylevöityä ja muuttua paremmaksi yksilöksi kirjallisuutta lukemalla (vrt. Booth 1988, 3–20). Tämankaltaiseen ajatteluun on kuitenkin palailtu retorisen kertomusteorian piirissä, eräässä jälkiklassisen narratologian paradigmassa, jonka keskeisiä ajatuksia onkin jo noussut alustavasti esiin. Tämän uusaristoteelisen suuntauksen kiinnostuksen kohteena ovat ne lukuisat tavat, joilla teksti rakenteensa ja kerrontatekniikkansa kautta pyrkii ohjaamaan vastaanottajan reaktioita: teoksen merkityksen katsotaan muodostuvan kokonaisvaltaisessa psykologisessa, kognitiivisessa ja eettisessä vuorovaikutuksessa tekstin, tekijän ja lukijan välillä (kts. esim. Phelan 2005, 5, 18).

Tekijän ja lukijan palauttaminen tulkinnan osatekijöiksi oli alkujaan vastareaktiota 1950-luvulla hallitsevassa asemassa olleelle uskriittiselle kirjallisuusteorialle, joka suosi tiukan

¹¹ ”[D]elle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare.” (Boccaccio 1963, 6)

¹² Allen toteaa humoristisesti, että olisi osuvampaa kuvata keskiaikaista kirjallisuutta sanallisten objektien luokkana, ”jonka jäsenten ominaispiirteitä ovat mahtaileva ja ilmeisen tarkoituksellinen taituruus ja hyväkäyttöisyys”. Ymmärrettävästi tutkimuksessa on parempi tyytyä meille tuttuihin käsitteisiin ”kirjallisuus” ja ”runous”. (Allen 1982, 11.) Myös Päivi Mehtosen neologismi (po)etiikka muistuttaa keskiaikaisen runouden korostuneesta eettisyydestä (Mehtonen 2003, 52).

teosautonomista metodia. W.K. Wimsatt ja Monroe C. Beardsley (1946) puhuivat kuuluisassa romanttista tekijäkäsitystä riepoteleessa artikkelissaan *intentionharhasta*, johon vakavasti otettavan tutkijan ei pitänyt lankeaman, eihän tekijän tarkoitteille tullut laittaa painoarvoa tekstin tulkinnassa. Niin kutsutun Chicagon koulukunnan vastarannan kiisket suhtautuivat kuitenkin skeptisesti näihin tekijän kuolemaa kuuluttaneisiin ajattelutapoihin ja pyrkivät herättämään tekijän uudelleen henkiin. Wayne C. Booth argumentoi vuonna 1961 ilmestyneessä retorisen teorian klassikkoteoksessaan *The Rhetoric of Fiction*, että täysin arvoneutraali ja objektiivinen fiktio on sula mahdottomuus. Booth esitti, että kirjailija ei voi koskaan välttää retoriikkaa – ainoastaan tapa, jolla retoriikka tekstissä ilmenee, on tekijän hallittavissa (Booth 1961/1983, 116, 149). Toisin sanoen tekijä on aina läsnä tekstissään; halutessaan hän pystyy naamioitumaan, mutta ei koskaan katoamaan (emt. 20). D.H. Lawrencen tunnettu kehoitus luottaa pikemminkin kertomukseen kuin sen tekijään menettää näin retoristen teoreetikkojen ajattelussa merkityksensä.

Retorinen kertomusteoria muistuttaa kirjallisuuden perimmäisestä kommunikatiivisesta luonteesta: viestillä on *aina* lähettäjä, vastaanottaja ja tarkoitus. Boothin ajatuksia edelleen työstänyt, nykyisen retorisen kertomusteorian johtohahmo James Phelan muotoilee kertomuksen määritelmän seuraavanlaisesti: *joku kertoo jollekin toiselle jossakin tietyssä tilanteessa ja jotakin tiettyä tarkoitusta varten, että jotakin tapahtui* (kts. esim. Phelan 2007, 3). Tulkinnan keskiössä on viestin ideologinen puoli; oletetaan, että tekijöillä on luomistaan tapahtumista ja henkilöihahmoista tietty eettinen käsitys, jota kohti he tekstin retoriikan avulla ohjaavat lukijaa implisiittisesti tai eksplisiittisesti (emt. 10, 53). Tällainen filosofinen suhtautumistapa kertomataiteeseen palaa eurooppalaisen poetiikan ja retoriikan juurille: kertomusta ei nähdä neutraalina aktina vaan vaikuttamiseen ja taivutteluun tähtäävänä diskurssina. Taustalla vaikuttaa ajatus kirjallisuudesta moraalisenä opettajana ja kasvattajana. Kärjitetysti sanottuna kertovaan fiktion suhtaudutaan siis ikään kuin keskiaikaisten *exemplumien* suorana jatkeena, hyvän elämän esikuvallisina malleina, joskin nykyfiktiossa tarjolla oleva maailmankatsomusten kirjo on tietysti huomattavasti laajempi kuin kristillisen keskiajan moraalididaktisessa perinteessä.

Jos kaikkea nykykirjallisuutta ei aivan kivuttomasti saakaan sopimaan retorisen teorian lähtökohtiin, istuu teoria luonnollisesti erittäin hyvin keskiaikaisiin teksteihin, myös Boccaccion *Elegiaan*, joka on retorisen määritelmän mukainen kertomus *par excellence*. Ensinnäkin kertoja määrittelee ääneen sekä kirjoittamisensa tarkoituksen että yleisönsä, jota puhuttelee suoraan. Lisäksi teksti tutkii ennen kaikkea kertojan moraalialueita ja myös vastaanoton kysymyksiä asettuessaan *exemplum*-perinteen jatkeeksi. Boccaccion käsittely ei kuitenkaan jää yksiselitteisen didaktiselle tasolle – päinvastoin tekijä haastaa aikalaislukijoidensa etiikan luomansa hahmon ja käyttämänsä kerrontatekniikan kautta. Eettinen monitulkintaisuus, josta erityisesti

Decameronea on Boccaccio-tutkimuksen piirissä kiitelty (kts. esim. Migiel 2010, 5), ilmenee siis jo kuutisen vuotta aikaisemmassa *Elegiassa*, jopa merkittävämmässä muodossa mitä tulee henkilöahmon esittämistapaan. Seuraavaksi määrittelen tutkielmani keskeiset käsitteet, joiden hahmottaminen on tärkeää jo ennen varsinaiseen tekstianalyysiin siirtymistä. Muut käsitteet määrittelen niiden käytön yhteydessä.

1.3. TUTKIELMAN KESKEISET KÄSITTEET

1.3.1 Implisiittinen tekijä / *Intentio auctoris*

Vaikka Booth olikin vakuuttunut tekijän merkittävästä asemasta tekstin tulkinnassa, hänkään ei kuitenkaan halunnut palauttaa tutkimusta täysverisen biografismin aikaan vaan kiersi nämä kiusalliset harhapolut kehittelemänsä *implisiittisen tekijän (implied author)* avulla.¹³ Käsitteensä Booth määritteli intuitiivisesti ja kielikuvallisesti ilman selvää metodologista ohjeistusta sen käytölle. Implisiittinen tekijä on Boothin mukaan aina erillinen todellisesta tekijästä; kyseessä on ”todellisen tekijän ihanteellinen, kirjallinen, luotu versio ja valintojensa summa” tai ”toinen minä”, joka ”hioo lavasteiden takana äänettä kynsiään” (Booth 1961/1983, 74–75, 151). Suoran *diegesiksen* (”kertominen”) jälkeisessä *mimesiksen* (”näyttäminen”) maailmassa lukijan reaktioita ei siis enää ohjaa tapahtumia ääneen kommentoiva tekijä, vaan vaivihkaisen diskreetisti toimiva *alter ego*. Toisaalta implisiittinen tekijä määrittyy Boothilla myös lukijan tekstistä koostamaksi arvojen ja normien vaikutelmaksi, ja implisiittisen tekijän lopullinen olemus, sijainti ja tarpeellisuus onkin aiheuttanut kiistaa käsitteen syntymästä lähtien. Esimerkiksi Seymour Chatman asettaa implisiittisen tekijän viestintämallissaan lähettäjän rooliin (ns. ”Boothin-Chatmanin malli”), mutta toisaalta puhuu implisiittisen tekijän äänettömyydestä ja tekstikokonaisuuden kautta hiljaa tapahtuvasta ohjaamisesta (Chatman 1978, 148–151). Shlomith Rimmon-Kenan puolestaan huomauttaa, että äänetöntä ei voi laittaa lähettäjän asemaan, mutta hän jakaa ajatuksen implisiittisestä tekijästä konstruktiona, ”jonka lukija päättelee ja kokoaa kaikista tekstin aineksista” (Rimmon-Kenan 1983/1999, 111). Tässä muodossaan implisiittinen tekijä ymmärretään siis tekstuaalisena funktiona, joka on lukemisen tulos, ei tekstin merkityksen lähde (kts. myös Bal 1985/1997, 18; Nünning 2005, 91).

¹³ Suomalaisittain termi on käännetty *sisäistekijäksi*, joka tuntuisi viittaavan lähinnä Seymour Chatmanin tapaan sijoittaa käsite viestintämallin sisäpuolelle ja *implisiittiseksi tekijäksi*, joka soveltuu paremmin James Phelanin ajatukseen tekstin ulkopuolisesta agentista. Koska seuraan retoristen teoreetikkojen ajattelua, käytän tässä tutkielmassa termiä implisiittinen tekijä.

James Phelan asettuu tällaista näkemystä vastaan ja sijoittaa implisiittisen tekijän tekstin ulkopuolelle sen aktiivisen tuottajan rooliin. Mutta mihin siellä oikein tarvitaan implisiittistä tekijää, kun kerran todellinenkin tekijä on tarjolla? Occamin partaveitseen mieltynyt Gérard Genette ei näekään mitään syytä, miksi todellisen tekijän lisäksi pitäisi sekavasti puhua vielä implisiittisestäkin tekijästä: ”Kertojan tuolla puolen on joku, joka kirjoittaa ja on vastuussa kaikesta tällä puolella näkyvästä”, toteaa Genette, ”Tuo joku – yllätys, yllätys – on tekijä” (Genette 1988/1994, 148). Phelan sen sijaan puolustaa, että implisiittisen tekijän käsite pitää kokonaiskuvan selkeämpänä: ensinnäkin todellisessa tekijässä on paljon sellaisia puolia, joilla ei ole tekstissä osaa eikä arpaa ja jotka jäävät lukijan ulottumattomiin (toisin sanoen tietyssä tekstissä ilmenevän arvomaailman perusteella lukija ei voi sanoa tuntevansa itse kirjailijaa), ja toiseksi käsitteen avulla voidaan ilman sekoittumisen vaaraa puhua myös sellaisista teksteistä, joiden todellisten tekijöitten arvomaailma eroaa implisiittisen tekijän arvomaailmasta. Kyseessä on siis keino pitää erillään ihminen ja taiteilija: implisiittinen tekijä on todellisen tekijän ”virtaviivaistettu versio”, jonka arvot ja asenteet eivät välttämättä vastaa todellisen tekijän henkilökohtaisia ominaisuuksia. (Phelan 2005, 45–46.)

Implisiittinen tekijä toimii myös tulkinnan relativismia rajoittavana kiintopisteenä. Retoriset lukijat eivät siis tuota omapäisesti tekstiin mitä tahansa, vaan yrittävät tarttua implisiittisen tekijän tarjoamiin vihjeisiin ja siten hahmottamaan implisiittisen tekijän tarkoitteen (emt. 47): toisin sanoen retorisisessa luennassa pyritään liittymään osaksi auktoriaalista yleisöä, jonka uskomuksia, tietotasoa ja konventioiden tuntemusta silmällä pitäen tekijä on tekstinsä suunnitellut (Rabinowitz 1977, 126). Vaikka Rimmon-Kenan (1983/1999, 129) toteaakin, että implisiittisen tekijän ”arvoista (tai ’normeista’) on tunnetusti vaikea saada täyttä selkoa”, uskovat retoriset teoreetikot, että erilaisistakin lähtökohdista tulevien lukijoiden on halutessaan mahdollista rakentaa tekstin sisältämien signaalien perusteella yhteinen palapeli, samanlainen implisiittisen tekijän kuva, jota Booth (1961/1983, 71) kutsuu yhdeksi kirjailijan tärkeimmistä efekteistä.

Hieman samaan tapaan määritteli Dominicus Gundissalinus 1150-luvulla tekijän tarkoitteen (*intentio auctoris*) tekstin ytimeksi: tarkoitteesta piittaamaton lukija syö Gundissalinuksen mukaan pelkästään kuoren ytimen ympäriltä.¹⁴ Boccaccion aikana tekstin avoin retoriikka ei ollut kirjallisuuskeskustelun punainen vaate, eikä kukaan varoitellut intentioharhasta – päinvastoin, kuten edeltä muistetaan, fiktion päämääränä oli tuottaa lukijalleen sekä hyötyä että huvia. Tekstin hyödyllisyyden ohella kommentaarien johdannoissa pyrittiin siis kuvaamaan myös kirjailijan didaktista ja mieltäylentävää tarkoitetta, jonka tämä toi tekstissä julki retorisin keinoin;

¹⁴ Dominicus Gundissalinuksen tekstiä *De divisione philosophiae* siteeraa Minnis 1984/1988, 20.

näitä keinoja puolestaan eriteltiin otsakkeen *modus agendi* alla.¹⁵ *Intentio* ei viitannut niinkään tekijän yksityiseen psykologiaan kuin tekstin pragmaattiseen tarkoitteeseen:

Tekijän intentiolla ei tarkoitettu mitään henkilökohtaista kiinnostusta vaan tekijän suoraa tai epäsuoraa pedagogista tarkoitetta, sitä mihin teksti viime kädessä tähtäsi. Keskiakaisia kommentaattoreita kiinnosti enemmän Totuus kuin se subjektiivinen alue, josta yksilöllisyyttä arvostavat nykyihmiset yleensä etsivät tekijän tarkoitetta. (Minnis 1984/1988, xiv–xv)

Minnis näyttää edellä viittaavan lähinnä 1800-luvun kirjallisuudentutkimuksen positivistis-biografiseen vaiheeseen, jolloin oltiin erityisen kiinnostuneita kirjailijoiden salaperäisistä mielenliikkeistä. Retoris-eettisen narratologian implisiittinen tekijä ja keskiaikaisten kommentaattoreiden *intentio auctoris* ovat kuitenkin tietyllä tavalla sukulaiskäsitteitä: myöskään nykyretorisessä tutkimuksessa ei selvitellä tekijän elämäнкаarta (joka voi toki osaltaan vaikuttaa tekijän luomaan implisiittiseen tekijään, kts. Phelan 2005, 46–47) vaan tarkastellaan sitä ”totuutta” ja arvomaailmaa, jota implisiittinen tekijä näyttäisi tietyn tekstin puitteissa edustavan (vrt. Booth 1961/1983, 73–74).

Siinä missä nykykirjailija voi rakentaa teksteihinsä millaista maailmankuvaa tahansa edustavan implisiittisen tekijän, olivat eurooppalaisten kristittyjen tekstintekijöiden *intentiota* koskevat odotukset keskiajalla rajoitetummat kristillisen *utilitaksen* kehukseen: esimerkiksi 1100–1200 -lukujen vaihteessa kirjoittanut Johannes de Garlandia toteaa vaikutusvaltaisessa *Parisiana poetria* –runousopissaan *invention* periaatteita eritellessään, että kirjoittaja ryhtyy työhön ”hyötyä ja hyvettä” (”utilitas et honestas”) tukeakseen (Johannes 1974, 21).¹⁶ Kaikkein yksipuolisimmissa moraalisis-didaktisissa esityksissä, joita keskiajalla oli tarjota, ei (implisiittisen) tekijän arvojen ja normien rekonstruoiminen siis ollut mikään erityisen vaikea tai yllättävä palapeli – kuva kun oli valmiina laatikon kannessa. Tässä mielessä keskiaikainen ”implisiittinen tekijä” oli homogeeninen ja siten myös tarpeeton kategoria.

Implisiittiset tekijät ovat usein todellista tekijää moraalisesti ehjempinä ja korkealentoisempina olentoja (kts. esim. Booth 2005, 77). Keskiajalla sen sijaan ajateltiin, että

¹⁵ Niin kutsuttu ”C-tyypin prologi”, johon otsakkeet *intentio auctoris* ja *modus agendi* kuuluivat, oli hallitsevassa asemassa myöhäiseltä 1000-luvulta 1200-luvulle asti. 1200-luvulta eteenpäin sekä maallisia että pyhiä tekstejä arvioitiin Aristoteleen kausaliteettien avulla, joiden katsottiin selittävän koko maailmankaikkeutta. ”Aristoteelisessa prologissa” *causa finalis* viittasi tavoitteeseen, johon tekijä (*causa efficiens*) kommentaattorin näkemyksen mukaan tekstissään pyrki. Otsikon *Causa formalis* alla tarkasteltiin kirjallista tyyliä ja rakennetta. (Minnis 1984/1988, 19–29.) Näin siis Aristoteleen *Metafyysiikka* ja *Fysiikka* olivat keskiaikaisessa kirjallisuuskeskustelussa huomattavasti tärkeämmässä roolissa kuin *Runousoppi*, jonka Hermannus Alemannus käänsi latinaksi vuonna 1265 arabialaisen Averroësin kommentaarin pohjalta (Minnis & Scott 1988, 3).

¹⁶ Toisaalta myös Booth (1988, 128) puhuu kirjailijoiden moraalisesta vastuusta implisiittisen tekijän rakentamisessa: ”[Kirjailijan] tulee pyrkiä kirjoittamaan fiktiota, joka vaatii älykkäimmän, viisaimman ja anteliamman kuviteltavissa olevan eetoksen luomista.”

auctoriksi kelpuutettavan runoilijan tuli nousta taiteensa tasolle myös ulkokirjallisessa elämässään. Minnis huomauttaa, että ”moraaliton *auctor*” oli oksymoron: *auctor* ei ollut pelkästään kirjailija, vaan moraalisesti huippukuntoinen henkilö, jonka sanaa saattoi kunnioittaa, uskoa ja totella (Minnis 2008, xiv, 6). Asetelma tietysti herätti kysymyksiä jo omana aikanaankin, olivathan *auctorit* pelkkiä synnillisiä kuolevaisia hekin. *Auctorin* henkilökohtaisten puutteitten ja hänen sanomansa välinen suhde olikin myöhäiskeskiaikaisen teoreettisen keskustelun kuuma peruna: kysyttiin, voiko moraaliton yksilö kertoa moraalisen tarinan (Minnis 2008, 36).¹⁷ Keskiajalla kirjallisen epäluotettavuuden ajatus liittyi siis oleellisesti tekijään ja tämän *auctoritakse*n, henkiseen integriteettiin ja arvovaltaisuuteen.

Auctoritaksen kysymykset ovat keskeisessä roolissa myös *Elegiassa*, jossa nainen esitetään kirjansa tekijänä. Fiammetta ottaa kirjassaan nimenomaan *auctorin* roolin, joka eroteltiin muista kirjantekijän tehtävistä. Fransiskaanteologi Bonaventuran (1221–1274) määrittelemänä *auctor* tuotti omaa tekstiään ja lainasi toisten materiaalia omien näkemystensä vahvistamiseksi, kun taas kompilaattori (*compiler*) pelkästään kokosi toisten kirjoittamat materiaalit yhteen. Kirjuri (*scriptor*) puolestaan kopioi muiden tekstejä muuttamatta tai lisäämättä mitään, ja kommentaattori (*commentator*) kirjoitti selventääkseen toisten kirjoituksia. (Minnis 1988, 94–95.) Myös Boccaccio on tietysti tämän jaottelun perusteella *Elegian* tekijänä *auctor*, jonka rakentamaa tekijäpositiota – niin pyrin tutkielmani edetessä osoittamaan – moderni implisiittisen tekijän käsite valaisee nähdäkseni pelkkää *intentiota* kirkkaammin.

1.3.2 Monologinen ja polyfoninen ajattelu

Kuten edellä tuli ilmi, bahtinilainen ”toisen sana” oli oleellisessa roolissa keskiaikaisen tekstuaalisuuden (uudelleen)luomisen tekniikassa. Vieraan sanan ilmaisuvapautta pyrittiin kuitenkin rajoittamaan ja säätelemään keskiajan virallisessa diskurssissa – vasta renessanssi tuhosi tämän ”verbaalisen ja ideologisen keskittämisyrittämyksen” (Bahtin 1987, 415). Bahtinille keskiaika näyttää autoritaarisen dogmatismien, sorron ja pelottelun aikakautena, jonka synnin ja sovituksen ideologiaa sävytti, ehkä jo hieman liioitelluinkin sanankääntein, ”poikkeuksellinen yksipuolisuus [ja] hyytävän kivettynyt vakavuus” (Bahtin 2002, 67). Tällaisessa monologisessa maailmassa vieras sana siivotaan pois näkyvistä, eikä dialogia pääse muodostumaan. Rikkaat äänet ja näkemykset sulautuvat yhdeksi totuudeksi, jonka ulkopuolinen näkökulma määrittää ikään kuin yläpuolelta

¹⁷ Moraalittomien moralistien auktoriteetista kts. Minnis 2008, jossa tutkimuksen päätähtiä ovat Geoffrey Chaucerin Anekauppias ja Bathin rouva.

katsoen (Bahtin 1963/1991, 143).¹⁸ Autoritaarinen diskurssi (*avtoritetnoe slovo*) on esineellistynyt objekti, relikti, joka ei salli vastalauseita: ”[S]en ympärillä ei ole tilaa leikkiä, eikä se salli vastakkaisia ajatuksia – sitä ei ympäröi dialogisten äänten kakofonia, vaan konteksti sen ympäriltä kuolee, sanat ehtyvät” (Bahtin 1987, 344). Sama koskee myös monologista sanataideteosta, esimerkiksi eepistä runoa, jossa läsnä on pelkästään yksi autoritaarinen näkökulma, tekijän ääni, joka ylemmästä asemasta alistaa toiset näkökulmat oman totuutensa kantajiksi:

Tekijän näköpiiri ei milloinkaan leikkaa tai kohtaa dialogisesti sankareiden näköpiirejä, tekijän sana ei missään tunne sankarin mahdollista vastakkaista sanaa, joka valottaisi samaa kohdetta toisin, omalla tavallaan, oman **totuutensa** näkökulmasta. Tekijän näkökulma ei voi kohdata sankarin näkökulmaa samalla tasolla. Sankarin näkökulma (sielläkin missä tekijä sitä valottaa) on aina tekijän näkökulman objekti. (Bahtin 1963/1991, 110–111; tummennus alkup.)

Keskiajalla esimerkiksi saarnat ja *exemplumit*, jollaiseksi Boccaccio *Elegian* Fiammettan suulla määrittää, pitivät yllä virallista, monologista totuutta. Antiikin oraattoreilta periytyneestä *exemplumista* tuli sydänkeskiajalla (n. 1000–1300) itsenäinen kertomus, *historia*, jota käytettiin opetusvälineenä. Tavoite oli ennen kaikkea eskatologinen: kuulijalle luvattiin ikuista hyvää siinä tapauksessa, että hän ymmärsi *exemplumin* sisältämän opetuksen. Käännytysteho perustui muodon puolesta lyhyeen iskevyyteen, ja usein saarnaaja kehottikin tarttumaan opetukseen viivyttelämättä, niin että kuulija voisi Golgatalla ristiinnaulitun pahantekijän lailla olla Jeesuksen kanssa paratiisissa jo samana päivänä. (Le Goff 1988b, 78–80.)

Vaikka *exemplumien* ”implisiittinen tekijä” oli mahdollisimman suoraviivainen, lisäohjeistustakin katsottiin silti joskus kaivattavan. 1200-luvun Britannian fransiskaanimunkkien *Liber exemplorum* -kokoelmaan sisältyvässä rikkautta ja ahneutta kritisovassa anekdootissa kuolevaa rikasta miestä tulevat noutamaan tulisine sauvoineen mustilla hevosilla saapuvat ratsastajat. Ulkopuolinen kertoja esittää, että kuoleva mies huutaa Jumalaa avukseen, mutta mustat ratsastajat vastaavat: ”Nytkö sinä vasta ajattelet Jumalaa, kun aurinkosi on jo sammumassa? Miksi et huutanut Hänen puoleensa silloin kun päivä vielä oli kirkas? Nyt ei sinulle ole tarjolla toivoa eikä lohdutusta.” Kertomus päättyy tähän synkän yksiselitteiseen lauseeseen, mutta rientäpä kuulijoiden

¹⁸ Myös retoriset kirjallisuudentutkimusta on syytetty monologisesta suhtautumisesta tutkimuskohteisiinsa. Kirjallisuuden eettisen ja esteettisen kompleksisuuden huomioimisen sijaan teksteihin suhtaudutaan siis ikään kuin yksioikoisina moraalikanavina (kts. esim. Korthals Altes 2005, 144). Phelan kuitenkin toteaa, että retorinen kritiikki tarkastelee tekstejä nimenomaan sisältä ulospäin eikä päinvastoin. Tekstin päälle ei siis pyritä painamaan mitään tiettyä filosofista muuttia, vaan nimenomaan hyväksytään se, että nykymaailmassa totuuksia on monenlaisia. Tekstit (tai tekijät) määrittelevät omat eettiset arvoasetelmansa teoskohtaisesti, ja tutkijan tehtävänä on tarkastella, miten teksti onnistuu arvojensa esilletuomisessa. (Phelan 2007, 10.) Keskiaikaiset kommentaattorit sen sijaan etenivät ulkoa sisälle päin myös antiikin tekstien arvoa määrittäessään.

kompetenssista ja sielusta huolestunut *scriptor* vielä lisäämään retorisia neuvoja *exemplumin* esittäjälle:

Koska tarina ei suoraan kerro joutuiko kurjimus kadotukseen vai katuiko kenties viime hetkellä ja saavutti pelastuksen, voidaan tarinan päätteeksi lausua muutamia sanoja, jotka herättävät kuulijoiden mielissä kunnioittavaa kauhistusta. On päivänselvää, että kyseessä oli viheliäinen mies ja että hän kuolikin pian. Siispä heti kertomuksen jälkeen voit lausahda jotakin seuraavan kaltaista: ”Pian tuo ruoja turmeli vaelluksensa maan päällä. Hän meni, kuten sanotaan, paikkaan, jossa hän viipyy kauan ja saa siellä ansaitsemansa osan. Mitä auttavat häntä nyt rikkaudet? Ahneutensa vuoksi hänen täytyy ratsastaa hevosmiesten mukana suoraan Helvetin palavaan kitaan. Parempi olisi, jos ei olisi koskaan nähnyt penninpyörylääkään tai ylipäätään syntynyt laisinkaan, sillä hän joutuu ikuisen kadotukseen.” (Jones 2011, 72)

Minkä hiemankin valistunut kuulija jo todennäköisesti arvasikin, suositetaan vielä avoimesti varmistettavaksi, niin ettei pienintäkään epäilystä miehen kohtalosta jäisi. Samankaltaisia didaktista varmistelua kehoitetaan *Liber exemplorum* -kokoelmassa käyttämään myös monen muun *exemplumin* yhteydessä.¹⁹

Keskiaikainen yleisö oli kuitenkin tottunut eksplisiittiseen ohjaukseen, eikä keskivertolukija tai -kuulija odottanut tai edes kaivannut kohtaamiltaan kertomuksilta elämänarvojensa radikaalia haastamista. Siinä missä nykylukija usein arvostaa uutta ja rajoja rikkovaa lukukokemusta, keskiaikainen lukija nautti teksteistä, jotka vahvistivat vallitsevan maailmanjärjestyksen ja säilyttivät sen tutuissa ja turvallisissa uomissaan (vrt. Jauss 1979, 185). C.S. Lewisin sanoin, ”keskiaikainen ihminen ei ollut haaveilija eikä vaeltelija. Hän oli järjestelijä, luokittelija, systeemien rakentelija. Hän halusi paikan kaikelle ja kaiken oikealle paikalleen” (Lewis 1964/1967, 10). Boccaccio, joka seisoi jo toinen jalka renessanssissa horjuttaa teksteissään tätä ilmiöiden lokeroinnilla tavoiteltavaa turvallisuudentunnetta. Warren Ginsberg (1983) esittääkin, että Boccaccio tähtää *Decameronessa* monta eri näkökulmaa käyttämällä elämän monimuotoisuuden ja ”luultavasti toden” (”probably true”) ilmaisemiseen. Toisin kuin Ginsberg, näen tämän eettisen tavoitteen toteutuvan *Elegiassa* jopa tehokkaammin kuin *Decameronessa*, ainakin jos se ymmärretään Bahtinin määrittelemän polyfonian eettisenä sukulaisilmiönä. Kuten todettua, polyfonia ilmensi Bahtinilla uudentyypistä tekijäpositiota verrattuna edeltävään eepis-monologiseen perinteeseen: vierasta tietoisuutta ei pyritä tukahduttamaan, vaan se nousee itsenäiseksi subjektiksi tekijän rinnalle; tekijä ei puhu sankareista vaan sankareiden kanssa (Bahtin 1963/1991, 26, 110.) Sankarin persoonallinen sana ja maailmankatsomus kohtaavat tasavertaisena, jopa vastakkaisena, tekijän sanan ja asettuvat dialogiin tämän kanssa. Tekijän intentio ei katoa

¹⁹ David Jonesin toimittamaan yhteisniteeseen sisältyy fransiskaanimunkkien *Liber exemplorum* lisäksi myös britannialaisten dominikaanimunkkien kokoelmista valikoituja *exemplumeja*. Vaikka molemmat lähteet ovatkin peräisin eri kulttuurialueelta kuin tutkielmani kohdeteksti, ei tämä ole ongelma. *Exemplumin* käyttötarkoitus oli sama kaikkialla Euroopassa, ja samat aiheet toistuivat kielialueesta toiseen. Monet *Liber exemplorum* tarinat myös sijoittuvat Italiaan.

minnekään, se on myös Bahtinin määrittelyssä teoksen ydin, mutta tekijä ei enää tuo viestiään julki aggressiivisesti henkilöhahmonsa yläpuolelta; hän ei puhu autoritaarisella kielellä vaan taitteisesti toisen kielen *läpi*, kuin vatsastapuhuja. (emt. 298–300.) Bahtinin määritelmä kasvattaa romaanin historiaa 1700-luvun tuolle puolen: miltä tahansa aikakaudelta voidaan löytää moniääninen asetelma. *Elegiassa* monologian ja polyfonian kysymykset koskettavat tekijä–henkilöhahmo -suhteen ohella myös Boccaccion ja Fiammettan yleisösuhteita, joihin otan kantaa erityisesti luvuissa 2.2 ja 4.2.

1.3.3 Epäluotettava kertoja

Madonna Fiammetta on varsinainen tapaus. Koko elämä on hänelle yhtä antiikin mytologiaa: kotikaupunki Napoli on kreikkalaisittain Parthenope, kirkot ovat temppeleitä ja antiikin jumalat palvonnan kohteita. Jumalanpalveluksiin Fiammetta ottaa osaa ennen kaikkea esitelläkseen satumaista kauneuttaan ja naureskellakseen sitten ylpeästi ympärilleen kerääntyville ihailijoille. Hän rukoilee rakastajansa vanhan ja sairaan isän kuolemaa ja intoutuu väkivaltaisiin digressioihin, joissa kuvittelee riivaavansa Panfilon uuden rakastajattaren kuolemansa jälkeen. Onnettomasta syrjähyppystä aiheutuneen jatkuvan itkuisuuden selittämiseksi Fiammetta tarjoaa lähimmäisilleen yksityiskohtaisia tekosyitä laidasta laitaan: milloin murhattu veli ilmestyy unessa vaatimaan sisareltaan kostoa, milloin hyveellinen maailmanhalveksunta selittää riutuneen ulkonäön. Fiammettan nöyryys on niin vakuuttavaa, että häntä aletaan lopulta pitää pyhimyksenä – ”Voi petollinen maailma”, huudahtaa tähän Fiammetta, ”kuinka paljon suurempi onkaan valheellisten kasvojen kuin rehellisten mielten valta!” (”O ingannevole mondo, quanto possono in te gl’infinti visi piú che li giusti animi, se l’opere sono occulte!”; *EMF*, 126).²⁰ Fiammetta käyttää kuitenkin tilaisuuden hyväkseen ojentaa kirkossa maallisista syistä käyviä naisia:

Vastaan nöyrällä äänellä seuraavasti: ”Hyvät naiset, temppeliin tullaan miellyttämään joko Jumalaa tai ihmisiä. Jos Jumalaa, riittää hyveellinen sielu; ei ole mitään merkitystä sillä, vaikka ruumista verhoaisi pelkkä jouhipaita. Jos ihmisiä, niin siinä tapauksessa myönnän, että teidän ja minunkin aikoinani käyttämäni hepenet ovat tarpeen, sillä monet ihmiset luottavat väärään neuvonantoon ja arvioivat sisäisiä asioita ulkoisen perusteella.”

A costei e a piú altre aspettanti le mie parole rendo io con umile voce cotale risposta: “Donne, o per piacere a Dio o agli uomini si viene a questi templi. Se per piacere a Dio ci si viene, l’anima ornata di virtú basta, né forza fa, se il corpo di cilicio fosse vestito; se per piacere agli

²⁰ Niin kaunis ja soljuva kuin A.R. Koskimiehen suomennos kielellisesti onkin, se sisältää myös paljon puutteita, usein tulkintani kannalta keskeisissä kohdissa. Esimerkiksi juuri Fiammettan pyhimysrooli kääntyy mielestäni liian neutraalisti ”hurskaaksi maineeksi” (*F*, 129), jolloin tämän äkillisen kerronnallisen momentin täysi koominen efekti jää välittymättä. Tästä syystä kohdetekstin käännökset ovat kautta linjan omiani.

uomini ci si viene, con ciò sia cosa che la maggior parte, da falso parere adombrati per le cose esteriori giudichino quelle dentro, confesso che gli ornamenti usati e da voi e da me per addietro, si richieggiono.” (EMF, 125)

Niin ikään Fiammetta toimii valheellisen identiteetin suojissa koko kerrontansa ajan: hän kirjoittaa kirjansa Panfilon keksimän ”kreikkalaisen” pseudonyymin turvin, jotta hänen maineensa säilyisi koskemattomana. *Elegia* ilmentää näin monella tasolla Boccacciolle tyypillisiä petoksen, rikoksen ja seksuaalisuuden teemoja (vrt. Hastings 1989, 21). Tekstissä siirrytään väärinkäsityksestä ja valheesta toiseen; tämän sisäisen ja ulkoisen todellisuuden vastaamattomuuden huomaa vain Fiammettan vanha hoituri, *balia*, joka toteaa osuvasti, että on ”hyvin vakavaa uskotella vanhoille ihmisille yhtä ja tehdä toista” (”quanto sia grave il fare alle persone attempate credere in parole una cosa, e un'altra negli atti mostrarne”; EMF, 19). Fiammettalla on monia piirteitä, jotka tekevät hänestä aikalaislukijan silmissä moraalisesti poikkeavan henkilöahmon. Aviorikos ja itsemurha (jossa Fiammetta ei onnistu) olivat aikansa pahimpiin kuuluvia syntejä, ja, kuten Robert Hollander (1977, 48) huomauttaa, hahmon rukoukset antiikin jumalille on todennäköisesti luettava rienaavina. Fiammettan voidaankin sanoa edustavan keskiaikaista huonon naisen muotokuvaa: hän on avioliittovalansa rikkova *mala femina*²¹, kaikkea muuta kuin siveellinen, kuuliainen ja äänetön kodin kaunistus. Tässä tutkielmassa esitän, että Fiammetta ei ole epäluotettava pelkästään henkilöahmona vaan myös kertojana; Fiammettan väite ”täysin totuudenmukaisesta kertomuksestaan” (”il mio narrare verissimo”; EMF; 198) saa ironisia sävyjä sekä tarinamaailman että diskurssin tasolla.

Tiivistetysti epäluotettavassa kerronnassa on kyse siitä, että kertojan tapa välittää tarinansa tai kommentoida sitä ei vastaa fiktiivistä totuutta (vrt. Rimmon-Kenan 1983/1999, 127). Boothin esittämässä klassisessa epäluotettavan kerronnan määrittelyssä fiktiivisen totuuden määrittää implisiittinen tekijä: luotettava kertoja noudattaa implisiittisen tekijän normeja, kun taas epäluotettava kertoja ei tee niin (Booth 1961/1983, 158–159). Tällainen epäsuhta kertojan näkemyksen ja implisiittisen tekijän tarkoitteen välillä yleensä ironisoi kertojan; implisiittinen tekijä asettuu siis hierarkkisesti korkeammalle tasolle kertojaan nähden pyytäessään lukijaa omaksumaan näkökulman, joka jää kertojan ulottumattomiin (kts. esim. Chatman 1978, 229, 233).²²

²¹ Gene Brucker (1986/2005, 89) kertoo, että avioliittovalansa rikkonutta 1400-luvulla elänyttä firenzelaista Lusanna di Girolamo kuvailaan naapureiden todistuksissa *mala feminaksi*, joka oli häpäissyt itsensä, aviomiehensä ja perheensä.

²² Epäluotettavuudesta on perinteisesti puhuttu ensimmäisen persoonan kerronnan yhteydessä, mutta Cohn hahmottelee myös kolmannen persoonan kertojan epäluotettavuuden mahdollisuutta Thomas Mannin *Der Tod in Venedig* -pienenromaanin analyysissään (Cohn 1999/2006, 155–172).

Tekstinsisäistä epäluotettavuuden mallia on pyritty myös kumoamaan saksalaistutkija Ansgar Nünningin johdolla: implisiittisen tekijän käsitteeseen nojaamiseen sijaan kertojan epäluotettavuus tulisi nähdä tiettyjä maailmaa ja kirjallisuutta koskevien skeemojen ohjaamana tulkintastrategiana, jonka avulla lukija selittää tekstistä hahmottuvat ristiriitaisuudet. Boothin arkkimuotoilu saa Nünningin käsissä uuden painotuksen: epäluotettavuutta ei ole ero kertojan ja implisiittisen tekijän vaan kertojan ja lukijan arvojen välillä. Arvovaihteluiden vuoksi yhden lukijan silmissä epäluotettava kertoja saattaakin olla toisen silmissä täysin luotettava, mitä Nünning valaisee radikaalin esimerkin avulla: *Lolita*a lukeva pedofiili ei pitäisi Humbert Humbertia epäluotettavana kertojana, sillä heidän arvomaailmansa kohtaavat mutkattomasti (Nünning 1999, 61).

Nünningin teoria on melkoisen omituinen: ikään kuin hän olettaisi, että Humbertin valitettavat taipumukset jakavat henkilöt eivät voisi olla edes hyviä lukijoita, vaan lukisivat naiivisti oman kokemuksensa valossa Nabokovin tuottamat tekstinsisäiset vihjeet kokonaan ohittaen. Pelkästään lukijan kokemukseen nojaava epäluotettavuuden teoria osoittautuu myös ongelmalliseksi, kun mietitään vanhaa kirjallisuutta. Jos lähtökohtana on yksinkertaisesti lukijan ja kertojan arvojen kohtaamattomuus, alkaa uhkaavasti näyttää siltä, että nykylukija pitäisi jokaista keskiaikaista kertojaa epäluotettavana, poikkeahaan nykyihmisen maailmankatsomus usein perustavalla tavalla keskiaikaisen ihmisen arvomaailmasta. Nünningin teoria onkin tulkinnallinen *non sequitur*: siinä liikutaan enemmän yksittäisen lukijan ja henkilöahmon mimeettisen psykologisen vertautuvuuden alueella kuin tekijä–lukija -akselilla. Sen sijaan retorinen kertomusteoria korostaa, että kirjallisuuden viehätys perustuu osittain juuri sen tarjoamaan mahdollisuuteen kohdata itselle vieraita arvoja; pyrkiessään liittymään auktoriaaliseen yleisöön ja hahmottamaan implisiittisen tekijän sanomaa, lukija ei arvota tekstiä pelkästään oman moraalisensa läpi vaan omaksuu lukuprosessin ajaksi teoksen esittämän arvoasetelman (kts. esim. Rabinowitz 1987, 24–25; Booth 1988, 202).

Ironiaa keskiaikaisessa romanssissa tutkinut D.H. Green (1979, 213) esittää tämänkin tutkielman kannalta aiheellisen kysymyksen: onko oikeutettua puhua keskiaikaisen kertojan esteettisestä funktiosta? Green (emt. 14) siteeraa kyyniseksi heittäytyvää M.S. Battsia:

[Keskiaikaisista teksteistä] [o]n harhaanjohtavaa olettaa löytävänsä sofistikoitunutta ambivalenssia tekijän, kertojan ja henkilöahmojen näkemyksen välillä. Tällainen lähestymistapa on mahdollinen vain sellaisena aikakautena, jolloin totuuden suhteellisuudesta voidaan keskustella, ei keskiajalla, jolloin oli vain yksi totuus.

”Sofistikoituneeseen ambivalenssiin” kuuluu epäilemättä myös epäluotettavan kertojan tekniikka, jonka sekä Evelyn Birge Vitz (1987, 216) että niin kutsutun kulttuurihistoriallisen narratologian puolestapuhuja Bruno Zerweck näkevät modernin fiktion ilmiönä. Zerweck esittää, että

epäluotettava kerronta yleistyi 1800-luvun fiktiossa ihmismielen vallanneen epistemologisen kriisin seurauksena: maailmasta oli vaikea enää sanoa mitään varmaa, mikä alkoi näkyä myös fiktion käyttämissä kerrontatekniikoissa (Zerweck 2001, 161). Boccaccion *Elegia* todistaa tällaiset näkemykset vääriksi ja osoittaa myös, että todellisuuden moderni pirstaloituneisuus ei ole ainoa mahdollinen sysäys epäluotettavan kerronnan ilmenemiselle. Eikä madonna Fiammetta ole keskiaikaisessa epäluotettavuudessaan edes ainoa lajiaan: esimerkiksi *Decameronesta* vahvasti vaikutteita saaneessa, 1300-luvun loppupuolella kirjoittamassaan *The Canterbury Tales* –runoelmassa Geoffrey Chaucer esiintyy naiivin kertojan roolissa, joka lausuu sinisilmäisen ylistäviä arvioita retuperällä olevista kanssamatkalaisistaan (”And certainly he was a good fellowe!”; Chaucer 1969/1996, 19). Pyhiinvaellusmatkalla ovat mukana myös Jumalan sanaa tunnetun omintakeisesti siteeraavat Bathin rouva ja Anekauppias.

Keskiajalla ei puhuttu fiktiivisten kertojien epäluotettavuudesta, mutta puhujan henkilökohtaisilla ominaisuuksilla katsottiin olevan vaikutusta tämän uskottavuuteen. Aristoteles kirjoitti *Retoriikassaan* (*Ars Rhetorica*, n. 400 eKr.) puhujan luonteen merkityksestä:

Vakuuttuminen puhujan luonteen perusteella tapahtuu puhuttaessa niin, että puhe tekee puhujasta luotettavan. Uskomme näet mieluummin ja nopeammin kunnollisia ihmisiä yleensä kaikissa asioissa, mutta erityisesti silloin, kun asiat eivät ole varmoja, vaan voidaan olla eri mieltä. [...] Ei näet pidä paikkaansa, kuten muutamat retoriikasta kirjoittavat väittävät, että retoriikan taidossa puhujan kunnollisuus ei lisäisi uskottavuutta. Päinvastoin voidaan sanoa, että luonne on lähes tärkein vakuuttumisen syy. (Aristoteles 1997, 11)

Tämä puhujan etiikkaa heijastava *ethos* ja sen tietoinen rakentaminen ovat tärkeässä roolissa Fiammettan epäluotettavuudessa. Osittain Boccaccion tapa tuottaa kertojan epäluotettavuutta muistuttaa hyvin paljon moderneja epäluotettavan kerronnan keinoja, mutta yhteneväisyyksien mekaaninen etsiminen ei ole tutkielmani tarkoitus. Samankaltaisuudet huomioidaan silloin kun ne nousevat esiin, mutta ennen kaikkea haluan osoittaa, miten kertojan epäluotettavuus motivoituu tekniikkana omasta keskiaikaisesta kontekstistaan ja resonoi sitä vasten. Tutkimusasetelmani tuo näin narratologisen näkökulman Boccaccio-tutkimuksen ikaikaiseen, kirjailijan maailmankuvaa koskevaan väittelyyn. Oliko historiallinen Giovanni anarkistinen viihdyttäjä ja hilpeä huuliveikko vai sittenkin keskiaikainen moralisti? *Boccaccistat* ovat jakautuneet kahteen leiriin. Toiset näkevät hänet naturalistina, joka uhmasi aikakautensa ahdistavia arvoja ja jolle moraali oli pelkästään konventionaalinen koriste. Esimerkiksi Aldo Scaglione pitää *Decameronea* suoranaisena taisteluhuutona keskiajan ahdasmielisiä arvoja vastaan (Scaglione 1963, 68). Toiset puolestaan katsovat, että on haluttu liiaksikin vaalia viehättävää harhakuvaa modernista ikonoklastista, ja pyrkivät sitomaan Boccacciota enemmän keskiaikaiseen maailmankuvan piiriin (Hollander 1977;

Smarr 1986; Kirkham 1993). Sama kiistely koskee myös *Elegiaa*. Onko teos tragedia vai komedia? Onko se antifeministinen vai peräti profeministinen? Robert Hollander pitää *Elegiaa* Boccaccion kenties suurimpana saavutuksena ironian saralla ja visioi tämän lukemassa tekstiään ääneen nauruun tikahtuville ystävilleen (Hollander 1977, 40, 170). Hollanderille Fiammetta on kaikin puolin toivoton tapaus: ”Lukijalle pitäisi olla päivänselvää, että Panfilo on retku ja Fiammetta hölmö” (emt. 46). Vittore Branca puolestaan pitää Fiammettaa Boccaccion ensimmäisenä aidosti traagisena hahmona, jonka intohimo johtaa marttyyriuteen (Branca 1976, 68). Omalta osaltani pyrin vastaamaan näihin kysymyksiin tarkastelemalla kertojan tietoisuuden läpi ilmenevää tekijän tietoisuutta, jota voidaan ensi alkuun nimittää *balian* sanoja mukaillen ”järkeväksi näkökulmaksi” (”sano occhio”; *EMF*, 143, kirjaimellisesti ”terve silmä”). Mutta millainen suhde näiden kahden tietoisuuden välillä lopulta vallitsee – boothilaisen hierarkkinen vai bahtinilaisen tasa-arvoinen?

1.4 Dispositio: materiaalin järjestäminen

Nina Van Yzendoorn toteaa, että Boccaccio rikkoo *Elegiassa exemplumin* perinteisiä rajoja esittämällä *exemplumina* sekä päähenkilön että tarinan sisältävän kirjan (Van Yzendoorn 2001, 107–108). Tässä tutkielmassa esitän, että Boccaccio kommentoi ja uudistaa myös *exemplumin* monologista tekijä- ja lukijapositiona *Elegian* rakenteen ja kerrontatekniikan kautta. Tekijyyden ja lukijuuden kysymykset, joita Boccaccio tutkii *Decameronessa* (kts. esim. Migiel 2010, 5) ovat vahvasti läsnä jo *Elegiassa*. Tekijyyden ja vastaanoton kysymyksiin otan kantaa erityisesti luvussa 4, jossa sivuan myös *Decameronea*.

Kuten on jo tullut toistuvasti ilmi, *Elegiassa* on ikään kuin kaksi tekijää – taustalle vetäytynyt Giovanni Boccaccio ja *exemplumiaan* kirjoittava madonna Fiammetta, joilla molemmilla on omat *intentionsa* ja *modus agendinsa*. Boccaccio ja Fiammetta rakentavat omiin yleisöihinsä hyvin erilaiset suhteet – toinen avoimesti, toinen epäsuorasti näkyvän kielen läpi – jotka pohjaavat erilaisiin näkemyksiin sekä kertojan että yleisön ominaisuuksista. *Elegiassa* nähdään siis juuri sellainen eettisesti kerroksellinen asetelma, jota James Phelan pitää kaiken fiktion ominaisuutena:

[K]ertojan tapa käsitellä tapahtumia paljastaa väistämättä hänen asennettaan aiheitaan ja yleisöään kohtaan; asennetta, josta voidaan tehdä päätelmiä kertojan vastuuntunnon ja arvostuksen laadusta kertomaansa ja yleisöä kohtaan. Samoin tekijän tapa käsitellä kertojaa ja auktoriaalista yleisöä kielii hänen eettisistä uskomuksistaan kertomista, kerrottua ja yleisöä kohtaan. (Phelan 2005, 20–21)

Keinoja, joilla ensimmäisen persoonan kertoja välittää lukijalle asennettaan ja tarinamaailman tapahtumia, Phelan kutsuu *kertojafunktioiksi* (*narrator functions*). *Tiedonvälitysfunktiot* (*disclosure functions*) sen sijaan kattavat tekijän viestinnän auktoriaaliselle yleisölle; niihin siis kuuluvat kaikki

ne vihjeet, jotka tekijä kertojan kautta ja tämän tietämättä välittää omalle yleisölleen. (emt. 12–13; termien suomennokset Karttunen 2010, 245.) Kertoja- ja tiedonvälitysfunktiot eivät hybridisessä esityksessä tietenkään ole toisistaan kliinisesti erotettavissa, mutta tutkielmani ensimmäisessä käsittelyluvussa (2) painotus on *Elegian* kertojafunktioissa: tarkastelen kertojan rakentamaa omakuvaa sekä niitä retorisia keinoja, joilla hän pyrkii taivuttamaan yleisönsä puolelleen. Esiin nostetaan ne puolet, jotka asettuvat ironiseen jännitteeseen tekijän ja auktoriaalisen yleisön välisen kommunikoinnin kanssa. Luvussa 3 syvennän edellisen luvun huomioita ja kohdistan katseeni tarkemmin vieraaseen tietoisuuteen, joka puhuu päähenkilön kerronnan lävitse. Analyysin punaisena lankana kulkee oletus kertojan monipuolisesta epäluotettavuudesta suhteessa runousopillisiin, moraalisiin ja sosiaalis-kulttuurisiin konteksteihin.

Vaikka käytän analyysissäni modernin narratologian kategorioita, pyrin kuitenkin tekemään *Elegiasta* tulkinnan, joka olisi mahdollinen 1300-luvun arvomaailmassa. Modernin teorian ohella avaan siis *Elegiaa* myös klassisen retoriikan ja keskiaikaisen poetiikan avulla sekä pyrin sitomaan tekstiä kulttuurihistorialliseen syntykontekstiinsa. Tutkielmani liittyy näin Zerweckin aloittamaan kulttuurihistoriallisen narratologian projektiin, Nünningin edustaman kognitiivisen käänteen jatkoksi tarjottuun paradigmanvaihdokseen, jonka tarkoituksena on huomioida epäluotettavan kerronnan kulttuurihistoriallinen sidonnaisuus sekä tekstien synnyn että niiden vastaanoton kannalta. Jos kertojan konstruoiminen epäluotettavaksi on seurausta lukijan turvautumisesta ympäröivää maailmaa ja kirjallisuutta koskeviin ”normaaliuden” tulkintamalleihin, on ilmiö nimeltä ”epäluotettava kerronta” väistämättä altis ajan ja paikan mukaisille vaihtelulle (Zerweck 151; kts. myös Nünning 2004, 237–238). Tässä siirrytään siis Ansgar Nünningin yksittäisen lukijan arvomaailmasta kokonaisen lukijayhteisön arvomaailman piiriin. Toisin sanoen tänään ehdottoman epäluotettavana pidettävää kertojaa ei välttämättä tulkita sellaiseksi aina ja minkä tahansa kulttuurin piirissä, minkä Vera Nünning (2004) pyrkii osoittamaan tutkiessaan Oliver Goldsmithin *The Vicar of Wakefield* -romaanin (1766) vastaanottohistorian vaihtelua. Epäluotettavan kerronnan konseptin vastuullinen käyttö perustuu siis niihin arvosysteemeihin, jotka olivat vallalla tekstin syntyaikana: vain tällöin kertojan epäluotettavuuden analyysi on pätevää ja merkityksellistä (emt. 246–248). Tämä ajatus on suorassa yhteydessä retorisen lukijan pyrkimykseen liittyä auktoriaalisen yleisön jäseneksi sekä ajatella implisiittisen tekijän aikaan ja paikkaan väistämättä sidotuilla mittapuilla. Peter J. Rabinowitz toteaa, että auktoriaalinen luenta ilman lisäkriittikkä jää yleensä vajavaiseksi, mutta niin jää myöskin analyysi, joka jättää huomiotta auktoriaalisen yleisön aseman (Rabinowitz 1987, 32). Tämä on erityisen totta, kun analyysin kohteena on ajallisesti tai kulttuurisesti vieras teksti. Kulttuurihistorialliset seikat mielessä pitävän

auktoriaalisen luennan avulla voidaan brittirunoilija W.H. Audenin unohtumattoman säkeen mukaisesti välttyä rankaisemasta tekijää vieraiden kriteereiden perusteella.²³

²³ "Now he is scattered among a hundred cities / And wholly given over to unfamiliar affections, / To find his happiness in another kind of wood / And be punished under a foreign code of conscience." ("In Memory of W.B. Yeats", 1939)

2. ”PIÙ CHE ALTRA DOLOROSISSIMA DONNA”: (ANTI)SANKARITTAREN SANA

Kuulkaa! Minä puhun totuuden sanoja, puhun ilman vilppiä, kun suuni avaan. Minkä kieleni tuo julki, se on kaikki totta, huuleni kauhistuvat jumalattomuutta. Minkä puhun, se pitää paikkansa, puheeni ei ole kieroä eikä väärää. Se on selkeää sille, joka ymmärtää, helppoa sille, joka on tavoittanut tiedon. (Sananlaskujen kirja 8: 6–9; suom. 1992)

Aristoteles esitti tunnetusti *Politiikassaan* (n. 340–330 eKr.) runoilija Sofoklesta lainaten, että vaitiolo on naisen kaunein koristus (Aristoteles 1991, 27). Myös apostoli Paavali Tarsolainen osoittaa naisen paikan ensimmäisessä kirjeessään Timoteukselle: ”Naisen tulee kuunnella opetusta hiljaa ja kuuliaisena. Sitä en salli, että nainen opettaa, enkä sitä, että hän hallitsee miestä; hänen on elettävä hiljaisesti.” (I Tim. 2: 11–12, suom. 1992). Molemmat ajatukset olivat yleisesti hyväksytyjä Boccaccion varhaishumanistisessa Italiassa ja vielä kauan sen jälkeenkin: esimerkiksi 1400-luvulla elänyt firenzalainen Isotta Nogarola pyytää anteeksi naisia koskevien hiljaisuuden sääntöjen rikkomista pyrkiessään kirjeenvaihtoon skolastikko Guarino Guarinin kanssa (Grafton & Jardine 1986, 37–38).

Polyfonisessa romaanissa henkilön on itse saatava esittää ajatuksensa: sankarin on oltava ”täysiarvoisen sanan kantaja eikä mykkä, äänetön tekijän sanan objekti”. Vaikka sankarin vapaus on aina ”osa tekijän ajattelua” ja sen luomus, polyfonisen romaanin tekijä sallii kuitenkin sankarin sanan ”kehittää loputtomiin omaa sisäistä logiikkaansa ja itsenäisyyttään **vieraana sanana**, sankarin **omana sanana**” (Bahtin 1963/1991, 100, 102; tummennus alkup.). *Elegiassa* Boccaccio päästää kertojan persoonallisen maailmankatsomuksen näyttämölle elämään omaa elämänsä. Naisen hiljaisuus rikkoutuu, ja kun puhe kerran alkaa, ei siitä tahdo tulla loppua: Fiammetta on varsinainen *mulier linguata*, joka valittaa, suomentaja A.R. Koskimiehen tulkitsemana ”jaarittaa” (F, 90) suruaan loputtomiin: ”Näin vaikeroi usein, enkä vain sinä päivänä, vaan monena seuraavanakin” (”e non solamente quello dí ma molti altri sequenti”; *EMF*, 85); ”Koko päivä kului toistellelessani noita sanoja ja muuta samantapaista” (”Quel giorno tutto non fu in altri voci che nelle predette o in simili consumato”; *EMF*, 137).²⁴ Fiammettan sana on

²⁴ Fiammettan ajatukset Boccaccio esittää tyypillisesti kaavalla ”Io con meco a dir cominciai”/”Così fra me a dire cominciai” (”Aloin puhua itsekseni näin”). Dorrit Cohnin klassisessa luokittelussa Fiammettan kerrontaa vastaisi siis ääneen lausuttu monologi (*self-quoted monologue*), tekniikka, johon nykyään sisältyy lähinnä tahatonta komiikkaa ja uskottavuusongelmia (Cohn 1978/1983, 161–165). Pelkät muutoseikat eivät kuitenkaan riitä Boccaccion

vastustamaton ja hallitseva; hänen pitkät lauseensa vyöryvät ja rönsyilevät pakkomielleisen toisteisena, vailla hengähdystaukoa. Useaan otteeseen Fiammetta muistuttaa lukijaa valituslaulunsa konventionaalisesta tehtävästä. Hänen aikomuksenaan on olla ”ikuinen esimerkki” (”esempio eterno”; *EMF*, 202), jonka varoitusten ja neuvojen kuuntelemisesta lukijat saavat jonakin päivänä olla kiitollisia (”ad un’ ora a voi m’obligherò ragionando, e disobligherò consigliando, ovvero per le cose a me avvenute ammonendo e avvisando”; *EMF*, 77). Tapahtuneesta on kerrottava, ”jotta viisaat naiset entisestään viisastuisivat lemmenasioissa ja oppisivat minun onnettomuuksistani lukemalla välttämään nuorten miesten petollisia houkutusia” (”il quale, sì come tu puoi, sì fatto dimostra di me, che, se savie sono, ne’ loro amori savissime ad ovviare agli occulti inganni de’ giovini diventino per paura de’ nostri mali”; *EMF*, 200). Tämä altruistinen *intentio* ei kuitenkaan toteudu oikeastaan mitenkään Fiammettan kerronnassa. Hänen *exempluminsa* natisee liitoksissaan sekä tyyllillisten että sisällöllisten seikkojen osalta, ja lopulta kaikki retoriset keinot tähtäävät pikemminkin siihen, että lukija hyväksyisi ja jopa kateellisena ihailisi Fiammettan tekemää aviorikosta, ”pienää hairahdusta” (”poco avendo fallito”, *EMF*, 29).

2.1 Naisen sydän: ihanneyleisö ja retoriikan taide

Rabinowitz määrittelee erityisesti epäluotettavassa kerronnassa oleellisen yleisötason, kertojan näkökulmasta *ihanneyleisön* (*ideal narrative audience*), joka uskoo kertojaa ja sympatiseraa tätä – Rabinowitzin sanoin nauraa tämän vitseille silloinkin kun ne ovat huonoja. Ironisessa kerronnassa ihanneyleisön ja auktoriaalisen yleisön positiot asettuvat vastakkain: ihanneyleisö jakaa kertojan mielipiteet ja arvioi tapahtumia tämän haluamalla tavalla, kun taas tekijä kutsuu oman yleisönsä tekemään vastakkaisen tulkinnan. (Rabinowitz 1977, 134–135.) Madonna Fiammetta määrittää oman ihanneyleisönsä heti prologissa²⁵:

Haluan kertoa tarinani teille, jalot naiset, ja – jos mahdollista – herättää sääliä sydämissänne, joissa rakkaus kenties asustaa onnellisemmin kuin omassani. Miesten puoleen en välitä kääntyä; itse asiassa toivoisin, että he eivät näkisi kirjaani ollenkaan, koska yksi heistä kohteli minua niin kaltoin, että uskon saavani toisiltakin osakseni vain pilkkanaurua myötätuntoisten kyynelten sijaan. Vain teitä, naiset, rukoilen kirjani lukemaan, teitä, joissa tunnistan oman liikuttuvan mielenlaatuni ja silmän onnettomille tapauksille. [...] Jos tutkitte naisen sydämellä kertomiani asioita sekä erikseen että yhdessä, olen varma että lempeänkauniit kasvonne kylpevät kyynelissä – ja tämä aiheuttaa minulle loputonta surua, vaikka juuri sitä kaipaankin. Rukoilen, että ette pidättäydy itkemästä, sillä muistattehan, että omakin onnenne

esitystekniikkaa arvioitaessa. Fiammettan yksinäiset puheet tulee nimittäin tulkita sisäisinä näkyminä, sillä on selvää, että läsnäolijat eivät kuule häntä.

²⁵ Ihanneyleisö ei välttämättä vastaa sitä yleisöä (*narratee*), jota kertoja puhuttelee suoraan (Phelan 2005, 217). Fiammettan tapauksessa näin kuitenkin on. Puhuessani siis Fiammettan lukijasta, yleisöstä ja ihanneyleisöstä, tarkoitan samaa asiaa.

on epävakaa, ja jos teille – Jumala varjelkoon – kävisi kuten minulle, löytäisitte puolestanne lohtua minun vuodattamistani kyyneleistä.

[M]i piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. Né m'è cura perché il mio parlale agli uomini non pervenga, anzi, in quanto io posso, del tutto il niego loro, però che sí misramente in me l'acerbità d'alcuno si discuoopre, che gli altri simili imaginando, piuttosto schernevole riso che pietose lagrime ne vedrei. Voi sole, le quali io per me medesima conosco pieghevole e agl'infortunii pie, priego che leggate [...] Le quali cose, se con quel cuore che sogliono essere le donne vederete, ciascuna per sé e tutte insieme adunate, sono certa che li dilicati visi con lagrime bagnerete, le quali a me, che altro non cerco, di dolore perpetuo fieno cagione. Priegovi che d'averle non rifiutate, pensando che, sì come li miei, così poco sono stabili li vostri casi, li quali se a' miei simili ritornassero, il che cessilo Iddio, care vi sarebbero rendendolevi. (*EMF*, 3–4)

Fiammetta sulkee mieslukijat luottamuspiirinsä ulkopuolelle ja osoittaa sanansa yksinomaan naisyleisölle, jolle antamansa monitulkintainen ominaisuus ”pieghevole e agl'infortunii pie” on mahdoton suomentaa yksisanaisesti. Se voi merkitä taipumusta sääliin, jota pidettiin keskiajalla (ja yhä edelleen?) naissukupuolelle tyypillisenä ominaisuutena, se voi (tekstin myöhempien tapahtumien valossa) viitata naiselliseen taipumukseen lukea sentimentaalista kirjallisuutta tai se voi merkitä aivan konkreettisesti naissukupuolen onnettomuusalttiutta (minkä Fiammetta käytöksellään näyttää kerronnan edetessä todistavan). Fiammettan määrittämä ihannelukija eroaa näin ominaisuuksiltaan *Decameronen* seurueen kertojista, jotka Boccaccio kuvailee nuoriksi mutta kypsiksi ihmisiksi, ”joita tällaiset tarinat eivät enää helposti johda harhaan” (Boccaccio 2000, 581; ”persone giovani benché mature e non pieghevole per novelle”, Boccaccio 1963, 774–775; kursiivi lisätty). Sen lisäksi, että Fiammetta luottaa (ihanne)yleisönsä ymmärtäväisyyteen, hän uskoo myös omiin, Panfilolta opittuihin kykyihinsä tarinankertojana:

Armollisimmat naiset, onko mitään, mitä Amor ei saisi alamaisiaan oppimaan? Minä yksinkertainen nuori nainen, joka ennen kykenin hädin tuskin keskustelemaan tavallisista arkipäivän asioista muiden tyttöjen kanssa, opin aivan uuden tavan ilmaista itseäni ja innostuin siitä niin, että lyhyessä ajassa olisin voinut päihittää kenet tahansa runoilijan. Kun kerran ymmärsin, miten hän [Panfilo] toimi, kykenin vastaamaan melkeinpä mihin tahansa tekaistulla tarinalla.

O pietosissime donne, che non insegna Amore a' suoi suggetti, e a che non li fa egli abili ad imparare? Io, semplicissima giovine e appena potente a disciogliere la lingua nelle materiali e semplici cose tra le mie compagne, con tanta affezione li modi del parlare di costui raccolsi, che in brieve spazio io avrei di fingere e di parlare passato ogni poeta; e poche cose furono alle quali, udita la sua posizione, io con una finta novella non dessi risposta dicevole. (*EMF*, 34–35)

Fiammettan tarinassa ei kuitenkaan ole kyse pelkästään viattomasta tapahtumien kuvaamisesta varoittavan esimerkin tarpeiksi. Kyseessä on pikemminkin klassisen retoriikan sääntöjä

noudattamaan pyrkivä kirjallinen puolustuspuhe, jonka Fiammetta esittää hellämieliselle yleisölleen sekä perustellakseen aviorikoksensa että esittääkseen sen seuraukset juhlavana, antiikin tragedioihin vertautuvana ja ne ylittävänä kohtalona.

Retoriikan ylimpinä auktoriteetteina pidettiin keskiajalla Marcus Tullius Ciceron (106–43 eKr.) nuoruudenteosta *De inventione* ("Aiheiden löytämisestä") sekä tuntemattoman tekijän *Rhetorica ad Herennium* -opasta (viitteissä *Rhet. ad Her.*), jota samankaltaisuuden vuoksi luultiin Ciceron kirjoittamaksi.²⁶ *De inventionessa* Cicero (1949, 40–41) määrittelee viisi puheen tyyppiä esitettävän tapauksen ominaispiirteiden perusteella: näitä ovat kunniallinen, hankala, joutava, monimerkityksellinen ja hämärä tapaus. Kunniallisen tapauksen (*honestus*) kuulija on todennäköisesti jo valmiiksi niin myötämielinen, ettei puhujan juuri tarvitse retorista arsenaaliaan kiillotella – "[s]anotaanhan sananlaskussakin, että helpompi on kannustaa juoksevaa hevosta kuin saada liikkeelle voimatonta" (Cicero 2006, 156). Hankalaa tapausta (*admirabile*) sen sijaan on vaikea puolustaa, sillä kuulijat suhtautuvat juttuun epäsuopeasti joko skandaalinkäryisten piirteiden tai puhtaan kyllästymisen vuoksi – siksi vastoin kaikkia odotuksia onnistuva puolustus on tuomarin silmissä ihailtava (Cicero 1949, 40–41, 46–47).

Fiammetta pyrkii rakentamaan puolustuspuheensa Ciceron ohjeistuksen varaan. Hänen tapauksensa kuuluu epäilemättä hankalan kategoriaan: 1300-luvun Italiassa aviorikos oli sekä maallisen että kanonisen lain rikkomus (Brucker 1986/2005, 79), ja *Elegiassa* mainitaankin usein avionrikkojan järkyttävän rangaistuksen ja häpeän uhka. *Balia* yrittää jatkuvasti hyssyttellä Fiammettaa, jotta tämän kovaääninen valitus ei kiirisi aviomiehen korviin, ja Fiammetta itse kuvittelee useaan otteeseen morbidin yksityiskohtaisella tavalla, kuinka hänen aviomiehensä syrjähyppyn paljastuttua tappaisi hänet. Vaikean tapauksen esittäjän täytyykin laittaa peliin kaikki puhelahjansa kuulijoiden suopeuden ja hyväntahtoisuuden (*benevolentia*) herättelemiseksi. Tähän on neljä keinoa: vetoaminen puhujan, vastustajan tai kuulijan henkilöön tai itse esitettävään tapaukseen (Cicero 1949, 44–45; vrt. myös *Rhet. ad Her.* 14–17). Samaan tapaan Aristoteles totesi, että vakuuttuminen perustuu sekä puhujan luonteeseen (*ethos*), kuulijan mielentilaan (*pathos*) että itse puheen sisältöön (*logos*) liittyviin seikkoihin (Aristoteles 1997, 11).²⁷ Cicero ja *Herennius*-kirjoittaja ohjeistavat puhujaa, joka päättää vedota omiin tai yleisön ominaisuuksiin:

²⁶ Molempien puhetaidon oppaitten käsikirjoitukset kuuluivat Boccaccion laajaan, arvioiden mukaan noin kaksisataa käsikirjoitusta käsittäneeseen henkilökohtaiseen kirjastoon. Boccaccion kirjakokoelman jäljitystyöstä kts. Van Yzendoorn 1999.

²⁷ Aristoteleen *Retoriikan* latinankielistä käännöstä Boccaccio ei ilmeisesti tuntenut (kts. Hanning 2000, 286), mutta Aristoteleen käsitteet kuvaavat kuitenkin tehokkaasti *Elegian* retorista asetelmaa.

Kuulijat leppyvät, kun viittaat omiin tekoihisi vaatimattomalla tavalla; kun lievennät syytöksiä ja kunniantomia epäilyjä; kun korostat itseäsi kohdanneita onnettomuuksia sekä niitä vaikeuksia, jotka yhä kiusaavat; kun rukoilet ja vetoat yleisöön nöyrällä ja alistuvaisella mielenlaadulla. [...] Yleisön persoonaan vedotessa sinun tulee muistuttaa heitä heidän aiempien toimiensa urheudesta, viisaudesta ja armollisuudesta, mutta ei kuitenkaan liiaksi imarrellen. Sinun on myös osoitettava, kuinka suuresti heitä arvostat ja kuinka innokkaasti odotat heidän arviotaan ja mielipidettään. (Cicero 1949, 44–45)

Hyväntahtoisuutta saat aikaan [...] korostamalla avuttomuuttasi, yksinäisyyttäsi ja onnettomuuttasi, rukoilemalla kuulijoiden apua ja osoittamalla, että voit nojata hädässäsi vain heihin. (*Rhet. ad Her.* 14–15)

Fiammettan puhuttelee naisyleisöään jatkuvasti suoraan. Hän muodostaa ikään kuin vastavuoroisuuden kehän itsensä ja lukijoidensa välille apostrofeilla, jotka toistuvat läpi tekstin: rakkaille naisille (*carissime donne*) säilytetään absoluuttisen armon ja myötätunnon kunniaa ja velvoitetta (*pietossime donne*). Bahtin toteaa, että retoriset muodot ovat avoimesti suuntautuneet kohti kuulijaa ja tämän vastausta – retorinen sana on siten aina sisäisesti dialoginen. Ylipäätään kaikki yksittäiset lausumat joutuvat kohtaamaan monenkirjavista näkemyksistä ja arvoista koostuvan vieraan taustan, joka vaikeuttaa sanan pääsyä tavoitteeseensa. Retorisissa muodoissa tämä vieraiden sanojen ristiriitainen ympäristö ei koostu konkreettisista lausumista, vaan kuulijan tietoisuudesta, sen sisältämistä tunteista ja mahdollisista vastalauseista, joita ennakoiden puhujan sana muotoutuu. (Bahtin 1987, 280–283.) Kuten Liisa Steinby (2009, 190) muotoilee, vieras sana on ikään kuin ”haaste” henkilön tajunnassa. Niin myös Fiammettan retorinen diskurssi kohdistuu avoimesti vieraaseen sanaan, jonka hän rikoksensa raskauden tietäen voi hyvällä syyllä uskoa olevan vihamielinen.

On syytä huomata, että vaikka nykyfiktio tutkimuksessa lukijan suorat puhuttelut on tiuhaan toistuessaan nähty signaalina kertojan epäluotettavuudesta (kts. esim. Nünning 1999, 65), keskiajalla apostrofi oli arvostettu *amplification* tekniikka (kts. esim. Johannes 1974, 73–77) ylevässä ja traagisessa tyylilajissa, jota Fiammetta esityksellään tavoitteleekin. Keskiaikaisten tekstien apostrofeja ei siis missään nimessä pidä mennä tulkitsemaan kertojan epäluotettavuudeksi, jos mikään muu tekstissä ei tue tällaista luentaa.²⁸ *Elegiassa* apostrofit ovat kuitenkin kytköksissä eettisesti ongelmalliseen näkemykseen, jonka kertoja pyrkii saamaan yleisönsä jakamaan. Myös Cesare Segre (1979, 73) huomaa Fiammettan apostrofien kaksoisfunktion: naiset ovat toisaalta retorisen roolin konventionaalisesti täyttäviä kuuntelijoita, mutta Segren tulkinnassa myös uskottuja kansasisaria, joiden kokemuksiin Fiammetta vetoaa ymmärrystä hakiessaan. Segre pitää Fiammettan apostrofeja suoranaisina avunpyyntöinä (emt. 86), mutta itse en näe kertojaa aivan näin passiivisena altavastaajana.

²⁸ Nünningin (1999, 65) määrittelemät epäluotettavuuden pragmaattiset ja syntaktiset osoittimet, jotka ilmaisevat kertojan tunteellista sitoutuneisuutta (huudahdukset, toistot, epäröinnit), ovat melkein kaikki keskiaikaisen retoriikan tärkeitä tyylitekijöitä, joita ei voi pitää kertojan epäluotettavuutena *an sich*.

Fiammetta ennakoi naisten vastustavan reaktion ja pyrkii siten määrittämään ihanneyleisönsä mielentilan jo ennen ”piccolo libretton” varsinaista sisältöä. Edellä siteeraamani (kts. s. 26–27) prologin aloitussanat toimivat näin *exordiumina*, kaunopuheisen esityksen johdantona, joka ”valmistelee kuulijan mielentilan tulevaa puhetta varten” (Cicero 1949, 40) pyrkien luomaan tässä ”hyväntahtoisuutta, säyseyttä ja tarkkaavaisuutta” (”benivolenciam, docilitatem, attentionem”; Johannes 1974, 67–68). Pelkkä selkokieline johdatus (*principium*) ei välttämättä riitä vaikeassa tapauksessa, vaan sellaisen esittäjä saattaa *exordiumissaan* joutua turvautumaan hienovaraisempaan *insinuation*on, keinoihin, joilla vaikuttaa epäsuorasti ja vaivihkaa kuulijan asenteeseen (Cicero 1949, 42–43, 48–49). Fiammettan *libretton* koko johdanto perustuu hienovaraiseen ja epäsuoraan taivutteluun, jonka tarkoituksena on piilottaa rikoksen puolustusaikheet ja suunnata huomio teosta sen tekijään (vrt. Cicero 1949, 48–49; *Rhet. ad Her.* 16–17). Rikoksestaan Fiammetta ei puhu oikealla nimellä ennen kuin vasta huomattavasti myöhemmin (kts. *EMF*, 83), ja hänen johdantonsa tärkein tehtävä onkin pedata tulevat paljastukset myötätuntoisen naisellisella yhteishengellä. Cicero (emt. 46–47) huomauttaa, että yleisön saa tarkkaavaiseksi ilmoittamalla, että pian kerrottavat asiat koskettavat koko yhteiskuntaa tai yleisön jäseniä. Fiammettan kohteena on nimenomaan naisellinen kokemus; vastakkaisesta ”kiittämättömästä sukupuolesta” (”generazione ingrata”) tehdään yhteinen vastustaja, ”viattomien naisten parjaaja” (”destratrice delle semplici donne”), jonka silmille, kuten Fiammetta vielä kirjansa lopussa toteaa, ”eivät sovi pyhät asiat” (”non si convengono a voi di vedere le cose pie”; *EMF*, 201). Ciceron suosittama hyväntahtoisuuden rakentaminen oman ja kuulijan henkilön varaan tapahtuu siis Fiammettan *exordiumissa* samanaikaisesti, yhteiseen sukupuoleen ja hellään sydämeen (”quel cuore che sogliono essere le donne”) vetoamalla. Murheitaan korostavan Fiammettan eetos on asiaankuuluvan nöyrä, ja lopuksi hän imartelee lukijattariaan vielä lisää rinnastamalla näiden armollisuuden implisiittisesti jumalaisiin ominaisuuksiin: ”[M]ikäli kurjien rukoukset kuullaan ja mikäli taivaassa on joku sellainen jumaluus, jonka pyhää mieltä liikuttaa säälin tunne minua kohtaan, pyydän murhemielin ja kyyneleissäni kylpien, että hän avittaisi tuskaista muistiani ja vapisevaa kättäni kirjoitustyössä” (“[S]e de' miseri sono li prieghi ascoltati, afflitta sì come io sono, bagnata delle mie lagrime, priego, se alcuna deità è nel cielo la cui santa mente per me sia da pietà tocca, che la dolente memoria aiuti, e sostenga la tremante mano alla presente opera...” (*EMF*, 4).

Pelkkä tehokas ja taiteen sääntöjen mukainen avaus ei tietenkään riitä: kuten *Herennius*-kirjoittaja huomauttaa, johdannossa saavutettu (tai menetetty) kuulijoiden tarkkavaisuus ja suojeus tulee varmistaa koko *narration* ajan (*Rhet. ad Her.* 20–21). *Elegian* kertoja noudattaa tätä neuvoa, mutta hänen taivuttelukeinonsa osoittautuvat varsin omintakeisesti tulkituiksi. Yleisön myötätunnon takaava puhujan nöyrä eetos kääntyykin hänellä aivan päinvastaiseksi, eikä

kuulijoiden luonteeseen vetoava päätös lopulta rakenna ihanneyleisöstä kovin imartelevaa kuvaa.

2.1.1 Ethos: pahantahtoinen Rouva Fortuna ja myrkkykäärmeen purema

Fiammetta esittää puolustuspuheensa virallisesti armonanomuksena. Hän esittää lukijoilleen anteeksipyyntöä ja ilmoittaa elävänsä syrjähyppynsä tähden jatkuvassa katumuksessa: ”Jos syntinen voi saada osakseen anteeksiannon katumusta kantamalla, antakaa minulle anteeksi” (”Ma perdonatemi, se penitenzia data al peccatore può, sostenuta, perdono alcuna volta impetrare” (*EMF*, 32). Hän myöntää käytöksellään kääntyneensä uskon, häveliäisyyden ja siveyden, ”kunnollisen naisen ainoan ja kalliin aarteen”, sääntöjä vastaan (”o pietosissima fede, o reverenda vergogna, o castità santissima, delle oneste donne unico e caro tesoro”; *EMF*, 32), tunnustaa aviorikoksen syntinä (”questo peccato”, ”il mio fallo”; *EMF*, 83, 190) ja toivoo osakseen veristä rangaistusta:

Totta puhuakseni myönnän tehneeni väärin ja saaneeni siitä syystä jumalten vihan oikeutetusti osakseni; ja tämä tapahtui, kun päästin sinut [Panfilon] sänkyyni ja annoin vartalosi koskettaa omaani...

Veramente una iniquità in me conosco, per la quale l'ira degl'iddii, faccendola, giustamente impetra; e questa fu di ricevere te, sclerato giovine e senza alcuna pietà, nel letto mio, e avere sostenuto che il tuo lato al mio s'accostasse... (*EMF*, 83)

Armeliass mieheni, iske miekkasi rintaani oikeutetun vihan vallassa, ja virtaavan veren mukana revi ulos viheliäinen sielu, joka petti sinut; äläkä tunne sääliä, sillä valitsinhan mieluummin muukalaisen rakkauden pyhän aviovuoteen uskollisuuden sijaan [...] Kostakoon siis rakas mieheni ja vapauttakoon minut samalla kärsimyksistäni; viiltäköön hänen veitsensä auki surullisen rintani ja vapautukoon kipeä sieluni, rakkauteni ja kaikki tuntemani suru verivirran mukana; repiköön hän irti sydämeni, murheitteni tyyssijan ja pääpetturin, hänen vihollistensa kodin, aivan kuten rikkomuksessani ansaiten.

[O] pietoso marito, volgi nel petto mio con debita ira la spada tua, e con molto sangue la pessima anima di te ingannatrice ne caccia fuori. Niuna pietà, niuna misericordia in me sia usata, poiché la fede debita al santo letto posposi all'amore di strano giovine. [...] Venga adunque il caro marito, e sé ad un'ora vendichi, e me cacci di doglia; apra il suo coltello il mio misero petto, e fuori la dolente anima, amore e le mie pene ad un'ora ne tragga con molto sangue; e il cuore, di queste cose ritenitore, sì come ingannatore principale e ricettatore de' suoi nemici, laceri come merita la commessa nequizia. (*EMF*, 140–149)

Vaikka Fiammetta pyrkii vakuuttamaan ennen kaikkea ihanneyleisönsä, hän kääntyy myös Jumalan puoleen ja Ciceron (1949, 270–271) ohjeistusta noudattaen pyytää tätä laittamaan enemmän painoa hyville kuin pahoille teoilleen, vaikka rukouksen tavoitteena onkin synnin jatkuminen. Vaikka Fiammetta muutoin puhuu pelkästään antiikin jumalista, on tämä rukous osoitettu avoimesti

kristilliselle Jumalalle, ”joka uhrasi itsensä kaikkien puolesta” (”che per la salute di tutti diede se medesimo”; *EMF*, 128):

”Suuri taivaallinen hallitsija, koko mailman tuomitsija [...] Hyvänen aika, jos joskus edes näet kurjien onnettomuuden, käännä nyt armolliset korvasi rukousteni puoleen, unohda monet sinua vastaan tekemäni synnit ja ajattele hyviä tekojani, jos niitä on [...] En pyydä mitään muuta kuin että Panfilo palautettaisiin minulle. Voi, tiedän hyvin, että rukoukseni on epäoikeudenmukainen, mitä oikeudenmukaisin tuomari!”

”O grandissimo rettore del sommo cielo e generale arbitro di tutto il mondo [...] Deh, se li miseri sono da te uditi alcuna volta, porgi li tuoi pietosi orecchi alli miei prieghi, e senza guardare a' molti falli da me verso te commessi, i pochi beni, se mai ne feci alcuno, benigno considera [...] io non ti cerco altro, se non che a me sia renduto il mio Panfilo. Ohimè! quanto e come conosco bene questa preghiera nel cospetto di te giustissimo giudice essere ingiusta!” (*EMF*, 129)

Fiammetta ottaa jatkuvasti puheeksi tekojensa ja käytöksensä hölmöyden: kaavamaiset ”Ohimè misera!” (”Minua onnetonta!”) –huudahdukset ja itsesyytökset puhkovat tekstiä tasaisin väliajoin (”Sinä huipputyperä hupakko!”, ”O stoltissima giovine!”, *EMF*, 88; ”Sinä kelvoton nainen!”, ”O piú che altra iniqua femina!”, *EMF*, 140). Jälkikäteen Fiammetta arvioi käytöstään ja tekemisiään hyvinkin kriittisesti:

Kuinka usein poltinkaan suitsukkeita Venuksen alttarilla, pääni hänen lehviensä seppelöimänä, ja pilkkasin hoiturini neuvoja! [...] Kuljin pää pilvissä enkä huomannutkaan muuta maailmaa...

Oh, quante volte io li suoi altari visitai con incensi, coronata delle sue fronde, e quante volte biasimai li consigli della vecchia balia! [...] Io, brevemente, aveva il mondo per nulla, e con la testa mi pareva il cielo toccare... (*EMF*, 38)

Viisas hoiturini puhui minulle usein tähän tapaan [...] mutta suurin osa hänen sanoistaan kaikui kuuroille korville...

Non una sola volta ma molte usò verso me la savia balia cotali parole [...] ma di quelle poco o nulla toccava con frutto l'occupata mente, e la maggior parte perduta si smarria tra l'aure... (*EMF*, 155)

Näiden kriittisten lausuntojen tehtävänä on synnintunnustuksen ohella lukijoiden myötämielisyyden ylläpitäminen, opastivathan retoriikan auktoriteetit puhujaa esittämään itsensä nöyrässä valossa.

Cicero toteaa, että armonanomuksen (*deprecatio*) esittävä rikoksenteijä ei pyri vapautumaan vastuusta, kun taas maineensa puhdistamista (*purgatio*) tavoitteleva voi kieltää tekonsa tarkoituksellisuuden vetoamalla hyväuskoiseen tietämättömyyteen (*imprudencia*), luonnonmullistuksen kaltaiseen sattumaan (*casus*) tai ulkopuolisesta hallitsemattomasta voimasta johtuvaan välttämättömyyteen (*necessitudo*) (Cicero 1949, 260–265, 270–271; vrt. myös *Rhet. ad*

Her. 44–47). Fiammetta käyttää puolustuksessaan juuri näitä keinoja, mutta ääneen lausutun muodollisen *deprecation* taustalla hän rakentaakin vaivihkaa *purgation* tarinaa, joka ihanneyleisön silmissä vapauttaisi hänet syytteistä. Keskeisin Ciceron tarjoamista perusteista on Fiammettalla välttämättömyys. Kautta kerrontansa hän väittää, että ei itse ole vastuussa tapahtuneesta, joka johtui häntä itseään suuremmista hallitsemattomista voimista. Amorin ”julma tyrannia” (”*crudele tiranno Amore*”; *EMF*, 128), ”sairaana Venuksen sokea raivo” (”*cieco furore della non sana Venere*”; *EMF*, 120) ja vihamielinen Kohtalo (”*inimica Fortuna*”; *EMF*, 14) tarjoavat Fiammettan itsepuolustukselle välttämättömyyden verukkeet, joiden avulla selittää sääliväisille naisille sekä aviorikos että Panfilon lähtöä seuraava apatia. Amor on Fiammettan mukaan jumaluus, joka saa ”puhumaan outoja sanoja ja tekemään hulluja asioita” (”*atti più furiosi che súbiti, e a parole mi moveano inusitate*”; *EMF*, 18) pakottaessaan alamaisensa toimimaan haluamallaan tavalla: ”Rakkaimmat naiset [...] älkää ihmetelkö tekojani, sillä en toiminut siten kuin olisin halunnut toimia, vaan Amorin pakottamana” (”*Carissime donne [...] nè di ciò piglierete ammirazione, se furono nuove, perciò che non quali io l'avrei volute, ma quali Amore le mi dava, seguire le mi conveniva*”; *EMF*, 62). Rakastuttuaan Panfiloon Fiammetta ilmoittaa päättävänsä ryhtyä avioliiton ulkopuoliseen suhteeseen, sillä

[j]os toiset minua kuuluisimmat, viisaammat ja mahtavammat naiset ovat kutsuneet ja yhä kutsuvat häntä rakkaudeksi, en minä voi hänelle uutta nimeä antaa; totisesti olen hänen alamaisensa, mistä lie syystä, enkä sille mitään voi, koitupa se sitten onnekseni tai tuhokseni.

Se l'altre donne di me più famose, savie e possenti, così per addietro l'hanno chiamato e chiamano, io non gli posso dare nome di nuovo; a lui sono veramente suggetta, quale che di ciò si sia la cagione, o la mia felicità o la mia sciagura, e più non posso. (*EMF*, 23)

Amorin hirmuvallan lisäksi Fiammettan katkerimmat syytökset kohdistuvat Kohtaloon, joka ensin tekee hänestä Amorin tahdottoman palvelijan ja päälle päätteeksi langettaa hänen päälleen loputtoman murheen rakastajan lähtiessä:

Kun näin vietin kuvaamani kaltaista leppoisaa ja onnellista elämää, rakkaat naiset, enkä ajatellut tulevaisuutta laisinkaan, sekoitteli vihamielinen Fortuna tietämättäni myrkkijään ja jahtasi minua leppymättömällä raivolla. Ikään kuin ei olisi tarpeeksi tehdä itsenäisestä naisesta Amorin orja, hän kietoi minun sieluni vieläkin katkerampiin verkkoihin. Kun hänen väijymänsä hetki koitti – kuten pian kuulette – hän valmisti minulle myrkyä, joka minun oli nieltävä vastoin tahtoani...

Mentre che io, o carissime donne, in così lieta e graziosa vita, sì come di sopra è descritta, menava i giorni miei, poco alle cose future pensando, la nemica fortuna a me di nascoso temperava li suoi veleni, e me con animosità continua, non conoscendolo io, seguitava. Né bastandole d'avermi, di donna di me medesima, fatta serva d'Amore, veggendo che dilettevole già m'era cotal servire, con più pungente ortica s'ingegnò d'affliggere l'anima mia. E venuto il

tempo da lei aspettato, m'apparecchiò, sì come appresso udirete, li suoi assenzii, i quali a me mal mio grado convenuti gustare... (EMF, 39)

Kohtalonvoimien ja Amorin syyllistäminen vaikuttavat tietysti positiivisesti Fiammettan eetokseen: hän suuntaa näin ihanneyleisölleen tyypillisen puhujaa ja kuulijaa yhdistävän retorisen kuvion (*locus communis*), kehotuksen sääliä sitä, jonka onnettomuus ei johdu omasta pahuudesta vaan kohtalon kovuudesta (Cicero 1949, 275–276). Myös *Herennius*-kirjoittaja kannustaa käsien ylös nostamiseen suurten voimien edessä: ”Saamme kuulijamme tuntemaan sääliä muistuttamalla heitä kohtalon oikullisuudesta [sekä] valittamalla kohtaloamme ja huonoa onneamme” (*Rhet ad Her.* 150–153). Esittämällä siis itsensä kohtalonvoimien riepottelemana naisparkana Fiammetta sekä siirtää vastuun pois omilta harteiltaan että voi olettaa saavansa lukijattariensa naisellisen sydämen hellämielisen säälin valtaan. Fiammetta toistaa näitä keskeisiä välttämättömyyden argumenttejaan läpi tekstin, ja kirjansa loppuksi vielä julistaa: ”Näin siis, oi naiset, olen vanhan ja viekkaan Kohtalon pettämä onneton nainen” (”Ecco, adunque, o donne, che per gli antichi inganni della Fortuna io sono misera”; *EMF*, 197).

Omatuntonsa puhdistamiseksi Fiammetta turvautuu cicerolaisen retoriikan ohella myös keskiajalle tyypilliseen esitystekniikkaan, jota Warren Ginsberg kutsuu *kirjalliseksi typologiaksi* (*literary typology*). Alkujaan typologia viittasi allegoriseen tulkintaprosessiin, jossa Vanhan testamentin hahmot ja tapahtumat tulkittiin tyyppinä, *figuuroina*, jotka saivat täyttymyksensä Uuden testamentin *antityypeissä*. Ginsberg katsoo, että tällainen kaksoisperspektiivi toteutuu myös keskiaikaisessa henkilökuvauksessa: henkilöhahmot ovat sekä itsenäisiä kokonaisuuksia että viittaavat itsensä ulkopuolelle.²⁹ Keskiaikaisen lukijan kokemus esimerkiksi Gottfriedin Tristanista ei siis perustuisi niinkään henkilöhahmon omien tekojen ja puheiden tulkittamiseen kuin tässä havaittuun samankaltaisuuteen aiemman harpistin, Vanhan testamentin kuningas Daavidin kanssa. Raamatullisen parataksin tapaan yhdysmerkit uuden ja aikaisemman henkilöhahmon välille vedetään ilman suorasanaista selittämistä; tekintekijä luottaa siihen, että valveutuneessa lukijassa aktivoituu temaattinen viitekehys, jonka avulla voi hahmottaa henkilöhahmon kaikki moraaliset implikaatiot, tämän elämän eettisen suunnan ja lopputuloksen. (Ginsberg 1983, 72–76, 96.) Keskiaikainen henkilöhahmo saa siis voimaa ja pyöreyttä resonoidessaan aiempia hahmoja vasten: edeltävä tausta sekä ohjaa tulkintaa että syventää henkilökuvaa moraalisisella tasolla. Bahtinilaisittain muotoiltuna aikaisemmat kohtalot muodostavat uusille henkilöhahmoille ikään kuin dialogisoivan taustan, jota vasten tarkasteltuina nämä

²⁹ Erich Auerbach on tunnetusti soveltanut raamatullista figuura-ajattelua Danten tuotantoon. Kts. Auerbach 1992, 192–222.

kykenevät kertomaan enemmän kuin yksinään pystyisivät (vrt. Bahtin 1987, 412). Tutuista materiaaleista muodostuu uusi kuva keskiaikaisen kirjoittajan ja lukijan kaleidoskoopissa.

Ginsberg toteaa, että Boccaccion henkilöahmot eivät taivu kirjallisen typologian kaavaan; heissä orastaa jo itsenäisyys, eikä heidän tarkoituksenaan ole pelkästään toistaa jotakin yleisesti tunnettua eettistä totuutta (emt. 102). Tämä on totta myös *Elegian* suhteen, mutta väitän, että typologisella parataksilla on kuitenkin tekstissä merkittävä rooli: se toimii välineenä, jonka avulla sekä kertoja että tekijä pyrkivät johdattamaan yleisönsä tiettyihin toisiaan vastaan pelaaviin näkemyksiin.

Fiammetta, kuten jo edellä mainitsin, käyttää kirjallista typologiaa syyttömyytensä todistamiseksi. Kohtalon julmuuden lisäksi hänen omakuvansa toinen keskeinen rakennusaine on uhriuden eetos, joka nojaa sekä välttämättömyyteen että tietämättömyyteen. Toisin kuin Fiammettan ihailema Karthagon kuningatar Dido, joka *Heroideksessa* myöntää ”hetkeäkään häpeämättä” olleensa rakkaussuhteessaan aktiivinen osapuoli (Ovidius 2004, 59), Fiammetta kieltäytyy – ja kieltää siten myös ihanneyleisöään – näkemästä itsensä aktiivisena toimijana oman syrjähyppyynsä syntisissä teoissa. Tätä näkemystään Fiammetta alkaa pohjustaa heti kertomuksensa alussa kuvailemalla lukijattarilleen unen, jossa jumalat paljastavat Fiammettalle tulevaisuuden ”avoimessa näyssä” (”aperta visione”; *EMF*, 7):

Koristauduttuani [kukkasin] nousin ja kuljin laulaen nuoren kevään keskellä, aivan kuten Proserpina silloin kun Pluto ryösti hänet äidiltään; sitten, kenties väsyneenä, kävin lepäämään tiheimpään ruohikkoon. Mutta silloin ruohikosta pujahti sinne piiloutunut käärme, joka pureutui vasemman rintani alle, aivan samaan tapaan kuin väijyvä peto pisti Eurydiken hentoa jalkaa. Terävät hampaat lävistivät lihani kipeästi polttaen, mutta ikään kuin huomaten, ettei kipu niin kova lopulta ollutkaan, rauhoituin ja painoin kylmää käärmettä rintaani vasten, koska ajattelin, että rintani lämmön tuntiessaan se kohtelisi minua lempeämmin. Mutta tästä käärme vain rohkaistui ja puri kammottavalla suullaan entistä lujemmin; kauan vertani imettyään se irrottautui rinnastani, vaikka koetin sitä vielä pidätellä, ja luikerteli hiljaa tuoreen ruohon läpi vieden sieluni mennessään. Kirkas päivä synkkeni; pimeys jahtasi minua ja peitti minut kokonaan ikään kuin käärme olisi vetänyt pimeyttä perässään [...] Mutta haava, jota oli aiemmin vain hieman pistänyt, olikin täynnä käärmeen myrkkyä, johon ei ollut lääkkeitä; myrkky tuntui leviävän ruumiini läpi sen kammottavasti turvottaen. Ensin tunsin itseni elottomaksi, mutta kun myrkky ehti sydämeeni, aloin heittelehtiä nurmella kuolemaa odottaen.

E così ornata levatami, quale Proserpina allora che Pluto la rapì alla madre, cotale m'andava per la nuova primavera cantando; poi, forse stanca, tra la più folta erba a giacere postami, mi posava. Ma non altramente il tenero piè d'Euridice trafisse il nascoso animale, che me sopra l'erbe distesa, una nascosa serpe vegnente tra quelle, parve che sotto la sinistra mammella mi trafiggesse; il cui morso, nella prima entrata degli acuti denti, pareva che mi cocesse; ma poi, assicurata, quasi di peggio temendo, mi pareva mettere nel mio seno la fredda serpe, imaginando lei dovere, col beneficio del caldo del proprio petto, rendere a me più benigna. La quale, più sicura fatta per quello e più fiera, al dato morso raggiunse la iniqua bocca, e dopo lungo spazio, avendo molto del nostro sangue bevuto, mi pareva che, me renitente, uscendo del mio seno, vaga vaga fra le prime erbe col mio spirito si partisse. [...] Ma la piaga, la quale

infino a quella ora per la sola morsura m'avea stimolata, piena rimasa di veleno vipereo, non valendovi medicina, quasi tutto il corpo con enfiatura sozzissima pareva che occupasse; laonde io, prima senza spirito non so come parendomi essere rimasa, e ora sentendo la forza del veleno il cuore cercare per vie molto sottili, per le fresche erbe aspettando la morte mi voltolava. (EMF, 7–8)

Ensimmäiseksi Fiammetta rinnastaa itsensä kevään jumalattareen Proserpinaan, jonka nähdessään manalan jumala Pluto hullaantui niin että vei tämän mukanaan manalaan. Fiammetta käyttää tapauksen kuvaamiseen rapinare-verbiä (”che Pluto la rapì alla madre” – ”kun Pluto hänet ryösti äidiltään”), mikä sointuu yhteen Ovidiuksen *Metamorphoseon*-runoelmassaan esittämän kuvauksen kanssa: ”Proserpina leikkien lehdon / varjossa orvokkien tai liljojen kimppuja poimii. / Kun tytön innoin hän korit, helmat täyttäen niillä / noukkii kumppanien kera maasta sen kukkia kukkia kilpaa, / Pluto huomaa sen, heti hullaantuu, hänet ryöstää: / niin nopeaa, ripeää on rakkaus” (Ovidius 1997, 178–179).³⁰ Heti Proserpinan jälkeen Fiammetta mainitsee toisenkin myyttisen naisen, jonka kohtaloksi koituu miehinen väkivalta: Eurydike-parka astuu epähuomiossa käärmeen päälle paetessaan himokasta Aristaiosta³¹ – Fiammetta ilmoittaa, että hänelle itselleen ”ei käy toisin” (”non altramente che”) kuin Eurydikelle. Kertoja aktivoi siis näin ihanneyleisössään loisteliaat muistumat antiikin mytologian viattomista uhreista: rinnastamalla itsensä typologisesti Proserpinaan ja Eurydikeen hän esittää itsensä samankaltaisena miehisen halun voimattomana objektina. Unen käärme symboloi tietysti Panfiloa; Panfilo on aktiivinen toimija, joka luikertelee kauhistuneen Fiammettan kimppuun, vie mukanaan tämän sielun (”col mio spirito si partisse”) ja jättää tämän toivottoman murheen tilaan. Heti unen jälkeen Fiammetta kuvaa ensitapaamisensa Panfilon kanssa ja toistaa kahteen otteeseen, että ei ymmärtänyt unensa merkitystä tulevan eron ja petturuuden enteenä:

Voi, olisivatko jumalat voineet antaa minulle selvempää merkkiä tulevasta? Varmasti eivät. Näkemäni olisi pitänyt riittää osoittamaan, että tähän asti vapaa ja itsenäinen sieluni luopuisi sinä päivänä valtiudestaan ja muuttuisi orjaksi. Voi, jos mieleni olisi ollut kirkas, olisin ymmärtänyt, että nouseva päivä olisi minulle sysimusta, enkä olisi kotoani poistunut! Mutta jumalat riistävät heidät suututtaneilta ymmärryksen...

Ohimè! che segnale più manifesto di quello che avvenne mi poteano dare gl'iddii? Certo niuno. Questo bastava a dimostrarmi che quello giorno la mia libera anima, e di sé donna, disposta la sua signoria, serva dovea divenire, come avvenne. Oh, se la mia mente fosse stata sana, quanto quel giorno a me nerissimo avrei conosciuto, e senza uscire di casa l'avrei

³⁰ ”Quo dum Proserpina luco / ludit et aut violas aut candida lilia carpit, / dumque puellari studio calathosque sinumque / inplet et aequales certat superare legendo, / paene simul visa est dilectaque *raptaque* Diti: / usque adeo est properatus amor.” (*Metamorphoseon; Liber V*, 391–396; kursiivi lisätty)

³¹ Vertauksen täydellinen tausta, jonka Fiammetta jättää yleisönsä ymmärrettäväksi, löytyy Vergiliuksen *Georgicasta* (IV, 457–459): ”Sinua [Aristaioista] virtojen poikki paetessaan / ei kuoleman vihkimä nuorikko huomannut jalkainsa edessä / korkeassa heinikossa vaanivaan myrkyllistä käärmettä.” (Vergilius 1976, 162–165)

trapassato! Ma gl'iddii, a coloro verso i quali essi sono adirati [...] elli privano lui del
conoscimento debito... (EMF, 9–10)

Siitä hetkestä lähtien luovutin vallan hulluille silmilleni ja tarjosin niiden iloksi sen, mitä ne
halusivatkin [so. Panfilon katsomisen]; jos jumalat, jotka vievät kohtalon määräämät asiat
päätökseensä, eivät olisi riistäneet ymmärrystäni, olisin edelleen itsenäinen nainen; mutta
hylkäsin harkinnan ja seurasin mielihaluani...

Adunque, da questa ora innanzi concedendo maggiore arbitrio agli occhi miei folli, di quello
che essi erano già vaghi divenuti li contentava; e certo, se gl'iddii, li quali tirano a conosciuto
fine tutte le cose, non m'avessero il conoscimento levato, io poteva ancora essere mia, ma ogni
considerazione all'ultimo posposta, seguitai l'appetito... (EMF, 12–13)

Korostamalla ymmärtämättömyyttään sekä muistuttamalla yleisöään Proserpinan ja Eurydiken
viattomuudesta Fiammetta sitoo puolustuspuheeseensa välttämättömyyden pariksi
tietämättömyyden (*imprudencia*).

Laittamalla Fiammettan korostamaan, että tämä ei ymmärtänyt enneunensa
merkitystä, Boccaccio houkuttelee oman yleisönsä lukemaan enneunta erityisen tarkkaan. Unen
erityisestä tärkeydestä kertoo sen paikka teoksen alussa ensimmäisenä kuvattavana tapahtumana:
retoriikan sääntöjen mukaan painokkaimmat argumentit tuli esittää juuri alussa ja lopussa (kts.
esim. *Rhet. ad Her.* 188–189). Näin tekevät *Elegiassa* sekä kertoja että tekijä, joskin heidän
esittämänsä argumentit eroavat toisistaan. Jos jumalat näyttävät unessa ihanneyleisölle Fiammettan
totuuden, näyttää samalla tekijä omansa auktoriaaliselle yleisölle. Unen kuvauksessa kertojafunktiot
ja tiedonvälitysfunktiot pelaavat tyylikkäästi yhteen: kertoja näyttää vain raportoivan yleisölleen
unestaan, jonka enteitä ei osannut lukea, mutta sen sijaan auktoriaaliselle yleisölle uni paljastaa
kertojasta asioita, jotka hän mitä ilmeisimmin haluaa piilottaa, jotka toisin sanoen sortaisivat hänen
huolellisesti rakentamansa hyveellisen ja viattoman uhrin omakuvan. Unen merkitys, jonka
Boccaccio esittää yleisölleen aluksi *sub velamento*, paljastetaan myöhemmin ilman huntua – uni on
siis eräänlainen allegorinen *prolepsis*, myöhemmän tapahtuman kertominen etukäteen (vrt. Genette
1980, 40). Fiammetta kertoo puolentoista vuoden takaista tarinaansa luonnollisessa järjestyksessä,
kun taas Boccaccio etenee runousoppien määrittelemää ”taiteen polkua” antaen ”lopun astua esiin
ensimmäisenä ja ottaa paikkansa arvokkaana edelläkävijänä kunniavieraan tai mestarin tavoin”
(Galfridus 1967, 19).

Monika Fludernikin näkemyksen mukaan epäluotettavassa kerronnassa on oltava
jokin salaisuus, ikään kuin kuvio matossa, jonka lukija hahmottaa kertojan selän takaa (Fludernik
1999, 78, 92–93). Fiammettan enneuni on tällainen salaisuus; se on *Elegian* tulkinnallinen avain,
joka näyttää ”totuuden” Fiammettan ristiriitaisen kerronnan takana. Palaan tähän salaisuuteen

tarkemmin luvussa 3.1.2. Seuraavaksi käsittelen tapoja, joilla Fiammetta oikeuttaa aviorikoksensa ihanneyleisölleen päätöksen keinoin.

2.1.2 Pathos: malka kaikkien silmässä

Juuri kun Fiammetta kertoo aikoneensa *baliansa* neuvoa noudattaen hylätä aikeensa ryhtyä Panfilon rakastajattareksi, näyssä ilmestyvä rakkauden jumalatar Venus houkuttelee hänet pyörtämään päätöksensä ja antautumaan syntisen rakkauden iloilille. Venus esittää tulevalle alamaiselleen pitkän ja vakuuttavan suostuttelupuheen (kts. *EMF*, 24–30), koosteen antiikin suurista sankareista ja jumalista, jotka kaikki noudattivat Amorin kutsua – langenneita suurhenkilöitä on niin paljon, Kleopatrasta Jupiteriin, että Venus tuskin tietää, mistä aloittaisi. Kaikkia heitä yhdistää kuitenkin sielullinen suuruus ja kunniallisuus: ”[H]e olivat kaikki urhoollisia” (”tutti sono stati valorosi”), painottaa Venus, onhan rakkauden tuli ”pyhä ja hyvin voimakas” (”Santo é questo fuoco, e molto potente”; *EMF*, 27).

Venuksen puheessa *exemplum* esiintyy *Elegiassa* perinteisimmässä muodossaan, toisin sanoen lyhytmittaisena käännytysvälineenä, joka Ciceron määritelmän mukaisesti ”tukee tai horjuttaa esitettävänä olevaa asiaa vetoamalla johonkin edeltävään tapaukseen, joko henkilöön tai historialliseen tapahtumaan” (Cicero 1949, 88–91; vrt. myös *Rhet. ad Her.* 382–383). Pyrittäessä argumentin tukemiseen, on *exemplumissa* lainatun henkilön tai tapauksen tietysti oltava mahdollisimman vaikuttava. Venuksen esimerkissä näin onkin: jos kerran maallisen rakkauden auktoriteetteja ovat sankarit ja jumalat, on Fiammettan – ja ylipäätään pienen ihmisen – täysin turha yrittää vastustaa Amoria, eihän tällä ole ”Jupiterin voimaa, ei Foebuksen älyä, ei Junon rikkautta eikä minun [Venuksen] kauneuttani; ja silti Amor on voittanut meidät kaikki” (”pensa la tua virtù non simile a quella di Giove, né in senno potere aggiugnere Febo, né in ricchezze Giunone, né noi in bellezze; e tutti siamo vinti”; *EMF*, 29). Saman perusteen itseään suurempien seuraamisesta on Fiammetta muutamaa sivua aikaisemmin esittänyt vain hieman eri sanoin huolestuneelle *balialleen* (kts. s. 33).

Fiammettan puolustuspuheessa Venuksen *exemplumin* tehtävä on yksiselitteinen. Toisin kuin *Heroideksen* Dido, Fiammetta ei pysty oikeuttamaan syrjähyppyään rikoskumppaninsa arvovaltaisuudella (kts. Ovidius 2004, 61) – niinpä hän päätyy esittämään koko aviorikoksen erityisen arvokkaana tapauksena. Cicero huomauttaa, että armoa anelevan syytetyn kannattaa kyetessään osoittaa sukulaisuutensa tai ystävyytensä mahtimiesten kanssa, ja että edullista on nimenomaan vedota sellaisten henkilöiden esimerkkiin, jotka ovat tehneet suurempia virheitä ja silti

saaneet tekonsa anteeksi (Cicero 1949, 270–275). Juuri näin tekee Venus piirtäessään kuvaannollisen sukulaisuuden Fiammettan ja sankarittarien välille:

Mitä siis odotat? Mitä vielä epäröit? Miksi mielettömästi pakenet? Jos kerran Amor on voittanut jumalat, ihmiset ja eläimet, häpeäisitkö sitä, että hän voittaa sinut? Et ymmärrä, mitä teet itsellesi. Jos pelkääät savasi moitteita siitä, että alistut hänen tahtoonsa, älä siitä huoli, sillä tuhannet suuremmat virheet ja se, että seuraat vain itseäsi parempia, tekevät pienen hairahdukseksi anteeksiannettavaksi.

Dunque che cerchi? Che dubiti? Che mattamente fuggi? Se tanti iddii, tanti uomini, tanti animali, da questo son vinti, tu d'essere vinta da lui ti vergognerai? Tu non sai che ti fare. Se tu forse di sottometterti a costui aspetti riprensione, ella non ci dee potere cadere, perciò che mille falli maggiori, e il seguire ciò che gli altri più di te eccellenti hanno fatto, te, come poco avendo fallito e meno potente che li già detti, renderanno scusata. (EMF, 29)

Venuksen argumentissa kaikuu Ovidiuksen satiirisen parisuhdeoppaan *Ars amatorian* huoleton suhtautuminen avionrikkoihin, jotka tekevät ”vain sen, mitä sinä itse, mitä kuka tahansa olisi tehnyt” (Ovidius 1965, 77). Yksilön teko perustellaan siis kollektiivisen moraalittomuuden avulla, joka, kuten Venus vakuuttaa, koskee antiikin naisten ja miesten ohella yhtä lailla nykypäivän arkisia napolilaisia:

Poikani [Amor] ei tee sinulle mitään ennennäkemätöntä; hänellä on lakinsa, kuten muillakin jumalilla, etkä sinä ole ensimmäinen etkä viimeinen, joka niitä noudattaa. Jos luulet olevasi ainoa, väärin luulet. Mutta jättäkäämme tuo toinen maailma, joka on täynnä sinun kaltaisiasi; katso myös omaa kaupunkiasi, josta löytyy sinulle loputon määrä seuralaisia – ja muista, että mikään sellainen ei ole häpeällistä, jota monet tekevät.

Niuna cosa nuova dal nostro figliuolo verso te sarà operata: egli ha così leggi, come qualunque altro iddio, alle quali seguire tu non se' prima, né d'essere ultima dei avere speranza. Se forse al presente ti credi sola, vanamente credi. Lasciamo stare l'altro mondo, che tutto n'è pieno: ma la tua città solamente rimira, la quale infinite compagne ti può mostrare; e ricorditi che niuna cosa fatta da tanti, meritamente si può dire sconcia. (EMF, 30)

Tällainen syyllisyyden taakan jakaminen on nimenomaan armonanomuksen retorinen keino: sen tarkoituksena ei ole vapauttaa syytettyä vastuusta, vaan pelkästään lieventää hänen kunniaattomuuttaan tuomareiden silmissä. Myös Boccaccio toteaa toisaalla, että yleisyys ei tee paheesta hyväksyttävää, mutta kuitenkin lieventää hieman sen tuomittavuutta (Boccaccio 2002, 59–60). Fiammettan tapauksessa kyse ei kuitenkaan ole mistään pienestä paheesta vaan aviorikoksesta, jonka yleisyyden hän tulkitsee ja esittää yleisölleen syyllisyydestä kokonaan vapauttavana *purgationa*:

Mutta minä en koskaan ole tehnyt mitään, mistä jumalten pitäisi minulle suuttua; olen aina kunnioittanut heitä ja tarjonnut heille uhrilajoja. Hyvinkin joku teistä naisista saattaa kysyä: ”Miten niin et ansaitse rangaistusta ja et muka koskaan ole tehnyt virheitä? Etkö vain rikkonut pyhän valan ja häpäissyt aviovuoteesi sen nuoren miehen kanssa?” Toki. Mutta tarkemmin ajateltuna se on ainoa syntini, enkä ansaitse siitä suurta rangaistusta – onhan huomioitava, että olen vasta nuori enkä voi vastustaa asioita, joita jumalat ja raavaat miehetkään eivät voi vastustaa. Enkä minä sitä paitsi ole ensimmäinen, viimeinen enkä ainoa; päinvastoin samassa veneessä ovat lähes kaikki maailman naiset, ja heidän määränsä lieventää rikkomustani. Lisäksi syntini ei ole tullut päivänvaloon, minkä pitäisi suuresti heikentää kostonhimoa.

Ma io mai non commisi cosa onde giustamente verso me si potessero o dovessero turbare gl'iddii: continuamente gli ho onorati, e con vittime sempre la loro grazia ho cercata, né sono di quelli stata dispregiatrice, come già furono li Tebani. Bene potrebbe forse dire alcuna: ”Come di' tu non avere meritata ogni pena né mai avere fallito? Or non hai tu rotte le sante leggi e con adultero giovine violato il matrimoniale letto?” Certo sì. Ma, se bene si guarderà, questo fallo solo è in me, il quale però non merita queste pene, ché pensare si dee me tenera giovine non potere resistere a quello che gl'iddii e li robusti uomini non poterono. E in questo io non sono prima, né sarò ultima, né sono sola, anzi quasi tutte quelle del mondo ho in compagnia, e le leggi contro alle quali io ho commesso, sogliono perdonare alla multitudinè. Similmente la mia colpa è occultissima, la qual cosa gran parte dee della vendetta sottrarre (*EMF*, 189–190)

Rikkomuksen yleisyyden huomioon ottaen siihen ovat syyllistyneet tietysti myös aviomiehet, joiden uskottomuuden kostaminen on vaimojen oikeus:

Riittääköön sinulle sama mikä koko maailmalle on riittänyt, äläkä esitä välinpitämätöntä sanomalla ”Minulla on aviomies, ja pyhät lait ja uskollisuudenlupaukseni kieltävät minulta nämä asiat”, koska ne ovat tyhjääkin tyhjempiä väitteitä Amorin valtaa vastaan. Koska Amor on muita vahvempi, hän kumoo toisten lait ja laittaa tilalle omansa. Myös Pasifaella, Faedralla ja minulla oli aviomies rakastuessamme toiseen. Aviomiehet itsekkin rakastuvat usein, vaikka heillä olisikin vaimo: katso vain Jasonia, Teseusta, voimakasta Hektoria ja Odysseusta. Ei ole mitenkään väärin kohdella aviomiehiä samoin kuin he kohtelevat meitä; ei heille kuulu mitään naisilta evättyjä etuoikeuksia. Luovu siis hölmöistä epäilyksistäsi ja rakasta hyvillä mielin, niin kuin jo teetkin.

Bastiti quello che per innanzi a tutto il mondo è bastato, né ti faccia a ciò tiepida il dire: ’Io ho marito, e le sante leggi e la promessa fede mi vietano queste cose’; però che argomenti vanissimi sono contro alla costui virtù. Elli, sì come più forte, l'altrui leggi non curando annullisce, e dà le sue. Pasife similmente avea marito, e Fedra, e noi ancora quando amammo. Essi medesimi mariti amano le più volte avendo moglie: riguarda Giasone, Teseo, il forte Ettore e Ulisse. Dunque non si fa loro ingiuria, se per quelle leggi che essi trattano altrui, sono trattati essi; a loro niuna prerogativa più che alle donne è conceduta, e però abandona gli sciocchi pensieri, e sicura ama, come hai cominciato. (*EMF*, 29–30)

Fiammettan omaa aviomiestä tämä syytös ei kuitenkaan selvästi koske – päinvastoin *Elegiassa* tulee täysin selväksi, että tämä tekee kaikkensa pelastaakseen ”ainoan ilonsa ja lohtunsa” (”solo mio conforto e bene”; *EMF*, 138) hankkimalla lääkitystä fyysiseksi luulemaansa sairauteen ja viemällä vaimonsa Baiaen kylpyläseudulle nauttimaan aatelisten huvituksista. Yöllä mies herää Fiammettan

itkuun ja pyrkii lohduttamaan tätä kaikin mahdollisin keinoin syyttäen vaimonsa murheesta koskettavasti itseään:

[H]än [...] otti minut syliinsä sanoen hellällä ja lempeällä äänellä: ”Voi sulosydämeni, miksi sinä olet noin kovin murheellinen ja itkeä nyyhkytät yön hiljaisuudessa? Miksi sinä olet jo niin pitkään ollut surumielinen ja apea? Et saa salata minulta huoliasi. Onko mitään, mitä en sinulle antaisi, jos sydämessäsi sitä tahtoisit ja pyytäisit? Etkö vain olekin ainoa iloni ja lohtuni? Etkö tiedä, että rakastan sinua enemmän kuin mitään muuta maailmassa? [...] Enkö ole mielestäsi tarpeeksi korkea-arvoinen sinulle? Vai olenko minä mielestäsi tehnyt jotakin ikävää, jonka vois sinulle hyvittää?”

[E] a me [...] rivoltosi, nelle braccia recandomisi, con voce benigna e pietosa così mi disse:

- O anima mia dolce, qual cagione a questo pianto così doloroso nella quieta notte ti muove? Qual cosa, già è più tempo, t'ha sempre malinconica e dolente tenuta? Niuna cosa, che a te dispiaccia, dee essere a me celata. E' egli alcuna cosa, la quale il tuo cuore disideri, che per me si possa, che dimandandola tu, fornita non sia? Non se' tu solo mio conforto e bene? Non sai tu che io sopra tutte le cose del mondo t'amo? [...] Non ti paio io giovine degno alla tua nobiltà? O reputimi colpevole in alcuna cosa, la quale io possa ammendare?” (*EMF*, 138)

Kaikesta tästä huolimatta Fiammetta ei näe aviomiesten petturuuteen vetoavassa argumentissa tai missään muissakaan Venuksen esittämässä ”loputtomissa perusteluissa” (”infinite scuse”) mitään outoa vaan päättää ne kuullessaan vikkellästi ryhtyä Panfilon rakastajattareksi.³² Tässä kriittisessä kohdassa Fiammetta kääntyy sopivasti lukijattariensa puoleen näitä imarrellen: ””Armolliset naiset, täyttäköön Amor toiveenne! Sanokaapa, saatoinko vastata Jumalattarelle muuta kuin: ’Tapahtukoon sinun tahtosi?’” (”Deh, donne pietose, se Amore felicemente adempia i vostri disii, che doveva io, e che potea rispondere a tante e tali parole, e di tale dèa, se non: “Sia come ti piace”?; *EMF*, 30). Lisäksi Fiammetta lupaa ylistää Venusta toisille naisille ja lisätä loputtomasti tämän alamaisten määrää (”acciò che io, di tre tra l’altre lodandomi, cresca il numero de’ tuoi sudditi senza fine”; *EMF*, 31). Venuksen profaanin lähetyskäsken avulla Fiammetta kykenee siis jälleen vierittämään

³² Alkuperäistekstin ”infinite scuse” on ironisen monimielinen: ”scusa” merkitsee hyvinkin perustetta tai argumenttia, mutta myös tekosyytä (kts. Cortelazzo & Zolli 1988, 1171). Tämän oleellisen sanan sisältävä virke on jätetty Koskimiehen suomennoksessa kokonaan pois, kts. *F*, 34). Boccaccion yleisölle *Elegian Venus* saattaa tuoda mieleen myös toisen perusteellisia neuvoja jakelevan Rakkauden jumalan, nimittäin Danten *Vita Nuovan* Amorin, joka vierailee kertoja-päähenkilön luona. Dante toteaa, että Amor opastaa häntä ”järjen uskollisen neuvon” (”lo fedele consiglio de la ragione”; Dante 2007, 3) avulla, mutta Amorin neuvot osoittautuvat kuitenkin lähes yhtä kelvottomiksi kuin *Elegian* Venuksen neuvot: niitä noudattamalla Dante menettää Beatricen tervehdyksen. Myös *Vita Nuovan* Amor vaikuttaa kovasti kertojan omien tunteiden ulkoiselta personifikaatiolta (”hänen kuvansa katosi silloin mielestäni; Rakkaudesta tuli niin suuri osa itseäni, että se muuttui minun muotoisekseni; ”disparve questa mia imaginazione tutta subitamente per la grandissima parte che mi parve che Amore mi disse di sé”; emt. 12). *Vita Nuovan* kertoja kuitenkin ymmärtää valheellisen Amorin symboloiman rakkautensa itsekkyyden ja vapautuu aivan uudelleenlaiseen rakkauteen, jossa ei tavoittele mitään muuta kuin *donnansa* pyyteetöntä ylistystä. Rakkauden laadussa piileekin *Vita Nuovan* ja *Elegian* keskeinen ero. Siinä missä Danten ekstaattinen *fin’ amors* ylittää edeltävän trubaduurilyriikan ylistysperinteen ulottumalla jopa kuoleman rajojen tuolle puolen, tavoittelee Fiammettan *fals’ amors* pelkästään heikemallisen itsestä ja maallista nautintoa (*cupiditas*).

rikoksensa toisten niskoille (niin kutsuttu *remotio criminis*, kts. esim. *Rhet. ad Her.* 46–47) – hän esittää, että aviorikoksen tehdessään hän pelkää noudattaa hänelle annettua käskyä, joka vieläpä on vakuutettu oikeudenmukaiseksi sankarillisten esimerkkien ja kollektiivisen haureuden keinoin.

Kuuluisien naisten elämäkertoja esittelevässä latinankielisessä teoksessaan *De mulieribus claris* (”Kuuluisista naisista”; n. 1361–1375) Boccaccio toteaa, että Venus oli tavallinen kuolevainen nainen, jota entisajan ihmiset hulluudessaan erehtyivät pitämään todellisena jumalattarena; nykyihmistä tällaiset erehdykset Boccaccion mukaan lähinnä huvittavat (Boccaccio 2001, 14, 19–20). Myöskään Fiammettan luona ei vieraile mikään todellinen pakanajumalatar (vrt. Hollander 1977, 61 ja Smarr 1986, 136): pikemminkin Venus on kertojan oman mielen heijastuma, retorinen väline, jonka avulla hän pyrkii vahvistamaan syyttömyytensä. Venus toistaa Fiammettan itsensä *balialle* jo aikaisemmin esittämät väitteet, ylipäättään kaiken sen, minkä Fiammetta puolustuksessaan pyrkii myös muilla keinoin osoittamaan. Fiammettaa itseään ei tarvitse taivutella – kohtauksessa on kyse pikemminkin ihanneyleisön vastarinnan murtamisesta tarinaan upotetun, arvostetun *exemplum* avulla. Kuten Nina Van Yzendoorn toteaa, keskiajalla *exemplum* käyttäminen ”takasi käsitellylle aiheelle arvovaltaa jo pelkän muotonsa ansiosta” (Van Yzendoorn 2001, 104). Retoriikan oppaissa *exemplum* luokitellaan *confirmatio* keinoksi – *confirmatio* on retorisen esityksen osatekijä, joka ”tukee esitystä ihmisten tai jumalten todistuksin” sekä lisää argumenttien uskottavuutta ja auktoriteettia (Johannes 1974, 67–69; Cicero 1949, 68–69). Fiammetta laittaa *confirmatio*nsa kaiken peliin: muodoltaan tehokas aviorikokojen *exemplum* itsensä rakkauden jumalattaren esittämänä tuo hänen puolustukseensa erityistä säihkettä ja auktoriteettia. *Exemplum* ei siis Fiammettan käsissä ole niinkään hyveellisen didaktinen opetusmetodi kuin moraalisen hairahduksen oikeutuksen väline, jonka avulla kunniaton *logos* (esitettävän argumentin sisällön merkityksessä) saadaan näyttämään kunnialliselta ja ihailtavalta. Venuksen suulla esittelemiensä sankareiden loisteliaan esimerkin avulla Fiammetta sekä ylentää rikoksensa että kiillottaa eetostaan lieventämällä itseensä kohdistuvia kunniantomia epäilyjä tekonsa yleisyyteen vetoamalla.

Juuri teon väitetty yleisyys alkaa kuitenkin horjuttaa Fiammettan pyrkimystä saavuttaa ihanneyleisönsä suopeus, joka tuli Ciceron ohjeistuksessa voittaa kuulijan urheuteen, viisauteen ja armollisuuteen vetoamalla. Kuulijan tuntemusten manipuloimisen tärkeydestä kirjoitti myös Aristoteles: ”Vakuuttuminen perustuu kuulijoihin, kun he puheen johdosta joutuvat tunnetilaan. Emme näet tee päätöksiä samalla tavalla ollessamme surullisia tai iloisia tai rakastaessamme tai vihatessamme” (Aristoteles 1997, 11). Onnistuneen esityksen kannalta on erityisen suositeltavaa saada kuulija päätöksen keinoin samastumaan puhujan kokemukseen. Kuten muistetaan, *librettonsa* johdannossa Fiammetta pyrki nimenomaan rakentamaan itsensä ja lukijoidensa välille yhteisen

identiteetin sukupuoleen vetoamalla: vain samankaltainen naisellinen sydän ja onnettomista tapauksista liikuttuvainen mielenlaatu voisi ymmärtää sen, mitä Fiammetta aikoo kertoa. Tässä kauniissa yhteisöllisyydessä piilee kuitenkin myös negatiivisempi puoli, ovela retorinen syyllistäminen, joka toteutuu Venuksen *exemplumissa* aivan suoraan (”katso myös omaa kaupunkiasi, josta löytyy sinulle loputon määrä seuralaisia”) mutta myös kautta tekstin epäsuorasti vihjaten.

Fiammetta huomauttaa usein, että ”rakastavat naiset” tietävät, mistä hän puhuu; tiettyjen asioiden kuvaamiseen ei siis tarvitse turhaan mustetta tuhlailta, sillä ”te jotka olette yhtä lailla rakastuneita, tiedätte kyllä, miten paljon ja millä tavoin kuka tahansa muuttuu siinä tilassa” (”voi, sí come me innamorate, conosciate quante e quali sieno quelle che a ciascuna avvengono, posta in cotal caso”; *EMF*, 18). Erityisesti Fiammetta korostaa naislukijattariensa tietämystä kertoillessaan Panfilon kanssa jakamistaan lemmenoista:

Päivästä toiseen kituutti epätoivoinen kaipuumme; kun toinen ilmaisi peitekielellä halunsa, toinen vastasi siihen muka suuresti halveksuen – juuri samoin kuin te naiset, jotka ehkä etsitte rohkeutta tehdä sen, mitä eniten haluatte ja mitä tiedätte rakastettujen naisten yleensä tekevän.

L'uno giorno all'altro dopo traevano con isperanza sollecita li suoi e miei disii; e ciò ciascuno agramente portava, avvegna che l'uno il dimostrasse all'altro occultamente parlando, e l'altro all'uno di ciò si mostrasse schifo oltremodo, sì come voi medesime, le quali forse forza cercate a ciò che più vi sarebbe a grado, sapete che sogliono le donne amate fare. (*EMF*, 36)

Lemmenkohtausta kuvatessaan Fiammetta kiertää mahdollisen kritiikin sopimattomasta sanankäytöstä esittämällä kaunopuheisesti tietävänsä kyllä, mitä kanssasisaret kaihoavat:

Ennen kertomista vetoan hartaasti myötätuntoonne ja lempeässä sydämessänne asuvaan rakkauden voimaan, joka vetää kaipuutanne samaan täyttymykseen. Pyydän näitä tunteitanne minua puolustamaan, mikäli sanani vaikuttavat teistä karkeilta – teosta itsestään en puhu mitään, sillä tiedän, että jos ette ole sitä itse jo tehneet, haluaisitte kyllä sen tehdä. Siveellinen Häpeä, myöhään tuntemani, pyydän sinulta anteeksi; hartaasti pyydän sinua hylkäämään kainot naiset, jotta sinua pelkäämättä ja minuun luottaen he nyt lukisivat siitä, mitä itsekin rakastuneina haluavat.

Ma in prima che io a ciò pervenga, quanto più supplicemente posso la vostra pietà invoco, e quella amorosa forza, la quale ne' vostri teneri petti stando, a cotal fine tira li vostri disii, e priegole che, se 'l mio parlare vi par grave (dell'opera non dico, ché so che, se a ciò state non sete già, d'esservi disiate), che esse prontissime in voi surgano alla mia scusa. E tu, o onesta vergogna, tardi da me conosciuta, perdonami; e alquanto ti priego che qui presti luogo alle timide donne, acciò che, da te non minacciate, sicure di me leggano ciò che di sé, amando, disiano. (*EMF*, 36)

Kun Panfilo hankkiutuu röyhkeästi Fiammettan aviomiehen ystäväksi voidakseen helpommin seurustella tämän vaimon kanssa, Fiammetta toteaa: ”Uskon, että tiedätte kertomattakin, kuinka mielissäni siitä olin” (”Quanto questo mi piacesse, credo che senza scriverlo il conosciate”; *EMF*, 34). Ja edelleen: ”Kuka voisi edes kuvitella, että kaikki ennen niin miellyttävä tuntuu uuteen verrattuna täysin arvottomalta? Tottahan sitä ei voi ymmärtää kuin saman kokenut” (”Chi imaginerà tutte l’altre cose, per addietro molto piaciute, a rispetto della nuova spiacere? Certo niuna persona, se non chi provato l’avrà o pruova come fo io”; *EMF*, 15). Nämä ovat vain muutamia esimerkkejä; ajatus jaetusta ymmärryksestä nostetaan, niin kuin kaikki muutkin keskeiset ajatukset, tekstissä toistuvasti esiin.

Fiammettan luottamuksellisesti alkanut paatos luo siis lopulta ihannelukijattaresta varsin epäimarteleavan kuvan. Imartelu ja syyllistäminen kietoutuvat Fiammettan retoriikassa yhteen tavalla, joka muistuttaa Raamatun *Sananlaskujen kirjan* kuvausta avionrikkojan petollisen viettelevistä sanoista: ”Hunajaa tiukkuvat vieraan naisen huulet, hänen kielensä on öljyä liukkaampi, mutta lopulta hän käy karvaaksi kuin koiruoho, viiltää kuin kaksiteräinen miekka” (*Sananl.* 5: 3–4, suom. 1992). Negatiivisen päätöksen lisäksi kokemuksen yhteisöllisyys kohtaa myös muita ongelmia, jotka liittyvät Fiammettan *exemplumin* väitetyn didaktiseen tarkoitukseen. Näistä ongelmista päästään selvyteen tarkastelemalla Fiammettan omakuvan toista puolta, johon sisältyy hänen koko kertomuksensa tärkein *intentio*.

2.2 ”*Meritamente giudico*”: *exemplumin* paradoksi ja monologinen dialogi

Fiammetta ilmoittaa johdannossaan, että hänen kirjassaan ei tulla näkemään ”valhein koristeltuja kreikkalaisia myyttejä” (”voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie”; *EMF*, 3). Myytit kuitenkin värittävät hänen kokemaansa ja kertomaansa perustavalla tavalla. Antiikin tarinamaailma toimii Fiammettan kognition kehyksenä: hän tulkitsee tapahtumia ja tunteitaan mytologisten esimerkkien ja kirjallisuuden kautta. Kuullessaan huhun Panfilon uudesta rakastajattaresta Fiammetta kuvailee Ovidiusta lainaten, että hänen sydämensä ”hypähti kuin Oinonen sydän” ja ”alkoi jyskyttää kuin Proknen siivet” (”A queste parole mi si mutò il cuore, non altramente che ad Oenone”; ”così il tristo cuore si cominciò a dibattere, come le preste ali di Progne”; *EMF*, 132–133)³³, ja Panfilon turhaan odotetun paluun päivänä hän kertoo koristautuneensa ”kuten Alkmene Amfitryonia odottaessaan” (”non altramente che Almene alla

³³ Oenone näki rakastajansa Parisin palaavan kotiin Helenan kanssa: ”Kärsivällisesti odotin ja näin vilauksen purppuraa keulassa. Huolestuin: et ollut koskaan pukeutunut purppuraan. Tuuli nousi, laivasi saapui rantaan. Sydämeni hypähti, näin naisen kasvot; olisi pitänyt lähteä – miksi siis jäin?” (Ovidius 2004, 42). Prokne muuttui pääskyseksi tämän syötettyään miehelleen heidän poikansa kostoksi Proknen sisaren häpäisemisestä (Ovidius 1997, 206–214).

fama del suo venturo Anfitrione m'adornai"; *EMF*, 178).³⁴ Synkimmän epätoivon hetkellä Fiammetta valikoi mytologisten tarinoiden joukosta jopa itsemurhatapaa: dramaattisten metodien lista liikkuu myrkyjuomista kuumien kekäleiden nielemiseen, joskin mukaan mahtuu myös Fiammettan oma absurdi suunnitelma, antikliimaksinen pään roikottaminen polvien välissä kunnes kuolema korjaa (kts. *EMF*, 156–157).

Osittain kaikki nämä alluusiot edustavat tietysti luvussa 1.2.1 puheena ollutta keskiaikaista tapaa lainata toisten tekstejä omiin tarkoituksiin; näin tekemällä Boccaccio toteuttaa aivan yleistä kerrontatapaa ja täyttää lukijoidensa esteettiset odotukset. Mutta nähdäkseni mytologisten ja kirjallisten viittausten ilotulitus ei *Elegiassa* ole pelkästään tekijän oppineisuuden ja *auctoreiden* tuntemuksen perinteistä osoittamista, vaan sillä on oma erityinen tehtävänsä myös mimeettisellä tasolla: jatkuva alluusioiden käyttö alkaa rakentaa ja heijastella itsenäisen henkilöhahmon persoonallisia luonteenpiirteitä, jotka vaikuttavat oleellisella tavalla teoksen kokonaistulkintaan. *Auctoreiden* lainailemisen ohella Fiammetta paljastaa lukuharrastuksensa myös aivan avoimesti. Hän muistelee lukeneensa ”ranskalaisia romansseja” (”Ricordami alcuna volta avere letti li franceschi romanzi”; *EMF*, 186) ja kuvailee tarkkaan käsikirjoitusten koristeellista ulkonäköä upeine kansineen, miniatyyreineen ja väreineen (”di nobili coverte di colori varii tinte e ornate, o di pulita tonditura, o di leggiadri minii, o di gran titoli”; *EMF*, 199). Fiammetta kertoo saavansa lohtua sekä tarinoiden lukemisesta että niiden kertomisesta:

Kun taivas oli tummien pilvien ja tuivertavien tuulten pimentämä, kokosin joskus, jos minulla ei ollut muuta tekemistä, palvelijattareni huoneeseen ja kerroin tai pyysin heitä kertomaan kaikennäköisiä tarinoita, ja mitä kauempana totuudesta nuo tarinat olivat – kuten usein on asian laita heidänlaistensa ihmisten kertomuksissa – sitä tehokkaammin ne pyyhkivät suruni pois ja tulin kuunnellessani hilpeälle mielelle; toisinaan nauroin tarinoille kovasti surustani huolimatta. Ja jos jostakin syystä tällainen illanvietto ei ollut mahdollinen, etsin kirjoista toisten ihmisten murheita ja vertasin niitä omiini; näin minusta tuntui, että en ollut murheessani yksin, ja aika kului rattoisemmin.

Quando il cielo, d'oscurissimi nuvoli pieno, trascorso da varii e sonanti venti, per ogni parte questa veduta mi toglieva, alcuna volta, se altro affare non mi occorreva, ragunate le mie fanti con meco nella mia camera, e raccontava e facea raccontare storie diverse, le quali quanto più erano di lungi dal vero, come il più così fatte genti le dicono, cotanto pareva che avessero maggior forza a cacciare i sospiri e a recare festa a me ascoltante, la quale alcuna volta, con tutta la malinconia, di quelle lietissimamente risi. E se questo forse per cagione legittima non potea essere, in libri diversi ricercando l'altrui miserie e quelle alle mie conformando, quasi accompagnata sentendomi, con meno noia il tempo passava. (*EMF*, 67)

³⁴ Alkmene odotti aviomiestään Amfitryonia, mutta paikalle saapuikin Jupiter Alkmenen puolison hahmossa (”Amfitryon oli hän, kun pettäen otti Alkmenen”; Ovidius 1997, 195). Vertaamalla itseään Alkmeneen Fiammetta herättelee jälleen ihanneylisössään mielikuvia petokseen perustuvasta viettelystä, jossa nainen on viaton osapuoli.

Tarinoilla on siis Fiammettalle ikään kuin terapeutinen merkitys, ja Boccaccio kirjoittaakin fiktion hyödyllisistä henkisistä vaikutuksista antiikin jumalten sukupuita erittelevässä ensyklopedisessä teoksessaan *Genealogia deorum gentilium* ("Pakanajumalten sukupuu"; 1360–1374): tarinat voivat lepyttää raivon, elvyttää kriisien rasittamien suurmiesten hengenvoiman ja sulostuttaa kuninkaitten väsynyttä mieltä (Boccaccio 1988, 425). Tarinoiden henkilöiden avulla saattoi myös mallintaa omaa elämäänsä ja käytöstään. Esimerkiksi pohdiskellessaan antiikin naisten onnettomuuksia, Fiammetta päättää, että hän muistuttaa ennen kaikkea Didoa, joka teki itsemurhan rakastajansa Aineiaan lähdettyä:

Voimallisimmin mieleeni palaa hylätyn Didon tuska, ehkä siksi, että tiedän sen muistuttavan omaani enemmän kuin yhdenkään toisen. [...] Panfilon lähtiessä koin taatusti saman surun kuin Dido Aineiaan jättäessä hänet.

Vienmi poi innanzi, con molta più forza che alcuno altro, il dolore dell'abandonata Dido, però che più al mio simigliante il conosco quasi che altro alcuno. [...] E certo io nel primo partire di Panfilo sentii per mio avviso quel medesimo dolore, che nella partita di Enea... (EMF, 185)

Fiammetta hahmottaa siis kokemuksensa suhteessa toisen kokemukseen. Tällaista dialogisuutta Bahtin piti koko inhimillistä olemassaoloa määrittävänä piirteenä: "Vain kanssakäymisessä, ihmisen vuorovaikutuksessa ihmisen kanssa jäsentyy myös 'ihminen ihmisessä', niin toisille kuin itselleenkin" (Bahtin 1963/1991, 358). Olemassaolon dialogisuus ilmeni erityisen säädellyssä muodossa juuri keskiajalla, jolloin yksilöllisyys ei ollut samalla tavalla arvossaan kuin individualistisessa nykymaailmassa. Materiaalista ja hengellistä epävarmuutta pyrittiin hallitsemaan sitomalla ihminen tiukasti osaksi ryhmää, jonka yhteisilmettä ei tullut rikkoa kunnianhimoisella yksilöllisyyden tavoittelulla (Le Goff 1988a, 325). Inhimillisen kokemuksen teki arvokkaaksi nimenomaan sen vertautuminen toisen kokemukseen, mikä näkyy positiivisena voimavarana esimerkiksi Pierre Abelardin omaelämäkerrassa. Vertailemalla itseään menneisyyden hahmoihin Abelard etsii Vitzin tulkinnan mukaan sisäistä rauhaa ja kykyä hyväksyä itseään kohdanneet onnettomuudet: hän pyrkii hahmottamaan oman olemisensa figuratiivisen merkityksen sekä asettuu samalla itse rohkaisevaksi esimerkiksi vaikeuksia omassa elämässään kohtaavalle lukijalle (Vitz 1989, 33–34).

Romantisesta tulkinnasta viehättyvä voisi ajatella, että myös Boccaccion Fiammettalle kirjoittaminen on eräänlaista kaksisuuntaista eksemplaarista terapiaa – että Abelardin tavoin myös hän pyrkii tuottamaan traagiselle kokemukseelleen kauneutta ja merkitystä tarinoiden lukemisen ja kirjoittamisen avulla sekä, kuten sanookin, auttamaan naislukijoihinsa oman esimerkinsä kautta. Aluksi Fiammetta saattaa tehdäkin niin: hän kertoo saaneensa suurta lohtua kuullessaan tarinoita epäonnistuneista rakastavaisista ("Ohimè! con quanta consolazione più volte già

mi ricorda d'avere udite le miserie e le disavventure degli amanti nuovamente avvenute!"; *EMF*, 169–170) ja myös toistaa edellisellä sivulla siteeraamassani tekstikohdassa esitetyn ajatuksen, että surun jakaminen saa sen tuntumaan kevyemmältä ("acciò che avendo compagni mi dolga meno"; *EMF*, 194). Kuitenkin Fiammetta kääntää lopulta asetelman täysin pääläelleen: kyse ei ole enää siitä, miten hänen surunsa muistuttaa antiikin naisten surua, vaan miten antiikin naisten suru *ei* muistuta hänen suruaan. Myös nykynaisiin verrattuna Fiammetta näkee kokemuksensa ainutlaatuisena:

Naiset ympärilläni puhelivat rakkaudesta ja sillä hetkellä, kuunnellessani uteliaana toisten rakkausjuttuja, ymmärsin helposti, että kenenkään rakkaus ei ollut yhtä intohimoinen, yhtä salainen, yhtä tuskainen kuin omani.

[I]o in cerchio con donne d'amore ragionanti mi sono ritrovata; là dove con disiderio ascoltando quali gli altrui amori siano stati, agevolmente ho compreso niuno si fervente né tanto occulto né con si gravi affanni essere stato come il mio... (*EMF*, 104)

Fiammetta erottautuu näin Abelardista ja ylipäättään keskiaikaisesta taipumuksesta nähdä inhimillinen kokemus kiinnostavana vain jos se vertautui historiallisiin ja raamatullisiin esikuviin. Yksilö ei pyrkinyt "tuntemaan tai sanomaan mitään uutta ja erilaista tai esimerkiksi erottamaan omaa tuskan kokemustaan marttyyreiden vastaavasta" vaan asettumaan esikuviansa kanssa rinta rinnan (Vitz 1989, 25–26; kurssiivi alkuperäisen mukaan). Fiammetta sen sijaan kertoo "ymmärtäneensä helposti" ("agevolmente ho compreso"), että edeltävät kokemukset ovat vain kalpea varjo verrattuna hänen rakkaustarinaansa – toisin sanoen hän on kokemuksessaan yksin ja ainutlaatuinen. Fiammetta esittää, että hänen "rakkautensa tuli" on jotakin ennen kokematon ("fuoco non mai sentito"; *EMF*, 6) ja että hän itse palaa rakkaudesta kiihkeämmin kuin "kukaan toinen nainen koskaan aikaisemmin" ("più che altra facesse giammai"; *EMF*, 16). Ajatus toistuu hieman eri sanoin useaan otteeseen läpi kerronnan.

Myös tuskansa määrän Fiammetta päättää olevan suurempi kuin toisten. Hän toteaa olevansa "murheellisempi kuin yksikään toinen nainen" ("più che altra dolorosissima donna"; *EMF*, 159), ja samoin hänen elämänsä on "kurjempi kuin kenenkään toisen" ("vita più che altra agnosciosa"; *EMF*, 11). Edes helvettiin joutuneet eivät koe vastaavaa tuskaa; ei Titus, jonka maksaa nokkivat korppikotkat, ei Iksion, jota pyöritetään tulisessa pyörässä: "Niin on asian laita, minun tuskani on kaiken kaikkiaan suurempi kuin noiden revittyjen ja rikkinäisten sielujen" (Con ciò sia cosa che in me maggior pena tutta insieme si trova, che quelle in diviso o congiunte non sono"; *EMF*, 148). Tässä Boccaccio toteuttaa keskiajalle tyypillistä kvantitatiivista henkilökuvausta, jossa henkilöahmojen ominaisuuksia ja luonteenpiirteitä mitataan vertikaalisella skaalalla.

Keskiaikaisella henkilöahmolla ei siis useinkaan ollut omia uniikkeja erityispiirteitään, vaan tiettyä piirrettä, esimerkiksi kauneutta tai hyvyyttä, oli joko enemmän tai vähemmän kuin jollakin toisella hahmolla (kts. Vitz 1989, 16). Fiammetta kuitenkin tähtää surunsa määrässä ainutlaatuisuuteen ja haaveilee maineesta jälkimaailman silmissä:

Kestäköön onnenne, jotta minä voisin olla surun ainoa esimerkki! Vaikka Amor ei suonutkaan minulle onnea rakkaani kanssa vaan lyhensi päiviäni maan päällä, saan tuskastani edes sen, että Didon tavalla tulen ikuisesti surullisen maineeni kautta.

Lunga sia la vostra felicità, acciò che io sola di miseria possa essempro rimanere a' mondani. Almeno, se Amore, faccendomi mal contenta della cosa amata da me, sarà cagione che li miei giorni si raccorcino, me ne seguirà che io, come Dido, con dolorosa fama diventerò eterna. (EMF, 100)

Kaikkein suurimman kärsijän kunniakas asema kiehtoo Fiammettaa, ja Atalantasta puhuessaan hän toteaaakin, että kuuluisuutensa vuoksi tämän suru voidaan melkein katsoa onneksi (“ma ciascuna con tanta gloria sono in eterno ritratte, che quasi liete si potriano dire”; EMF, 195). Toisin sanoen Fiammetta idolisoi lukemiaan naiskohtaloita, mistä, kuten luvussa 3 osoitan, aiheutuu ironista häiriötä hänen kerrontaansa.

Johdannossaan Fiammetta vielä toivoi toisten naisten onnen kestävän epäitsekäistä syistä, mutta lopulta tämä toive muuttuu oman yliverlaisuuden elegiseksi ylistyslauluksi, jossa ei ole jälkeäkään Ciceron suosittamasta nöyrästä eetoksesta. Sekä *exemplum*in tarkoituksellisuus että yhteisestä naisellisestä kokemuksesta niin hyvässä kuin pahassakin ammentava paatos sortuvat Fiammettan painottaessa omaa erityislaatuaan. Oman tilanteensa vertailusta antiikin naisten suruihin Fiammetta kertoo saavansa kaksinkertaisen hyödyn:

Ensinnäkin näen, että en ole murheessani ensimmäinen enkä ainoa, kuten hoiturinikin sanoi minua lohduttaessaan, ja toisekseen, arvioni mukaan, pohdittuani tarkkaan toisten ihmisten murheita kaikilta kanteilta, huomaan oman onnettomuuteni kaikkien muiden onnettomuutta suuremmaksi; ja tästä minulle koitua kunnia on suurta, sillä voinhan sanoa, että vain yksin minä olen kestänyt eläessäni suurempia tuskia kuin kukaan toinen nainen.

[L]'uno è che sola nelle miserie non mi veggio né prima, come già confortandomi la mia nutrice mi disse; l'altro è che, secondo il mio giudizio, compensata ogni cosa degli altrui affanni, li miei ogni altri trapassare di gran lunga dilibero; il che a non piccola gloria mi reco, potendo dire che io sola sia colei, che viva abbia sostenute più crudeli pene che alcuna altra. (EMF, 182–183)

Fiammetta esittää tässä tiivistetysti ristiriidan, joka muodostuu koko hänen puolustuspuheeseensa. Hän toteaa aluksi, että ei ole murheessaan yksin, mutta heti perään ilmaisee, että hänen kokemuksensa nimenomaan on aivan erilainen ja siten ainutlaatuinen – mutta jos kerran

didaktisessa esityksessä kuvatut tapahtumat ovat ennenkokemattomia, miten kukaan lukijoista voisi koskaan ymmärtää ja ottaa niistä opikseen? Fiammetta avaa yhteisen kokemuksen ovet, mutta sulkee ne saman tien: ristiriitaisesti hän sekä pyrkii kaventamaan etäisyyttä itsensä ja ihanneyleisönsä välillä että myös venyttämään sen äärimmilleen. Hän riistää lukijattariltaan samastumisen mahdollisuuden esittämällä itsensä superlatiivina, ikuisena esimerkkinä (”esempio eterno”; *EMF*, 202), jota on mahdoton seurata.³⁵

Puhetaidon ja kirjallisen typologian avulla puhtoiseksi rakennetun omakuvan toiseksi elementiksi nousee siis Fiammettalla näkemys itsestään ylimaallisen kärsivänä sankarittarena. Kuka tahansa voi Fiammettan mielestä ymmärtää hänen päätelmänsä oikeellisuuden: ”Jos tarkastelee asiaa järkevästi [kirjaimellisesti ”terveellä mielellä”, ”con sana mente”], ymmärtää, että koskaan ennen ei Fortuna ole antanut yhtä sopivaa esimerkkiä julmuudestaan” (”Tu non desti mai, o Fortuna, piú ammaestrevole esemplo di me de' tuoi mutamenti, se con sana mente si riguarderà”; *EMF*, 106). Mikäli asia silti jää joltakin lukijalta käsittämättä, voivat huomiokykyisemmät naiset auttaa Fiammettaa hänen opetuksensa perille menemisessä: ”[V]iisaat naiset auttavat ymmärtämään, että kurjuuteni on loputon ja kaikkien menneitten sekä nykyisten naisten kurjuutta suurempi” (”si potrà per le savie comprendere la mia tristizia essere, oltre a quella d'ogni altra donna preterita o presente”; *EMF*, 113).

Kuten todettua, retoriikan auktoriteetit korostivat aloituksen ja lopetuksen merkitystä, ja Fiammetta kyllä tietää, miten asetella argumenttinsa: hän aloitti kertomuksensa kuvailemalla enneunensa, joka pohjusti hänen viattomuutensa, ja päättää sen superlatiivisen omakuvansa huipentumaan, pitkään listaan kärsimyksiä kohdanneista antiikin sankarittarista ja sankareista, joiden kärsimykset kalpenevat Fiammettan omien rinnalla (kts. *EMF*, 182–198). Fiammetta esittää lukijattarilleen didaktisen monologisen *exemplum*, joka osoittaa vailla epäilystä, että hänen arvionsa (”il mio giudicio”, vrt. s. 48) on pettämätön. Johdannossa siteeraamani fransiskaanimunkin tavoin Fiammetta määrää yleisönsä lopullisen tulkinnan ja korjaa mahdollisia virhekäsityksiä luetusta. Antiikin surujen toisteisesta vyörytyksestä on hankala irrottaa lyhyttä tekstinäytettä – jotta näkökulmani tulisi selväksi, joudun lainaamaan tekstiä tältä osin pitkästi. Seuraavassa Fiammetta opastaa naisia, jotka eivät tiedä totuutta (”chi non sapesse il vero”) vaan ajattelevat, että Egyptin Kleopatran elämä saattaisi sittenkin olla Fiammettan elämää dramaattisempi:

On paljon ihmisiä, jotka pitävät Egyptin kuningatar Kleopatran kärsimyksiä sietämättöminä ja suurempina kuin minun kärsimyksiäni. [...] Vapauduttuaan vankilasta hän [Kleopatra] ryhtyi Caesarin rakastajattareksi ja joutui sitten tämän hylkäämäksi; jotkut luulevat, että tästä koitui

³⁵ Boccaccion tuotannon yhteydessä on puhuttu eksemplarisuuden kriisistä (kts. Stierle 1998), jota myös Fiammettan paradoksisen esimerkin voi laajemmassa mittakaavassa tulkita ilmentävän.

hänelle suurta tuskaa. Nämä ihmiset *eivät kuitenkaan ymmärrä*, että rakkaudentuskat ovat vain pienet sellaisissa naisissa ja miehissä, jotka voivat tuosta vain hylätä rakkaansa antaakseen itsensä jollekin toiselle, kuten Kleopatra usein teki. [...] *On myös ihmisiä, jotka eivät tiedä totuutta ja saattavat siksi luulla*, että Caesarin lähtö oli Kleopatralle tuskallinen. *Mutta eipä ollut*, koska Kleopatraa lohduttivat suuremmat ilot kuin yksikään suru voi olla, nimittäin hänelle jäänyt Caesarin poika ja pelastettu valtakunta. [...] Suurin murhe Kleopatralle koitui Antoniuksesta, jonka hän ajoi riettailla juonillaan sisällissotaan veljeään vastaan, kenties toivoen että itse pääsisi Rooman valtakunnan huipulle. Mutta näin hän saikin osakseen kaksinkertaisen tuskan: hänen aviomiehensä menehtyi hänen toivonsa mukana, ja *niinpä häntä luullaan kaikista naisista murheellisimmaksi*. Toki meidän täytyy uskoa, että hänen kokemuksensa oli tuskallinen – koko mailman kuningattaren kunnianhimon täytyy olla suuri, ja niin vain se sortui yhteen epäonniseen taisteluun ja vielä aviomiehen kuolemaan. Joka tapauksessa Kleopatra pääsi heti käsiksi lääkkeeseen, joka lopetti hänen tuskansa; ja vaikka kuolema olikin kova, se ei vienyt paljon aikaa, sillä kaksi käärmettä imee nopeasti rinnasta veren ja elämän. Kuinka monet kerrat, samanlaisen tuskan vallassa, vaikkakin *monen mielestä vähäpätöisemmästä syystä*, olisin mieluusti tehnyt samoin, jos kukaan ei olisi estänyt tai jos en olisi niin kovin pelännyt siitä koituvaa häpeää!

Sono ancora molti che crederebbero Cleopatras reina d'Egitto pena intollerabile e oltre alla mia assai maggiore avere sofferta [...] Ma poi di prigionie uscita e divenuta di Cesare amica, e da lui poi abbandonata, *sono chi pensano* ciò da lei con gravissimo affanno essere passato, *non riguardando* essere corta noia d'amore in colui, o in colei, il quale a diletto si può torre ad uno e darsi ad uno altro, come essa mostrò spesso volte di potere. [...] Oltre a ciò, se ella di Cesare rimase sconsolata nel suo partire, *sarebbero, chi non sapesse il vero, di quelli che crederebbero* ciò esserle doluto; *ma egli non fu così*; ché, se essa del suo partire si doleva, d'altra parte con allegrezza avanzante ogni tristizia la racconsolava l'esserle rimasto di lui uno figliuolo e il restituito regno. [...] Ma quello che per sua gravissima ed estrema doglia s'aggiugne, è l'essere stata moglie d'Antonio; il quale ella con le sue libidinose lusinghe avea a cittadine guerre incitato contro il fratello; quasi di quelle vittoria sperando, aspirava all'altezza del romano imperio, ma venutale di ciò ad un'ora doppia perdita, cioè quella del morto marito, e della spogliata speranza, *lei dolorosissima oltre ad ogni altra femina essere rimasa si crede*. E certo, considerando sì alto intendimento venire meno per una disavventurata battaglia, quale è il dovere essere generale donna di tutto il circuito della terra, senza aggiugnervi il perdere così caro marito, è da credere essere dolorosissima cosa; ma ella a ciò trovò subitamente quella sola medicina che v'era a spegnere il suo dolore, cioè la morte; la quale ancora che rigida fosse, non si distese però in lungo spazio, però che in piccola ora possono per le poppe due serpenti trarre d'un corpo il sangue e la vita. Oh quante volte io, non minore doglia sentendo di lei, posto che *per minore cagione secondo il parere di molti*, avrei volentieri fatto il simigliante se io fossi stata lasciata, o pure paura di futura infamia da ciò non m'avesse ritratta! (EMF, 193–194; kursiivit lisätty)

Samankaltaista vertailua omaksi hyväkseen Fiammetta tekee sivukaupalla, eikä hän suvaitse vastalauseita:

Älkää te naiset väittäkö minulle vastaan, että minähän menetin vain rakastajani siinä missä hän [Iokaste] menetti koko kuningaskuntansa, poikansa, aviomiehensä ja lopulta elämänsä. Tiedän sen, mutta minulta Fortuna vei rakastajani mukana kaiken ilon, ja vaikka elämäni saattaa jonkun toisen silmissä näyttää onnelliselta, sitä se ei todellakaan ole; aviomieheni, omaisuuteni, sukulaiseni ja kaikki muu ovat minulle raskas taakka ja toiveideni vastaisia. Jos kohtalo rakastajani sijaan olisi ottanut minulta kaiken tämän, olisi minulla ollut edessäni avoin tie kohti haluamaani ja sille tielle olisin myös lähtenyt; ja jos en olisikaan pystynyt, olisin voinut päättää päiväni tuhansilla hyvillä tavoilla. Siispä *arvioin oikein* omat tuskani paljon suuremmiksi kuin mainitseminen naisilla.

Né a questo s'appicchi alcuna, dicendo a lei privato il regno, i figliuoli e il marito, e ultimamente la propria persona essere stato, e a me solamente l'amante. Certo io il confesso; ma la fortuna con questo amante trasse ogni felicità, e ciò che forse alla vista degli uomini m'è felice rimasto, è il contrario, però che il marito, le ricchezze, li parenti e l'altre cose tutte mi sono gravissimo peso, e contrarie al mio disio; le quali se come l'amante mi tolse m'avesse tolte, a fornire il mio disio mi rimaneva apertissima via, la quale io avrei usata; e se fornire non l'avessi potuta, mille generazioni di morte m'erano presenti a potere usare per termine de' miei guai. Dunque più gravi le pene mie che alcuna delle predette *meritamente giudico*. (EMF, 190; kursiiivit lisätty)

Cesare Segre kuvailee Fiammettan tilaa *Elegian* lopussa ”epätoivoiseksi väsymykseksi: ”Fiammetta näyttää liikkuvan kylmien patsaiden galleriassa. Henkilöt, joilta hän draamansa kiihkossa etsi sanoja, asenteita ja esimerkkiä, ovat muuttuneet jälleen pölyiseksi ja hiljaiseksi marmoriksi” (Segre 1979, 92). Itse katson, että Fiammetta ei pelkästään kulje kylmien kuvien galleriassa vaan tekee itsestäänkin kuvan, ikään kuin kaiverruttaa tulkintansa pysyvästi marmorin ihanneyleisönsä luettavaksi. Fiammettan lista on täynnä kognitiivisia verbejä: ajatteluprosessia korostamalla hän pakottaa lukijansa paneutumaan naiskohtaloitten huolelliseen tarkasteluun ja huomaamaan, että ne eivät syystä tai toisesta pääse lähellekään hänen omaa kohtaloaan. Esimerkeiksi Fiammetta valikoi muun muassa Oidipuksen äidin Iokasten, joka Fiammettan näkemyksen mukaan tunsii ansaitsevansa onnettomuutensa ja siksi kykeni sen myös kestämään, sekä Hekuba, jonka surua helpotti sen lyhytkestoisuus:

Miten suureksi *huomaammekaan* Iokasten surun, kun *tarkastelemme sitä huolella*: hänelle tapahtui elämässään kaikki se, mikä voi vahvaa mieltä horjuttaa! Nuorena neitona, Theban kuninkaan Laiuksen puolisona, hänen täytyi antaa esikoisensa villipetojen raadeltavaksi siinä uskossa, että pojan isä voisi siten pelastua taivasten määräämältä kohtalolta. *Voimme uskoa*, että hänen surunsa oli suuri... [...] Hän luotti poikansa pois vieneiden sanaan ja uskoi tämän kuolleen; mutta myöhemmin tuo hänen synnyttämänsä poika surmasi hänen aviomiehensä, nai äitinsä tätä tunnistamatta ja sai tämän kanssa neljä lasta. Niinpä Iokaste sai lopulta tietää olevansa isänmurhaajan äiti ja vaimo, kun Oidipus paljasti rikoksensa luopumalla valtakunnastaan ja näkökyvystään.

Oh quanta miseria, *bene investigando* di Giocasta gli avvenimenti, *vedremo noi* avvenuta tutta a lei pertinente ne' giorni suoi, possibile a turbare ogni forte animo! Ella, giovine maritata a Laio re tebano, il primo suo parto convenne che alle fiere mandasse a divorare, credendo per quello il misero padre fuggire quello che li cieli con corso infallibile gli apprestavano. Oh chente dolore *dobbiamo pensare* che questo fosse... [...]Ella poi da' portanti il tristo figliuolo certificata di ciò che fatto aveano, lui reputando morto, dopo certo tempo da colui medesimo cui ella avea partorito le fu il marito miseramente ucciso, e del non conosciuto figliuolo divenne sposa, e generògli quattro figliuoli; e così madre e moglie ad un'ora del patricida si vide, e 'l riconobbe poi che egli, del regno e degli occhi privatosi insiememente, la sua colpa fece palese. (EMF, 188; kursiiivit lisätty)

Kuinka paljon surua huomaammekaan hänen [Hekuban] tunteneen, kun *muistelemme* hänen syliinsä vuotanutta aviomiehen verta, Troijan mahtavia palatseja ja ylhäistä väkeä, jotka paloivat kreikkalaisessa tulessa, ennen kaikkea kammottavaa uhrilahjaa, jonka Pырhос teki

hänen Poliksenestaan. Mutta hänen surunsa kesti vain hetken aikaa, sillä hänen vanha ja heikko mielensä ei voinut tätä kaikkea kestää; hän tuli hulluksi, kuten todistaa se, että hän harhaili taistelukentillä haukkuen kuin koira.

[T]ornandosi a mente il sangue del suo marito [...] spandere nel tristo grembo, e l'avere veduta Troia d'altissimi palagi e di nobile popolo piena, accesa di greco fuoco e abbattuta tutta; e oltre a ciò il misero sacrificio fatto da Pirro della sua Pulissena, con quanta tristizia si dee pensare che il riguardasse? [...] Ma brieve fu la sua doglia; ché la debole e vecchia mente, non potendo ciò sostenere, in lei smarritasi, la rendé pazza, sì come il suo latrare per li campi fe' manifesto. (EMF, 191; kursiivit lisätty)

Opetuksensa Fiammetta päättää jo moneen otteeseen ilmaisemaansa toteamukseen: ”Siispä kaiken huomioon ottaen minä olen onnettomista naisista onnettomin enkä muuta voi” (”Sì che, ogni cosa pensata, io sola tra le misere mi trovo ottenere il principato, e piú non posso”; EMF, 197).

Näkemyksensä ehdottomuudessa Fiammetta kieltää siis yleisöltään eriävän tulkinnan mahdollisuuden. Bahtinia mukaillen Fiammettan sana voidaan määritellä *autoritaariseksi sanaksi*, joka ”vaatii, että huomioimme sen ja teemme siitä omamme”. Tällainen monologinen puhetapa ”ei halua meiltä sanan vapaata assimilaatiota ja omaksumista, vaan ehdotonta liittoutumista. [...] Se astuu verbaaliseen tajuntaamme kompaktina ja jakautumattomana massana; se täytyy joko täysin vahvistaa tai täysin hylätä.” (Bahtin 1987, 342–343.) Monologisuuden ja dialogisuuden kysymysten ei siis tarvitse koskea pelkästään tekijän ja sankarin suhdetta; myös kertojan ja yleisön välinen suhde voi olla laadultaan monologinen tai dialoginen. Boccaccion Fiammetta asettuu autoritaariseen asemaan, josta rajaa ja kuolettaa yleisönsä reaktiot. Hän varautuu kyllä retorisesti vastakkaisen tietoisuuden olemassaoloon, mutta hänen eetoksensa on laadultaan yksinäinen: hän pyrkii alistamaan yleisönsä omalle syntiselle ja ylpeälle totuudelleen, jonka ilmaisemiseen hän käyttää sekä eettisesti että teknisesti kyseenalaisia retorisia keinoja.

Kuten edellä on tullut ilmi, Fiammetta luottaa esitysteknisesti toiston voimaan pakottaessaan sanansa lukijansa tajuntaan. Vaikka Fiammetta toteaa itsekkin, että ”olisi piinallisen pitkästyttävää toistaa kaikki mitä sanoin” (”Oh quante piú altre cose ancora dissi piú volte, le quali lungo e tedioso sarebbe il raccontarle!”; EMF, 109), vaivaa hänen kerrontaansa suoranainen antivariaatio, mikä määritettiin keskiaikaisissa runousopeissa retoriseksi virheeksi. Esimerkiksi Galfridus de Vinosalvo toteaa kaunopuheisesti, että tyyliä on tehostettava vain varoen, sillä suloinen tuoksu tulee erilaisista kukkasista liian monen samankaltaisen laimentaessa vaikutuksen (Galfridus 1967, 60); samaan tapaan myös Johannes de Garlandia toteaa, että monotonisuus on ”kyllästymisen äiti” (”Est enim mater idemptitas sacietatis”; Johannes 1974, 89).

Fiammetta pyrkii tukemaan sankarillista näkemystään myös kuvittelemalla ulkopuolisen tarkkailijan:

En usko, että oli ylväämpää ja upeampaa katsella Priamin tyttäriä ja Troijan naisia näiden kokoontuessa juhlassa isänsä eteen viimeisen päälle koristeltuina kuin katsella kaupunkimme naisia; kun he näyttäytyvät teattereissa niin kauniisti laitettuna kuin mahdollista, en epäile hetkeäkään, että kuka tahansa paikalle osuva tarkkasilmäinen muukalainen, joka tarkastelisi heidän ylvästä käytöstään, upeita asujaan ja kuningattarille sopivia korujaan, ajattelisi, että tässäpä ei olekaan nykynaisia vaan maailmaan palanneita suuria muinaisiaikojen kaunottaria. Yksi, hän sanoisi, muistuttaa Semiramista ylväällä käytöksellään; toisesta ajateltaisiin että hän on korujensa perusteella Kleopatra; jälleen eräs toinen arveltaisiin Helenaksi kauneutensa tähden; ja vielä eräästä todettaisiin olemusta ja käytöstä tarkkailemalla, että tämä on kaikin tavoin kuin Dido.

Né credo che piú nobile o ricca cosa fosse a riguardare le nuore di Priamo con l'altre frigie donne, qualora piú ornate davanti al suocero loro a festeggiare s'adunavano, che sono in piú luoghi della nostra città le nostre cittadine a vedere; le quali poi che alli teatri in grandissima quantità radunate si veggono, ciascuna quanto il suo potere si stende dimostrandosi bella, non dubito che qualunque forestiere intendente sopravvenisse, considerate le contenenze altiere, li costumi notabili, gli ornamenti piuttosto reali che convenevoli ad altre donne, non giudicasse noi non donne moderne, ma di quelle antiche magnifiche essere al mondo tornate: quella, per alterezza, dicendo Semiramís simigliare; quell'altra, agli ornamenti guardando, Cleopatràs si crederebbe; l'altra, considerata la sua vaghezza, sarebbe creduta Elena; e alcuna, gli atti suoi bene mirando, in niente si direbbe dissimigliare a Didone. (*EMF*, 112)

Tämän ”tarkkasilmäisen muukalaisen” (”forestiere intendente”) perspektiivin kautta Fiammetta esittää itsensä siten, miten haluaa toisten itsensä näkevän. Hänen kuvittelemansa vieras tietoisuus esiintyy siis hänen oman tietoisuutensa jatkeena, mikä Bahtinin mukaan on ominaista monologiselle ajattelulle: vieraat tietoisuudet ”vaikenevat, sulkeutuvat ja jähmettyvät lopullisiksi objekteiksi muutetuiksi hahmoiksi” (Bahtin 1963/1991, 106.) Tätä Bahtinilla alun perin tekijän ja sankarin välistä monologista suhdetta kuvaavaa ajatusta voidaan jälleen soveltaa myös laajemmassa mittakaavassa kertojan tai henkilöihahmon toimintaan. Monologisessa ajattelussa, oli sen kohde sitten mikä tahansa, vieraille sanalle ei anneta tilaa. Bahtinin sanoin on ”vain **yksi tiedostava subjekti**, kaikki muut ovat pelkästään hänen tietoisuutensa **objekteja**” (emt. 110–111; tummennus alkup.)

Fiammettan autoritaarinen asenne ilmenee myös hänen suhteessaan kertomuksensa toisiin henkilöihin. Panfilon paljastettua suurieleisen murheellisesti joutuvansa jättämään Fiammettan vanhaa isäänsä auttaakseen, Fiammetta vastaa omaan ehdottomaan tyyliinsä pitkällä vastustuspuheella, jossa ajattelee ja puhuu sekä Panfilon että tämän isän puolesta:

Jos paluullasi olisi isääsi sama vaikutus kuin Medeian rohdoilla Aisoniin, pitäisin uskollisuuttasi oikeutettuna ja, vaikkakin vastentahtoisesti, käskisin sinua lähtemään; mutta niin ei käy, ei voi käydä, ja sinä tiedät sen. [...] Ja kuka edes epäilee, että jos hän [Panfilon isä] kuulisi tilanteestamme, hän sanoisi viisaudessaan ”Jää” eikä suinkaan ”Tule?” Jos hän ei tekisi sitä hienotunteisuudesta, hän tekisi sen säälistä, minkä uskon, että sinäkin selvästi ymmärrät. On siis järkevää olettaa, että näin hän tekisi, ja on siten yhtä järkevää teeskennellä, että hän todella tietää tilanteemme, joten isäsi käskystä hylkää lähtöaikeesi, joista koituisi harmia sekä sinulle että minulle.

Deh, se la tua andata quello nel tuo padre dovesse operare che in Esone i medicinali di Medea operarono, io direi la tua pietà giusta, e comanderei che s'adempiesse, ancora che duro mi fosse; ma non sarà cotale, né potrebbe essere, e tu il sai. [...] *E chi dubita che, se a lui fosse la nostra condizione licito di scoprire, che egli, essendo savio, non dicesse piuttosto: "Rimanti" che "Vieni"?* E se a ciò discrezione non lo inducesse, egli ve lo inducerebbe pietà; e questo credo che *assai ti sia manifesto*. Dunque fa' ragione che quel giudizio che egli darebbe, se la nostra causa sapesse, che egli l'abbia saputa e dato, e *per la sua medesima sentenza* lascia stare questa andata, a me e a te parimente dannosa. (EMF, 46-47; kursiivit lisätty)

Panfilo kehottaa Fiammettaa jättämään ”asiat Jumalan käsiin, joka tietää tarpeemme paremmin kuin me itse” (”Adunque queste cose senza badarci, nelle mani di lui, meglio di noi consapevole de' nostri bisogni, le lascia stare”; EMF, 51), mutta Fiammetta ei näytä kuitenkaan luottavan taivaalliseen arvostelukykyyneen. Hän nimittäin opettaa lopulta myös itse Jumalalle, miten tämän tulisi hänen syntejään arvioida:

Sinä, joka näet kaiken, tiedät, että en voi mitenkään unohtaa suloista rakastajaani ja menneitä tapahtumia; muistoista aiheutuu minulle sellaista tuskaa, että sitä paetakseni olen etsinyt tuhansia tapoja kuolla, joista kaikista kuitenkin luovuin sen pienen toivon vuoksi, jonka vielä minulle annat. Siispä jos pienempi paha on elää rakastajani kanssa kuin tuhota itse ruumiini yhdessä murheellisen sieluni mukana, anna hänet takaisin minulle. Sinunhan pitäisi mieluummin pitää syntiset hengissä ja antaa heille tilaisuus tuntea sinut, sen sijaan että annat heidän kuolla ilman pelastuksen mahdollisuutta! Ja ennen kaikkea sinun pitäisi mieluummin haluta menettää luomuksestasi vain sen osa, ei kokonaisuutta.

A te, a cui niente s'occulta, è manifesto a me per niuna maniera potere uscire della mente il grazioso amante né li preteriti accidenti, del quale e de' quali la memoria a sí fatto partito mi rieca con gravi dolori, che già per fuggirli mille modi di morte ho dimandati; li quali tutti un poco di speranza, che di te m'è rimasa, m'ha levati di mano. Dunque, se minore male è il mio amante tenere, come io già tenni, che insieme il corpo uccidere con l'anima trista, sí come io credo, torni e rendamisi. Sieti piú caro li peccatori vivere, e possibili a te conoscere! che morti, senza speranza di redenzione, e vogli innanzi parte che tutto perdere delle creature da te create. (EMF, 129-130)

Fiammetta esittää, että Jumalan pitäisi myös kiittää häntä siitä hyvästä, että hän antaa olosuhteiden pakosta kaupunkilaisten pitää häntä pyhimyksenä: ”Niinpä sinun tulisi pikemminkin palkita minut, sillä harkitessasi asiaa huomaat, että huonon esimerkin sijaan toiminkin hyvänä esimerkkinä luoduillesi. Valehtelu ahdistaa minua kovasti ja teen sen raskaalla sydämellä, mutta muutakaan en voi” (“[A]nzi piuttosto merito me ne rendi, considerando che'l malvagio essempro levando, alle tue creature il do buono: egli m'è grandissima pena il mentire, e con faticoso animo la sostengo, ma piú non posso”; EMF, 126). Kaikki Fiammettan näköpiirissä ilmenevät tietoisuudet yleisöstä Jumalaan muuttuvat objekteiksi, Fiammettan totuuden astioiksi. Autoritaarisen sanansa avulla Fiammetta

määrittää ja vaatii yleisöltään ennalta määräämiään reaktioita. Tämä itsekeskeisen monologinen maailmankatsomus värittää Fiammettan eetosta sekä kertojana, ”kirjailijana” että henkilöhahmona.

Tässä luvussa olen käsitellyt Fiammettan sanaa ennen kaikkea hänen ihanneyleisönsä näkökulmasta. Olen tarkastellut, miten Fiammetta rakentaa cicerolaisen retoriikan ja kirjallisen typologian keinoin juhlavan viattoman omakuvan lukijoittensa ja Jumalan ihailtavaksi. Seuraavassa luvussa huomion kohteeksi nousee *Elegian* hybridin toinen osapuoli, tietoisuus, jonka läsnäolo mutkistaa Fiammettan sanan pääsyä kohteeseensa (vrt. Bahtin 1987, 281). Tekijä – tai implisiittinen tekijä – osoittaa, että Fiammettan autoritaariseen *giudicioon* ja omakuvaan ei voi luottaa. *Elegian* implisiittinen tekijä haastaa kertojan sankarillisen uhriretoriikan ja välittää auktoriaaliselle yleisölle aivan erilaisen tarinan.

3. ”SANO OCCHIO”: TEKIJÄN SANA

Sillä heidän suussaan ei ole luotettavaa sanaa, heidän sisimpänsä on turmiota täynnä, heidän kurkkunsa on avoin hauta, kielellänsä he liukkaasti liehakoivat. (Psalmien kirja 5:10; suom. 1933)

Vaikka polyfonisen romaanin luoja salliikin luomiensa tietoisuuksien elää vapaasti elämäänsä itsenäisinä subjekteina, tekijän tietoisuus ei katoa vaan on pikemminkin ”jatkuvasti ja kaikkialla läsnä romaanissa äärimmäisen aktiivisena” (Bahtin 1963/1991, 106). Myös Bahtin pitää tekijän tarkoitetta romaanin merkityksen ytimenä, josta katsottuna erilaiset sanat ja sävyt kuuluvat eri etäisyyksillä mutta silti tasa-arvoisina (Bahtin 1987, 298). Booth sen sijaan näkee äänten välisessä etäisyydessä hierarkkisen asetelman, joka toteutuu ironisimmassa muodossaan epäluotettavassa kerronnassa. Tässä esitystekniikassa implisiittinen tekijä työntää kertojan mahdollisimman kauas itsestään, Boothin mukaan eritoten moraaliin liittyvissä kysymyksissä (Booth 1963/1981, 155). Tuloksena on vaikutelma ”salaisesta sopimuksesta” (emt. 304) kertojan ja tekijän välillä:

Lukijan matkaseuralainen on äänetön tekijä, jonka kanssa tarkkailemme ikään kuin takapenkiltä ratin takana istuvan kertojan koomista, häpeällistä, naurettavaa tai häijyä ajokäyttäytymistä. Tekijä saattaa iskeä meille silmää tai tökkiä meitä merkitsevästi kyynänpäällä kylkeen, mutta puhua hän ei voi. Lukija saattaa tuntea sympatiaa kertojaa kohtaan tai arvostella tätä, mutta missään nimessä hän ei pidä kertojaa luotettavana kuskina. (emt. 300)

Samaa kaavaa toisen totuuden hahmottumisesta kertojan selän takana ovat toistaneet lukuisat muut teoreetikot (kts. esim. Chatman 1978, 229; Fludernik 1999, 78; Cohn 2000, 307). Mutta jos kerran kertojalta jää huomaamatta jotakin, jonka tekijä ja lukija yhdessä huomaavat, voiko epäluotettava kerronta olla eetokseltaan polyfonista? Boothilaisesti ajateltuna ei, sillä ironisoituvan kertojahenkilön tietoisuus välineellistyy implisiittisen tekijän viestin kantajaksi – toisin sanoen tekijän näkökulmasta poikkeava vieras totuus monologisoituu. Toisaalta ensimmäisen persoonan kerronnassa on vaikea kuvitella muutakaan keinoa toteuttaa tekijän ja sankarin välinen aito dialogi kuin jonkinlaisen vastahankaisuutta viestivän asetelman kautta, muutoinhan teksti on vaarassa pelkistyä tekijän omaelämäkerralliseksi itseilmaisuksi. Bahtin toteaa kolmannen persoonan kerronnasta, että ero sankarin ja tekijän välillä täytyy tehdä, jotta kyseessä olisi taideteos eikä persoonallinen dokumentti (1961/1983, 83). Henkilökohtaisuuden tyypistävä uhka nousee kuitenkin jopa suuremmaksi ensimmäisen persoonan kerronnassa, jossa tekijä kutoo tietoisuutensa puhuvan minän äänen lomaan.

Victoria Kirkham (1993, 170) toteaa, että kirjailijanuransa alusta alkaen Boccaccion ihanteena oli tulkintakulmien moninkertaistaminen. Tämän hän pyrki toteuttamaan, kuten *Elegiassakin* huomataan, muun muassa moninkertaistettujen tekijä- ja yleisötasojen avulla (vrt. Smarr 1986, 6). *Elegiassa* tekijäkysymys on kuitenkin uudenlaisen kerrontamuodon vuoksi erityisen haasteellinen: miten erottaa oma näkemys minäkertojan näkemyksestä, muutoinkin kuin tämän sukupuolen avulla? Ratkaisuna Boccaccio päätyi rikkomaan sankarittarensa sanaa ironian keinoin. Lopputulosta voidaan oivallisesti kuvata James Phelanin kehittämän epäluotettavuuden mallin avulla (kts. Phelan 2005, 50–53). Ensinnäkin Fiammetta toteuttaa kaikkia rooleja, jotka Phelan fiktiivisille kertojille määrittää: *raporttoijana* (*reporter*) hän välittää tietoa tarinamaailman tapahtumista ja muista henkilöihahmoista, tapahtumien ja henkilöiden *arvioijana* (*evaluator*) hän paljastaa omaa maailmankatsomustaan ja moraaliaan, ja *tulkitsijana* (*reader/interpreter*) hän lukee tapahtumia ja toisten henkilöihahmojen toiminnan motiiveja oman tietotasonsa, havaintokykynsä ja sivistyksen tasonsa rajoissa. Epäluotettavana kertojana Fiammetta kuitenkin raportoi, arvioi ja tulkitsee sekä *virheellisesti* (*misreporting, misregarding, misreading*) että *puutteellisesti* (*underreporting, underregarding, underreading*). Auktoriaalisen yleisön on toisinaan hylättävä hänen versionsa tapahtumista ja rakennettava itse totuudenmukainen – retoristen teoreetikkojen ajattelussa siis implisiittisen tekijän mukainen – versio, toisinaan taas täydennettävä hänen esitystään niin että tulkinnallinen ympyrä täydentyy. Tarkastelen seuraavassa kerronnallisia ratkaisuja, joiden avulla auktoriaalinen yleisö saadaan ottamaan nämä tulkinnalliset askeleet.

3.1 Fiammetta epäluotettavana kertojana

3.1.1 Amarin ikivanhat nuolet: vääristynyt omakuva

Periaatteessa kaikki ensimmäisen persoonan kertojat ovat lausunnoissaan tietyllä tavalla epäluotettavia, suodattuahan kertomus yhdestä rajallisesta näkökulmasta luonnollisine epistemologisine rajoituksineen (vrt. Stanzel 1984, 150–151; Fludernik 1999, 76). Tämä on varmaankin itsestäänselvää nykylukijoille, mutta keskiaikaiselle lukijalle se ei välttämättä tullut edes mieleen, saati sitten ajatus subjektiivisten vääristymien tietoisesta tehostamisesta kirjallisen esityksen keinona. Ylipäätään realismi meidän ymmärtämässämme muodossa ei aivan istu keskiaikaiseen tekstuaalisuuteen. Roland Barthes toteaa, että leijonia ja oliivipuita pohjoismaisemassa ei tuolloin pidetty ongelmana, vaan uskottavuuskysymykset liittyivät

pikemminkin diskurssin ja lajityypin sääntöihin.³⁶ Realistisuuden tavoittelua on kuitenkin pidetty Boccaccion erityisominaisuutena (kts. esim. Branca 1976, 67), mikä voidaan huomata myös *Elegiassa*, jossa hän tutkii kertojan subjektiivisen näkemyksen rajallisuutta. Fiammetta vakuuttaa, että toisin kuin hulluksi tullut Hekuba, hän on täysissä järjissään ja tarpeettomankin tehokkaasti toimivan muistinsa vuoksi kykenee tekemään päteviä arvioita tuskansa syistä ja laadusta (”con piú ferma e piú sostenente memoria che non mi bisogna [...] piú discerno le cagioni da dolermi”; *EMF*, 191). Kertojan tarkkasilmäiseksi väittämä ja myös ihanneyleisönsä totuudeksi ulottama superlatiivinen *giudicio* kuitenkin asettuu vastakkain tekstin ilmaisemien muiden seikkojen kanssa, joita auktoriaalisella yleisöllä ei ole mitään syytä kyseenalaistaa.

Kenties selvimmin Boccaccio esittää kertojan havainnon subjektiivisuuden kohtauksessa, jossa Fiammetta Baiaren juhlissa kuvittelee itsensä toisten silmissä ja laittaa nämä puhumaan mielikuvituksensa voimalla:

[*Huomasin selvästi*, että moni heistä, tai melkein jokainen, toisinaan tuijotti minua ja hiljaa itsekseen mietiskeli ulkonäköäni; kuulemalla tai *kuvittelemalla* kantautui korviini suurin osa heidän salatuista puheistaan. Yksi heistä sanoi toisille:

- Katsokaa nyt tuota nuorta naista – hän oli kaupunkimme kaunein nainen, ja miltä hän nyt näyttää! Katsokaa, miten hajamieliseltä hän vaikuttaa; mikä siihen mahtaa olla syynä? [...] Jotkut toiset kysyivät itseltään: ”Hyvänen aika, onko hän ollut sairaana?” Ja sitten vastasivat itselleen: ”Siltä vaikuttaa, hän kun on niin laiha ja kuihtunut. Mikä vahinko, että hänen kauneutensa on mennyttä!”

Toiset, huolekseni tarkkanäköisemmät, sanoivat pitkien keskustelujen jälkeen:

- Tuon nuoren naisen kalpeus on rakastuneen sydämen merkki. Mikä muukaan sairaus noin riuduttaa kuin intohimoinen rakkaus? [...]

[J]otkut puolustivat minua sanoen:

- Luoja varjelkoon mitä puhutte muka hänen rakkaushuolistaan! *Hän on hyveellisempi kuin kukaan toinen nainen*; ei koskaan ole ollut pienintäkään huhua hänen rakkaussuhteistaan...]

[*M*]anifestamente scorgea molti di quelli, o quasi tutti, in me rimirare alcuna volta e quale una cosa del mio aspetto, e quale un'altra fra sé tacito ragionava, ma non si, che de loro occulti parlari, o per *immaginazione* o per udità, non pervenissero gran parte alle mie orecchie. Alcuni l'uno verso l'altro dicevano:

- Deh, guarda quella giovine, alla cui bellezza nulla ne fu nella nostra città simigliante, e ora vedi quale ella è divenuta! Non miri tu come ella ne' sembianti pare sbigottita, quale che la cagione si sia? [...] Altri intra sé dimandavano: “Deh, è questa donna stata inferma?”, e poi a se medesimi rispondevano: “Egli mostra di sí, sí è magra tornata' e iscolorita; di che egli è gran peccato, pensando alla sua smarrita bellezza.”

Certi ve n'erano di piú profondo conoscimento, il che mi dolea, li quali dopo lungo parlare dicevano:

- La palidezza di questa giovine dà segnali d'innamorato cuore. E quale infermità mai alcuno assottiglia, come fa il troppo fervente amore? [...]

[A]lcuni mi scusavano, dicendo:

³⁶ Barthesia siteeraa Mehtonen 1996, 93.

- Cessi Iddio che questo di questa donna si creda, cioè che amore la molesti; ella, *più che alcuna altra onesta*, mai di ciò non mostrò sembante alcuno, né mai ragionamento nessuno tra gli amanti si poté di suo amore ascoltare... (*EMF*, 103–104; kursiivit lisätty)

Kyse ei ole mistään todellisista keskusteluista: alun ”Huomasin selvästi” -toteamuksen (”manifestamente scorgea”) varmuus kumoutuu heti perään ikään kuin ohimennen lausutulla ilmoituksella, että esitettävät puheet saattoivatkin olla Fiammettan mielikuvituksen tuotetta (”per immaginazione”). Toisten kuvitellut puheet kadonneesta kauneudesta rakentavat itsekeskeisyyttä Fiammettan hahmon keskeiseksi piirteeksi ja heijastelevat hänen pelkoaan syrjähyppyn paljastumisesta. Jälleen kertoja myös heittää kuvitellun objektiivisuutensa varjon toisten ylle ja kääntää itsestään erilliset ilmiöt oman totuutensa ilmaisijoiksi: mielikuvituksessaan Fiammetta laittaa juhlijat toistamaan omaa ääriretoriikkaansa ja kuvailemaan häntä hyveellisemmäksi kuin kukaan toinen nainen (”più che alcuna altra onesta”). Toisissa vaistoamastaan kuvitellusta myötätunnosta kiitollisena Fiammetta menee jopa niin pitkälle, että rukoilee ”nöyrästi ja hiljaa [...] hyvää elämää noille ihmisille” (”con voce tacita pregai per li coloro beni umilmente gl’iddii”; *EMF*, 104). Auktoriaalisen yleisön on syytä pitää mielessä tämä kertojan mielikuvituksellisen huomioinnin taipumus koko hänen tarinansa ajan.

Fiammettan keskeinen argumentti oli, että tilannetta perusteellisesti tarkastelemalla voi kuka tahansa todeta hänen rakkautensa ja murheensa toisten naisten tuskaa suuremmaksi ja ylevämmäksi. Tämä *più che altra* –superlatiiviretoriikka koskettaa myös aivan arkipäiväisiä asioita. Fiammetta esimerkiksi toteaa, että lukijoilla riittäisi ihmeteltävää rakastavaisten tapaamisten järjestelyissä:

Miten ovelasti koettelimmekaan sen läheisen palvelijattareni uskollisuutta, jolle olimme uskoneet salaisen rakkautemme tulen [...] Kävisi pitkäksi kertoa kaikista keinoista, joita kumpikin keksimme eri tilanteissa; keinoista, joita tuskin kukaan muu on käyttänytkään tai uskoakseni koskaan ennen keksinytkään...

[C]on quanta sottile esperienza fosse per noi provata la fede d'una mia familiarissima serva, alla qua le diliberammo di commettere il nascoso fuoco ancora a niun'altra persona palese [...] Oltre a questo sarebbe lungo il raccontare quanti e quali consigli e per lui e per me a varie cose fossero presi; forse, non che per altrui operati, ma appena ch'io creda che pensati giammai... (*EMF*, 35)

Fiammettan ”uskoakseni” (”ch’io creda”) osoittautuu yhtä epäluotettavaksi kuin hänen muutkin huomiointiin perustuvat väitteensä. Paitsi että ajatus salaustaktiikoiden ainutlaatuisuudesta sublimoi petollisen toiminnan, se myös paljastaa Fiammettan auttamattoman yläkanttisen tulkinnan. Rakastavaisten suhteen yksityiskohdat avustavan palvelustytön käytöstä jo aiemmin mainitsemani peitekielen käyttämiseen (kreikkalaiset pseudonyymit, kts. s. 19 ja 43) ovat nimittäin

auktoriaaliselle yleisölle tuttuja kliseitä Ovidiuksen *Ars amatoriasta* (kts. Ovidius 1965, 31, 38) – ja tuttuja niiden pitäisi olla myös Fiammettalle itselleen, joka paljastaa tuntevansa roomalaisen opit: ”Muistin lukeneeni Ovidiuksesta, että räsitus saa nuoren mielen unohtamaan rakkauden” (”Egli non mi venne una volta sola nell'animo l'avere già letto ne' versi di Ovidio che le fatiche traevano a' giovini amore delle menti”); *EMF*, 59, vrt. Ovidius 1965, 138–139). Kirjallisuuden mallit värittävät Fiammettan kerrontaa. Panfilon lähtiessä hän pyörtyy palvelijattarensa käsivarsille Vergiliuksen ruusun tavoin, joka viikatteen leikkaamana ”putoaa vihreiden oksien sekaan ja kadottaa värinsä auringonvalossa” (”infra le verdi fronde sentendo i solari raggi cade perdendo il suo colore”); *EMF*, 54; vrt. Vergilius 2000, 232). Juonessa mukana oleva palvelijatar kuvailee jälkikäteen, epäilemättä emäntäänsä kosiskelevalla tavalla, (melo)draaman kyöneleisen huippuhetken:

”Sitten vihamielinen päivä jo nousi ja hän lausui ’Jää hyvästi!’ mitä vuolaimmin kyönelehtien. Aivan kuin väkipakolla kiskottuna hän poistui talostamme ja poistuessaan löi jalkansa voimallisesti kynnykseen. Olisi hyvinkin voinut sanoa, että hän hädin tuskin pystyi kävelemään, ja kuitenkin hän kääntyi katsomaan taakseen jokaisella askeleella ikään kuin toivoen, että huutaisin hänet takaisin huomattuani teidän vironneen.”

”Ma poi, più non potendo dimorare per la nemica chiarezza sopravvegnete, con maggiore abbondanza di lagrime disse ’Addio!’, e quasi a forza tirato, percotendo forte il piede nel limitar dell'uscio, uscì delle nostre case. Onde uscito, appena si saria detto che egli potesse andare, anzi ad ogni passo volgendosi, quasi pareva sperasse che, voi risentita, io il dovessi chiamare a rivedervi.” (*EMF*, 56)

Fiammetta tulkitsee ja arvioi kuulemaansa väärin. Hän ei tunnu näkevän tapahtumien triviaalia koomisuutta, jota palvelijattaren liioiteltu raportti entisestään korostaa³⁷, vaan ominaiseen tapansa tulkitsee rakastajansa jalanlyönnin mytologiseksi enteeksi, jota vertaa Laudomian ja Protesilaoksen tapaukseen *Heroideksessa*:

Toisinaan minulle antoi vakavampaa ajateltavaa se, että hän oli lyönyt jalkansa makuuhuoneemme kynnykseen, kuten uskollinen palvelijani minulle oli kertonut, ja muistaessani, että Laudomia piti tätä kaikkein vakavimpana merkinä siitä, että Protesilaos ei palaisi, itkin sen vuoksi monet kerrat ja pelkäsin, että samoin kävisi minullekin.

Alcun'altra volta con più gravezza mi venne pensato lui avere il piè percosso nel limitare dell'uscio della nostra camera, sì come la fedele serva m'avea ridetto; e ricordandomi che a niuno altro segnale Laudomia prese tanta fermezza, quanta a così fatto del non redituro Protesilao, già molte volte ne piansi, quello medesimo di ciò sperandoche n'è avvenuto. (*EMF*, 58)

Ihanneyleisö jakaa Fiammettan huolen, mutta auktoriaaliselle yleisölle suhteettomat mittasuhteet saava kopsahdus näyttäytyy pikemminkin kömpelönä sattumana, joka on kenties seurausta Panfilon

³⁷ Tämän kohdan Koskimies suomentaa jälleen melko latteasti käännättämällä Panfiloa ”tavan takaa” (*F*, 59) sen sijaan että tämä kääntyisi liioitellun mahdottomasti ”jokaisella askeleella” (”ad ogni passo”).

kiireestä ehtiä pois ennen Fiammettan virkoamista. Kaiken lisäksi Fiammetta näyttää lukeneen väärin Laudomian kirjettä Protesilaokselle, Laudomia nimittäin piti Protesilaoksen jalanlyöntiä nimenomaan merkkinä siitä, että tämä palaisi (”Kun ylitit isäsi talon kynnyksen, kompastuit; näin siinä enteen. Huoaten lausuin: ’Anna tämän olla merkki siitä, että herrani palaa luokseni.’; Ovidius 2004, 120). Kenties Fiammetta on lukenut *Heroidesta* yhtä huolimattomasti kuin *Ars amatorian* oppejakin: sen lisäksi että pitää syrjähyppynsä salaamiskeinoja ainutlaatuisina, hän ei myöskään tunnu huomaavan Panfilon lupauksissa ja jumalten nimeen tehdyissä valoissa mitään tuttua (”Tyttöni, vannon sinulle loistavan Apollon nimeen [...] että, jos Jumala suo, ei edes neljää kuukautta kulu paluuseeni [...] Pyhimmät jumalat, maiden ja taivaiden valtijat, olkaa todistajina tälle lupaukselle...”; ”Donna, io ti giuro per lo luminoso Apollo [...] che il quarto mese non uscirà che, concedendolo Iddio, tu mi vedrai qui tornato [...] O santissimi iddii, igualmente del cielo governatori e della terra, siate testimoni alla presente promessa...”; *EMF*, 53), vaikka Ovidius nimenomaan ylistää tyhjien lupauksen tehokkuutta (”Älä kaihdakaan lupauksia – ne kiehtovat tyttöjä. Kutsu niiden todistajiksi ketä tahansa jumalia.”; Ovidius 1965, 47).

Arkipäivän tapaukset saavat siis poikkeuksellista mytologista hohtoa Fiammettan kuvauksissa, jotka osittain perustuvat myös alkuperäisen lähteen virheelliseen ymmärtämiseen. Johannes de Garlandia (1974, 87) varoittaa korkean tyylin kirjoittajia sortumasta sille tyypilliseen tyyllirikkomukseen, ylenpalttisuuteen (*turgidus*) ja mahtipontisuuteen (*inflatus*), jotka voivat livahtaa sekä sanoihin että niiden ilmaisemiin ajatuksiin. Tämä parivaljakko onkin kirjailija Fiammettan helmasynti: tavanomainen syrjähyppy nousee hänen ajatuksissaan jumalaisiin sfääreihin, mikä heijastuu väärin tavalla sekä hänen tilannetajuunsa että sanankäyttöön. ³⁸ Sen lisäksi, että puhuu juhlavasti ”lyödyn jalan murheellisesta enteestä” (”il tristo agurio del piè percosso”; *EMF*, 69), Fiammetta itkee niin, että on ”kuin täysi lähde, joka pulppuaa kosteissa laaksoissa” (”non altrimenti che vena che pregna sgorga nell’ umide valli”; *EMF*, 133), eikä Panfilokaan jää pahasti jälkeen:

Näitä sanoja seurasi suuri huokaus, jonka kuultuani halusin tietää sille syyn, ja kysytyäni alkoivat kyneleet vuotaa hänen silmistään valtoimenaan aivan kuin kahdesta lähteestä, valuen hänen rinnalleen, jolta entiset kyneleet eivät vielä olleet kuivuneet, kostuttaen sitä entisestään; hän nyyhkytti niin kovasti, että jouduin kauan aikaa odottamaan hänen vastaustaan tuskan ja kyynelten vallassa. Tunnemyrskyn hieman laannuttua hän vastasi minulle näin, sanoin jotka toistuvasti katkesivat itkun vuoksi...

³⁸ Myös Segre (1979, 80–81) toteaa, että Fiammettan tarina on ”suhteellisen banaali” ja että Boccaccio tuottaa *Elegiassa* klassisen kirjallisuuden avulla hienon psykologisen analyysin henkilöahmostaan. Segre ei kuitenkaan pohdi enempää tämän asetelman syitä tai sillä tavoiteltua vaikutusta.

E queste parole senza mezzo seguì un gran sospiro; del quale non fu sì tosto, da me, che de' primi pianti desiderava saper la cagione, dimandato, che le abbondanti lagrime da' suoi occhi, come da due fontane, cominciarono a scaturire, e il mal rasciutto petto di lui a bagnare con maggiore abbondanza; e me in greve doglia e già lagrimante tenne per lungo spazio sospesa, sì l'impediva il singhiozzo del pianto, anzi che alle mie molte dimande potesse rispondere. Ma poi che libero alquanto dall'èmpito si sentio, con voce spesso rotta dal pianto, così mi rispose... (*EMF*, 41–42)

Fiammetta ei selvästikään tunne Galfridus de Vinosalvon (1967, 52) ohjetta: ”Anna hyperbolalle ohjasta, mutta katso ettei se juokse villinä sinne ja tänne. Käske järjen pitää se aisoissa. Kohtuullinen käyttö ilahduttaa, niin etteivät mieli ja korva väsy ylimäärästä.” Horatius toki kehottaa runoilijaa itkemään, jotta kuulijatkin itkisivät (”vasta silloin onnettomuutesi järkyttää minua, sinä Telefos tai Peleus!”; Horatius 1978/1992, 32–33), mutta rajansa säälin kalastelullakin: *Herennius*-kirjoittaja nimittäin huomauttaa kuivakkaasti, että ”mikään ei kuivu kyyneltä nopeammin” (*Rhet. ad Her.* 152–153).

On tietysti muistettava, että usein hyperbola ilmaisee erityisesti keskiaikaisessa sankarikirjallisuudessa aivan aitoa ja vilpittömää halua välittää loisteliiden tapahtumien ominaisluonne. *Elegiassa* kertojan näkemyksen ja tapahtumien todellisen luonteen välillä on kuitenkin selvä ristiriita – hyperbolan käyttö kertoo siis enemmän Fiammettan kuin Boccaccion suhteesta kerrottuun.³⁹ Fiammettan suhteettoman mahtipontinen tapa käsittää kokemuksensa vetää kerrontaa jatkuvasti vinoon: hyperbolinen kertoja ei kykene sanomaan asiaansa ”oikein”, koska sanoo jatkuvasti enemmän kuin tilanne vaatii. Boccaccio näyttää sitovan Fiammettan dramatisointitaijumusta tämän lukemisiin, mikä tulee erityisen hyvin esiin Fiammettan päätellessä syytä Panfilon viipymiseen:

Toisinaan sanoin: ”Kukapa tietää, ehkä hän on halunnut niin kovasti nähdä minut uudelleen, että hän on hylännyt isäänsä kohtaan tuntemansa säälin sekä kaikki muut toimet ja lähtenyt matkaan odottamatta myrskyisän meren tyntyymistä, uskoen valehtelevia ja uhkarohkeita, rahan perään olevia merimiehiä? Ehkä hän on noussut laivaan, joka on joutunut tuulten ja aaltojen vihan armoille, ja sittemmin tuhon omaksi? Juuri niinhän Hero menetti Leanderin. Tai kukapa tietää, ehkä kohtalo on sysännyt hänet jollekin autiolle saarelle, jossa hän paettuaan kuolemaa vedessä, on kohdannut loppunsa nälän tai raivokkaiden petojen vuoksi? Tai voisiko hän odottaa unohdettuna kuin Akhmenides pelastajaa autiolla saarella? Kukapa ei tietäisi, että meri on täynnä vaaroja? Ehkä hän on joutunut merirosvojen vihamielisiin käsiin, ja viruu rautoihin kahlittuna kaukaisissa vankiloissa. Kaikki nämä asiat ovat mahdollisia, ja monet kerrat olemme nähneet niiden tapahtuvan.”

³⁹ *Decameronen* kolmannen persoonan kerronnassa Boccaccio soveltaa mielellään täysin vastakkaista *litotesta*, olosuhteisiin nähden latteaa ilmaisua. Konventionaalisen nöyryyden ilmaisemisen sijaan Boccaccio käyttää keinoa erityisesti makaaberin komiikan luomiseksi. Esimerkkinä voidaan mainita basilikaruokkuun säilötty Lisabetan murhatun rakastajan pää: ”Hänellä oli tapana istua alituisen kukkaruokkunsaa ääressä ja katsella sitä hellästi, sillä sisälsihän se hänen Lorenzonsa pään.” (*D*, 257; ”E per usanza aveva preso di sedersi sempre a questo testo vicina e quello con tutto il suo desiderio vagheggiare, sì come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso.”; Boccaccio 1963, 323)

Io alcuna volta dicea: “Chi sa se egli, volonteroso piú che il dovere di rivedermi e pervenire al posto termine, posposta ogni pieta di padre e lasciato ogni altro affare, si mosse e forse, senza aspettare la pace del turbato mare, credendo a’ marinara bugiardi e arrischievoli per voglia di guadagnare, sopra alcuno legno si mise, il quale venuto in ira a’ venti e all’ onde, in quelle è forse perito? Niuna altra cagione tolse Leandro ad Ero. Or chi puote ancora sapere se esso, da fortuna sospinto ad alcuno inabitato scoglio, guivi la morte fuggendo dell’acqua, quella della fame o delle rapaci bestie ha acquistata? O in su quelli come Achemenide, forse per dimenticanza lasciato, aspetta chi qua nel rechi? Chi non sa ancora che il mare è pieno d’insidie? Forse è esso da inimiche mani preso, o da pirate, e nell’altrui prigioni con ferri stretto è ritenuto. Tutte queste cose essere possono, e molte volte già le vedemmo avvenire.” (EMF, 72)

Kirjalliset katastrofikuvitelmat saavat Fiammettan tuntemaan todellista huolta:

Kauhistus sentään! Kun tuollaiset kuvitelmat saivat minut valtaansa, kylmä hiki peitti minut kokonaan, ja pelkäsin niin, että usein käännyn ajatuksissani rukouksin Jumalan puoleen, en enempää enkä vähempää, koska näin hänet [Panfilon] aivan kuin silmieni edessä noihin vaaroihin joutuneena.

Ohimè! che qualora cotali imaginzioni mi teneano, un freddo sudore m'occupava tutta, e sì di ciò divenia paurosa, che sovente in prieghi a Dio che ciò cessasse rivolgea il pensiero, né più né meno, come se egli davanti agli occhi in quello pericolo mi fosse presente. E alcuna volta mi ricorda che io piansi, quasi come con ferma fede in alcuno de' pensati mali il vedessi. (EMF, 73)

Näiden kuvausten perusteella voidaan siis todeta, että Boccaccio rakentaa Fiammettalle kirjallisuuteen perustuvan, harhaisen ylevän ja jopa pakkomielleisen maailmankatsomuksen, joka vaikuttaa haitallisesti tämän havaintokykyyn sekä henkilöhahmona että kertomuksensa välittäjänä. Tapahtumista esitetyt virhetulkinnat ovat seurausta kertojan tilannetta ja itseään koskevasta virhearviosta, jonka varaan rakentuu koko hänen omakuvansa mytologiset sankarittaret ylittävänä ainutlaatuisena kärsijänä. Kristillisessä kehyksessä itsensä korottaminen näyttäytyy tietysti vakavana eettisenä vääristymänä⁴⁰, ja *Mulieribusissa* Boccaccio arvostelee kriittisesti tällaiseen käytökseen sortunutta Araknea, joka uskoi kutomistaidoillaan voittavansa itse jumalatkin: ”Vain typerys luulee, että yksi ihminen ihmiskunnan lukemattomien ihmisten joukossa voisi ylittää muut kunnian tiellä. Totisesti toivon, että Arakne olisi ollut ainoa, joka nolasi näin itsensä, mutta saman hulluuden kourissa näemme loputtoman määrän ihmisiä.” (Boccaccio 2001, 41).

Itsensä korottava Fiammetta ihailee Atalantan kyynelten ikuisuutta ja haaveilee Didon maineesta – mutta kumpuavatko hänen näkemyksensä harmittomasta naiiviudesta vai tavoitteleeko Fiammetta maallista kunniaa aivan tietoisesti? Syyntakeellisuuden kysymykset ovat olleet esillä

⁴⁰ Kts. esim. Matt. 23:12 (suom. 1992): ”Sillä joka itsensä korottaa, se alennetaan.”

myös nykykirjallisuuden epäluotettavien kertojien luokitteluyrityksissä. Ehkä selkeimmän jaottelun tekee Greta Olson, joka jakaa epäluotettavat kertojat erehtyväisiin (*fallible*) ja petollisiin (*untrustworthy*). Erehtyväisen kertojan virheet ovat seurausta tämän syystä tai toisesta rajoittuneesta tietotasosta (kertoja on esimerkiksi lapsi), kun taas petolliset kertojat vääristelevät esitystään tietoisesti ja päämäärähakuisesti. Olson huomauttaa, että lukija suhtautuu todennäköisesti eri tavoin näiden kahden ryhmän edustajiin. (Olson 2003, 101–105.) Hieman samankaltainen jaottelu sisältyy poleemiseen puolustuspuheeseen, jonka Giovanni Boccaccio esittää antiikin kirjailijoiden pakanajumaltaruja hurskaasti ”harpun ja sitran tahtiin” kritisoivia kohtaan:

On kahden sorttisia valehtelijoita: ensinnäkin ne, jotka valehtelevat tietoisesti ja tahallaan, joko vahingoittaakseen toisia ihmisiä tai ehkä jopa auttaakseen heitä. Nämä ihmiset ovat sanan syvimmässä merkityksessä petollisia valehtelijoita. Toiseen ryhmään kuuluvat ne, jotka kertovat valheen tietämättään. Yksityiskohtaisempi luokittelu on paikallaan: joissain tapauksissa tietämättömyyttä ei voi sietää eikä antaa anteeksi. [...] Aikuiseen ikään ehtinyt kristitty ei voi vedota tietämättömyyteen rikkoessaan uskonkappaleita vastaan. Toisaalta joidenkin ihmisten tietämättömyys on anteeksiannettavissa, kuten vaikkapa filosofiaa tuntemattomien nuorten poikien, merenkäyntiä tuntemattoman vuorikiipeilijän tai kirjoitustaidottoman syntymästään sokean miehen tapauksessa. Tähän ryhmään kuuluvat myös pakanarunoilijat, jotka – niin paljon kuin tiesivätkin vapaista taiteista, runoudesta ja filosofiasta – eivät ehtineet tuntea kristillistä totuutta [...] Jos pakanarunoilijat eivät kertoneetkaan koko totuutta Jumalasta (vaikka niin luulivat), on tällainen tietämättömyys ymmärrettävää, ja siksi heitä ei pidä nimittää valehtelijoiksi. Vastustajani tietysti sanovat, että syystä viis – valhe mikä valhe. Totta, mutta sanon vielä uudelleen: niitä jotka tekevät syntiä tietämättään ei tule tuomita samalla mittapuulla kuin niitä joiden rikheet ovat julkeita ja välinpitämättömiä. (Boccaccio 1988, 434)

Vaikka kyse ei tässä tietysti ole mistään kerrontatekniikan luokittelusta, on filosofinen lähtökohta sama: myös Boccaccio korostaa, että vilpittömään tietämättömyyteen tulee suhtautua lempeämmin kuin tietoiseen petturuuteen. Tätä jaottelua (ymmärrettynä edeltävän sitaatin kristillistä kontekstia yleisemmässä mittakaavassa) kuin myös Olsonin jaottelua on kuitenkin hankala soveltaa keskiaikaiseen naiseen, jonka luontaisiksi ominaisuuksiksi katsottiin ristiriitaisesti *sekä* naiivius *että* petollisuus. Keskiajalla vaalittiin Aristoteleelta peräisin olevaa, Tuomas Akvinolaisen kirjoituksissaan vahvistamaa ajatusta naisesta viallisena miehenä (*masculus occasionatus*), jonka järkisielu toimi heikosti – ”tämän vian tai vajavaisuuden vuoksi”, kirjoittaa Hannele Klemetilä, ”naiset kuuluivat miesten holhouksen alle ja heidät myös nähtiin osin samankaltaisina lasten, eläinten ja vähämielisten kanssa” (Klemetilä 2008, 200). Aristoteleelta periytyi myös ajatus sukupuolille ominaisista piirteistä, jotka johtuivat humoraalien ja ruumiinlämmön vaikutuksesta: viileän ja kostean humoraalin vuoksi naiselle tyypillisiä sisäsyntyisiä piirteitä olivat heikkous, passiivisuus ja irrationaalisuus. Toisaalta nainen oli myös Eevan kaltainen petturi, kyvytön säilyttämään salaisuuksia tai puhumaan totta.

Kertojan epäluotettavuudelle on nykykirjallisuutta luotaamalla listailtu lukuisia eri syitä. Esimerkiksi Shlomith Rimmon-Kenan (1983/1991, 128) toteaa, että epäluotettavuuden ”keskeiset lähteet ovat kertojan tietämyksen rajoittuneisuus, asianosaisuus ja ongelmallinen arvomaailma”, kun taas Seymour Chatman (1978, 233) luettelee yksityiskohtaisempia syitä herkkäuskoisuudesta henkisiin kehityshäiriöihin. Tarkasteltaessa asiaa keskiaikaisesta näkökulmasta, on listaan lisättävä myös naiseus. Vaikka Aristoteles (1997, 11) toteaaikin *Retoriikassaan*, että luottamuksen tulee syntyä puheen takia eikä puhujaan kohdistuvasta ennakkoodotuksesta, keskiaikainen nainen oli alun pitäen tuomittu epäonnistumaan. Minnis (2008, 2, 23) toteaaikin, että ruumiinsa epätäydellisyyden vuoksi nainen ei juuri koskaan voinut olla moraalisesti vakuuttava *auctrix*, kirjailijatar. Moraalin viat saattoi korjata, väärää ruumista ei (emt. 246).

Esittääkö Boccaccio *auctrix* Fiammettan sitten enemmän lapsen vai Eevan kaltaisena? Fiammettan omakuva kyllä sotii monin tavoin ”normaalia moraalikäsitystä, tervettä järkeä ja kunnollisuutta” vastaan (kts. Riggan 1981, 36), mutta tapa, jolla hän lukee kirjallisuutta ja soveltaa sitä oman elämänsä tapahtumiin tuntuu itkuineen ja pelkoineen niin vilpittömältä, että olen taipuvainen näkemään henkilöahmon tältä osin syyntakeettomana. Fiammettan ”petollisuus”, toisin sanoen pyrkimys tietoisesti pakottaa oma sankarillinen näkemyksensä ihanneyleisönsä mieleen, perustuisi siis naiiviin erehtyväisyyteen; hänen moraalisesti kyseenalainen maailmankuvansa olisi seurausta hänen vilpittömän järjettömästä ja naisellisesta uskostaan tapahtumien vertautuvuuteen. Näin tulkittuna Fiammetta saisi kyseenalaisen kunnian länsimaisen kirjallisuushistorian kenties ensimmäisenä tyypillisen epäluotettavana kertojana, joka Monika Fludernikin sanoin on ”kaikennielevän obsession kynsissä mutta autuaan tietämätön asiasta” ja jonka ”fiktiivistä maailmaa koskeva huomiokyky on selvästi epistemologisesti vääristynyt” (Fludernik 1999, 77).

Katsotaan vielä tarkemmin, miten kertojan objektiiviseksi arvioiman näkemyksen virheet paljastetaan kerronnassa. Fiammetta kokee onnistuvansa – Panfiloa jäljitellen – kertomuksensa välittämisessä hyvin, peräti niin hyvin, että hän asettaa itsensä vaivihkaa *auctoreiden* joukkoon:

Mikä kieli olisikaan niin loisteliaan kaunopuheinen tai sanastoltaan niin ihmeellisen rikas, että se voisi täydellisesti kuvailla heidän [turnajaisten osanottajien] ylvästä vaatetustaan ja loistoaan? Siihen eivät pystyisi edes kreikkalainen Homeros tai roomalainen Vergilius, jotka runoudessaan sentään kuvailivat monia kreikkalaisia, roomalaisia ja italialaisia menoja. Siispä minä yritän nyt kevyeen tapan totuutta jäljitellen kuvata näkemäni edes jossain määrin naisille, jotka eivät itse olleet paikan päällä. Eikä tämä ole tarinani kannalta epäoleellista; päinvastoin, viisaiden naisten avulla kuka tahansa voi ymmärtää, että murheeni on loputon ja ylittää kaikkien kuolleiden ja elävien naisten murheen, sillä näkemäni loistokaan ei sitä pystynyt sammuttamaan.

Quale lingua sí d'eloquenza splendida, o sí di vocaboli eccellenti facunda sarebbe quella che interamente potesse li nobili abiti e di varietà pieni interamente narrare? Non il greco Omero, non il latino Virgilio, li quali tanti riti di Greci, di Troiani e d'Italici già ne' loro versi discrissero. Lievemente adunque, a comparazione del vero, m'ingegnerò di farne alcuna particella a quelle che non gli hanno veduti palese. E ciò non fia nella presente materia dimostrato invano; anzi si potrà per le savie comprendere la mia tristizia essere, oltre a quella d'ogni altra donna preterita o presente, continua, poi la dignità di tante e sí eccelse cose vedute non l'hanno potuta intrarompere con alcuno lieto mezzo. (*EMF*, 113)

Omista taidoistaan varma Fiammetta on, ironista kyllä, huolissaan Panfilon kertojankyvvyistä tämän rehennellessä peitekertomuksen avulla tekemisillään salarakkaansa perheenjäsenille: ”[U]sein pelkäsin, että hän innostuessaan puhuisi ohi suunsa, mutta hän oli nokkelampi kuin uskoinkaan eikä tehnyt kömmähdyksiä” (”e tal volta fu che io temetti che troppo caldo non trasportasse la lingua disavvedutamente dove essa andare non voleva; ma egli, più savio che io non pensava, astutissimamente si guardava dal falso latino”; *EMF*, 34). Fiammettan pelko on turha, sillä sanaseppo Panfilo ei tietenkään sorru kielikuvallisesti ”falso latinoon” (vapaasti suomennettuna ”kyökkilatinaan”), toisin sanoen retorisiin kömmähdyksiin, jotka paljastaisivat kuulijoille haitallisia seikkoja. Päinvastoin Panfilon tarinoimisen taidot huomataan turnajaisissa laajalti ja merkille laitetaan, että hänen tekemänsä vertaukset ovat kautta linjan onnistuneita:

Voi miten iloitsinkaan hänen kuuntelemisestaan ja hänen puolestaan, kaikkien niiden puolesta, jotka kuuntelivat häntä niin tarkkaavaisesti, ja vielä kaupunkilaisten puolesta, joista nuo asiat lausuttiin. [...] [L]oputtomassa jonossa hän osoitti Agamemnonin, Ajaxin, Odysseuksen, Diomedeen ja kaikki muutkin ylistyksen arvoiset kreikkalaiset, troijalaiset ja roomalaiset. Eikä Panfilo nimennyt ratsastajia satunnaisesti vaan perusteli väitteensä ja osoitti nimettyjen käytökseen perustuvien vertaustensa osuvuuden. Niinpä hänen argumenttiansa kuunteleminen oli yhä viihdyttävää kuin niiden kohteiden katselukin.

Oh quanto m'era ciò caro ad udire, sí per colui che'l diceva, e sí per quelli che ciò ascoltavano intenti, e sí per li miei cittadini, de' quali era detto! [...] [E]gli nella lunghissima schiera mostrava Agamemnone, Aiace, Ulisse, Diomedes, e qualunque altro Greco, Frigio o Latino fu degno di laude. Né poneva a beneplacito cotali nomi, anzi con ragioni accettevoli fermando li suoi argomenti sopra le maniere de' nominati, loro debitamente assimigliati mostrava; per che, non era l'udire cotali ragionamenti meno dilettevole, che il vedere coloro medesimi di cui si parlava. (*EMF*, 115-116)

Panfilon vertausten pätevyys, jonka ulkopuolisten tarkkaavainen kuuntelu näyttää vahvistavan, asettuu merkitsevästi vastakkain Fiammettan tekemien vertausten kanssa, jotka typistyvät teoksen lopussa monologiseksi oman hännän nostamiseksi. Kuten edellisessä luvussa osoitin, onnettomien naisten kokemusten perusteellisen ajattelemisen toistuvalla korostamisella Fiammetta herätteli myös ihanneyleisönsä pohtimaan tilannettaan ja havaitsemaan sen poikkeuksellisen murheellisuuden. Auktoriaalيسissa yleisössä Fiammetta saa kuitenkin tällä retorisella ratkaisullaan aikaan täysin päinvastaisen reaktion. Kun Boccaccion yleisössä aletaan todella ajatella sankarittarien murhetta

niin intensiivisesti kuin Fiammetta käskee, huomataan viimeistään kunniapaikalla teoksen lopussa ero, jota tekstissä on jo vihjailtu pitkin matkaa: antiikin kuuluisia naisia kohdanneet onnettomuudet ja helvetissä jaetut rangaistukset ovat huomattavasti järkyttävämpiä kuin Fiammettan tavanomainen tarina. Kertojafunktiot ja tiedonvälitysfunktiot pelaavat Fiammettan listassa, kuten kautta koko kerronnan, samanaikaisesti toisiaan vastaan: kertoja pyrkii osoittamaan arvionsa objektiivisuuden, implisiittinen tekijä sen subjektiivisen ylenpalttiset mittasuhteet. Samalla kognitiivisten verbien vyöry ilmentää myös Fiammettan voimakkaan samastuvaa lukemistapaa, josta, kuten aiempaan totesin, hänen naiivien päähänpinttymiensä voidaan tulkita johtuvan. Kaiken edellä mainitun perusteella Fiammetta näyttäisi siis sopivan Dorrit Cohnin määritelmään kertojasta, joka ei sovi normatiivisesti kertomaansa tarinaan. Tällaisessa riitasointuisessa kerronnassa (*discordant narration*) kertoja esittää avoimesti subjektiivisia näkemyksiään joko lausumalla yleistotuuksia tai tekemällä adjektiivisia arvioita, mutta tarina kertoo kokonaisuutena toista (Cohn 2000, 307–308). *Elegiassahan* käy juuri näin: kertojan adjektiiviset superlatiivit soittavat särösointuja tarinan arkipäiväisistä jalankopsahduksista ja kliseisistä peitetoimista.

Kertojan havainnon vääristymien perille menemiseksi Boccaccion on tietysti luotettava yleisönsä havainnointikykyyn. Ikään kuin varmistukseksi hän tuo näyttämölle kertojan näkemyksiä vastakkaisella äänenpainolla kommentoivan hahmon, jo useaan otteeseen puheena olleen Fiammettan *balian*, jonka kaikilla sanoilla on teoksessa tiedonvälitysfunktio: Fiammettaa puhutellessaan *balia* puhuttelee epäsuorasti myös implisiittisen tekijän yleisöä, vaikka näyttääkin vain toteuttavan rooliaan Fiammettan neuvojana. Booth huomauttaakin, että kertojina voidaan pitää myös hahmoja, joita ei perinteisessä mielessä voida kutsua tekstin kertojiksi:

Tavallaan kaikki lauseet ja kaikki eleet kertovat; monissa teoksissa esiintyy naamioituja kertojia, jotka näyttävät vain toteuttavan roolejaan, mutta joiden tehtävänä on paljastaa yleisölle mitä sen tarvitsee tietää. Vaikka naamioidut kertojat nimetään harvoin niin avoimesti kuin Jumala Jobin kirjassa, he puhuvat usein jumalaisen varmallalla auktoriteetilla. Viestintuojat palaavat oraakkelin viestin kanssa, vaimot yrittävät vakuuttaa miehensä kaupan epäeettisyydestä, perheen vanhat palvelijat nuhtelevat oikukkaita jälkeläisiä – yleensä nämä kertojat onnistuvat vakuuttamaan pikemminkin meidät kuin viralliset kuulijansa. Kuningas jatkaa uppiniskaista etsintäänsä, aviomies tekee kaupat, tuhoon tuomittu nuorukainen jatkaa kohti helvettiä ikään kuin mitään ei olisi sanottukaan, mutta me tiedämme, mitä tiedämme – ja yhtä suurella varmuudella kuin tekijä tai virallinen kertoja olisi sen meille paljastanut. (Booth 1961/1983, 152–153)

Juuri tällaisena naamioituna kertojana – ja nimenomaan oikukkaan jälkeläisen nuhtelijana – toimii *balia*, Ovidiuksen *Ars amatoria*n tapaan ”salaisuuteen vihitty imettäjä” (Ovidius 1965, 158).⁴¹ *Balian* puheet ilmentävät hämärtyneen havaintokyvyn ja kirkkaan huomioinnin temaattista

⁴¹ *Balian* esikuvista Senecan tragedioissa, kts. Pamela Waley 1972. Waley huomauttaa, että *balia* täyttää *Elegiassa* ikään kuin antiikin tragedian neuvovan kuoron roolin (emt. 170).

vastakkainasettelua, joka konkretisoituu teoksen kahden naisen hahmossa. *Balia* kehottaa jatkuvasti Fiammettaa luopumaan hapatuksistaan ja tarkastelemaan asioita ”järkevistä näkökulmasta” (”sano occhio”; *EMF*, 143), jota hän itse näyttäisi edustavan: ”Olisin onnellinen”, hän toteaa, ”jos avaisit silmäsi tuon julman tyrannin [Amorin] pimeydestä ja kykenisit taas näkemään todellisuuden kirkkaassa valossa” (“[M]i sarebbe caro che tu omai gli occhi alla tua mente dalle tenebre di questo iniquo tiranno occupati svelassi, e loro della verità rendessi la luce chiara”; *EMF*, 143). *Balian* epiteetit korostavat hänen arviokykynsä pätevyyttä: hän on ”vanha ja viisas” (”d’anni antica e di senno non giovine”; *EMF*, 18), ”mitä terävin nainen” (”ella sagacissima”; *EMF*, 159); usein määritelmäksi riittää pelkkä ”viisas hoituri” (”savia balia”; *EMF*, 155). Fiammetta puolestaan on *balian* puhutteluissa ”järkensä menettänyt” (”veramente di conoscimento in tutto fuori”; *EMF*, 22), ”pikemminkin itsepäinen kuin viisas” tyttö (”piú volonterosà che savia”), joka *balian* neuvoista huolimatta seuraa mielihalujaan järjen sijaan (”lasciando li miei consigli, seguisti li tuoi piaceri”; *EMF*, 142). Fiammettan syöksyessä itsemurha-yritykseensä, *balia* huutaa nuoremman palvelusväen ”hullun naisen” perään (”Nuorukaiset, tulkaa, ottakaa kiinni tuo hullu nainen!”; “O giovini, venite, occupate la pazza donna!”; *EMF*, 161).

Implisiittisen tekijän edustajana *balia* lausuu ääneen tekstissä rakenteellisina vihjeinä ilmenevät seikat. Heti teoksen alussa hän varoittaa Fiammettaa avioliiton ulkopuolisesta rakkaudesta, ”tuosta typeryydestä, johon tiedän sinun langenneen” (”quella sciocchezza, nella quale io ti conosco caduta”; *EMF*, 20) sekä korostaa Fiammettan puolustaman aviorikoksen vakavuutta:

Mieti haluatko todella riskeerata sellaisen jutun takia perheesi kunnian, hyveellisen maineesi, kauneutesi kukan, tämän maailman kunnioituksen – kaiken sen mitä korkea-arvoisen rouvan tulee mitä tarkimmin vaalia, niistä tärkeimpänä sinua kovasti rakastavan aviomiehesi hyvä tahto. Et tietenkään voi haluta sellaista, enkä usko että haluatkaan, jos pohdit asiaa järkevästi. Jumalan tähden, älä tee mitä aiot tehdä, vaan karkota nuo saastaisten halujen lupaamat tyhjät ilot ja sinut vallannut intohimo. Vanhan ja huolien painaman rintani nimeen, josta sait ensimmäisen ravintosi, rukoilen sinua huolehtimaan itsestäsi: varjele mainettasi äläkä hylkää neuvojani. Ja pidä mielessäsi, että halu parantua on puoli terveyttä.

Vedi se l’altezza del tuo parentado, la gran fama della tua virtù, il fiore della tua bellezza, l’onore del mondo presente, e tutte quell’altre cose che a donna nobile debbono essere care, e sopra a tutte la grazia del tuo marito, da te tanto amato e tu da lui, per questa sola di perdere disideri. Certo volere nol dei, né credo che l’vogli, se savia teco medesima ti consigli. Dunque, per Dio, ritienti, e i falsi diletti promessi dalla sozza speranza caccia via, e con essi il preso furore. Io supplicemente, per questo vecchio petto e nelle molte cure affaticato, dal quale tu prima li nutritivi alimenti prendesti, ti priego che tu medesima t’aiuti, e alli tuoi onori provvegga, e li miei conforti in questo non rifiutare: pensa che parte della sanità fu il volere essere guarita. (*EMF*, 20–21)

Lisäksi *balia* laittaa muutta mutkitta ruotuun Fiammettan liioitellut tunteet, sillä tapahtunut kokonaisuudessaan ei vaikuta hänestä kovin ainutlaatuiselta:

Minä olen tässä vanhassa maailmassa nähnyt paljon ja epäilemättä tuntenut monen naisen rakkausasiat [...] mutta enpä ole koskaan kuullut enkä nähnyt, että rakkauden tuskat olisivat niin kovia kuin sinä esität. [...] Jos hän [Panfilo] kyynelehtien vakuuttikin sinulle palaavansa, eihän tuo ole mitään uutta vaan ikivanha rakastavaisten temppu: moisia keinojahan käytetään jumalasi hovissa.

Io in questo mondo vecchissima molte cose ho vedute, e gli amori di molte donne senza dubbio ho conosciuti [...] non per tanto io pur già conobbi gli amorosi veleni, non udii, né sentii mai essere duro come ne porgi. [...] Se egli intera fede lagrimando ti diede, e di tornare impromise, non cosa nuova, ma antichissima usanza fe' degli amanti: questi sono de' costumi che s'usano nella corte del tuo iddio. (*EMF*, 149–150)

Hän myös vastustaa Fiammettan ajatusta tahdottomasta orjuudesta ja toteaa sen olevan pelkkä välttämättömyyteen perustuva tekosyy (”necessità per iscusà”) – juuri välttämättömyyteen vedotenhan Fiammetta *balian* tietämättä pyrkii myös kirjassaan todistamaan syyttömyytensä sekä varmistamaan ihanneyleisönsä hyväksynnän:

Te järjettömät tytönhupakot, palatte himosta ja joudutte siinä huomaamaan, että Amoria pitäisi pikemminkin kutsua raivonhengeksi; mutta te kutsutte häntä Venuksen pojaksi ja sanotte, että hän saa voimansa kolmannesta taivaasta, ikään kuin voisitte siten puolustaa hulluuttanne välttämättömyydellä. Väärässä olette, te järkenne menettäneet! Mitä te puhuttekaan! Tuo helvetillinen raivonhenki, joka kiivaasti lentäen vierailee maan päällä ei ole mikään jumala vaan hulluus.

Voi, turba di vaghe giovini, di focosa libidine accese, sospingendovi questa, vi avete trovato Amore essere iddio al quale piuttosto giusto titolo sarebbe furore; e lui di Venere chiamate figliuolo, dicendo che egli dal terzo cielo piglia le forze sue, quasi vogliate alla vostra follia porre necessità per iscusà. O ingannate, e veramente di conoscimento in tutto fuori! Che è quello che voi dite? Costui, da infernale furia sospinto, con subito volo visita tutte le terre, non deità, ma piuttosto pazzia di chi il riceve... (*EMF*, 21–22)

Balia vastustaa kautta tekstin ajatusta kohtalon vääjäämättömistä voimista. Hänen neuvonsa perustuvat vapaan tahdon (*liberum arbitrium*) dogmaan, joka korostaa ihmisen itsevaltaisuutta. ”[J]otkin asiat, esimerkiksi putoava kivi”, kirjoittaa *Summa Theologiaessaan* Tuomas Akvinolainen (2002, 159), ”toimivat ilman harkintaa, ja samoin tekevät kaikki tietämiskyvyttömät oliot. [...] Mutta ihminen toimii harkiten, sillä hän ratkaisee tietävällä voimalla, onko jotakin paettava tai tavoiteltava.” Ihminen on perisyntien likaama ja siten aina huonojen halujen vanki, mutta näille taipumuksille periksi antaminen on vapaaehtoinen akti, josta moraalisiin valintoihin kykenevä ihminen on itse vastuussa (kts. Holopainen 2008, 148). Ihmisellä on kyky vastustaa syntiä, minkä *baliakin* toteaa:

Jokaisella on valta käyttää tahdonvapauttaan niin kuin haluaa. [...] Vaikka Amor onkin hyvin voimallinen valtiias, ei hän olisi voinut pakottaa tuon nuorukaisen kuvaa mieleesi vastoin

tahtoasi. Omat joutavat ajatuksesi sytyttivät rakkautesi. Jos olisit vastustanut, ei mitään olisi tapahtunut.

Ciascheduno il beneficio della sua libertà, com gli pare, può usare. [...] Amore, ancora che potentissimo signore sia, e incomparabili le sue forze, non però, te invita, ti poteva il giovine pignere nella mente: il tuo senno e gli oziosi pensieri di questo amore ti furono principio; al quale se tu vigorosamente ti fossi opposta, tutto questo non avvenia... (EMF, 150–151)

Fiammetta ei kuitenkaan kykene ottamaan vastuuta omista ratkaisuksistaan, ja Robert Hollander toteaaakin, että henkilöahmon koko ”moraalinen draama” tiivistyy valintaan, jonka tämä tekee väärin (Hollander 1977, 42, 45). Tässä mielessä Fiammetta todellakin on muita naisia murheellisempi tapaus, mutta ei sillä juhlavalla tavalla kuin hän itse kuvittelee.

Balia tarkastelee Fiammettan tilannetta yhteisön moraalista näkökulmasta ja konkretisoi implisiittisen tekijän viestin. Hänen roolinsa järjen edustajana ei kuitenkaan ole aivan yksiselitteinen, mistä puhun lisää luvussa 3.2. Seuraavaksi analysoin vielä lisää Fiammettan kerronnan häiriöitä, jotka liittyvät hänen pyrkimyksensä esittää itsensä ihanneyleisölleen Panfilon seksuaalisesti siveänä uhrina sekä tarkastelen, millä tavoin Fiammettan kerronta on virheellisyyden ohella myös puutteellista.

3.1.2 Proserpinasta Eevaan: ironinen typologia ja lukijan täydentämät kontekstit

Päivästä toiseen kituutti epätoivoinen kaipuunne; kun toinen ilmaisi peitekielellä halunsa, toinen vastasi siihen muka suuresti halveksuen – juuri samoin kuin te naiset, jotka ehkä etsitte rohkeutta tehdä sen, mitä eniten haluatte ja mitä tiedätte rakastettujen naisten yleensä tekevän. Niinpä hän [Panfilo] ei uskonut sanojani, vaan sopivassa paikassa ja sopivan hetken tullen, pikemmin uhkarohkeasti kuin viisaasti, pikemmin kiihkolla kuin viekkaudella, sai minulta sen mitä halusin aivan kuten hänkin, vaikka toisin teeskentelin.

L'uno giorno all'altro dopo traevano con isperanza sollecita li suoi e miei disii; e ciò ciascuno agramente portava, avvegna che l'uno il dimostrasse all'altro occultamente parlando, e l'altro all'uno di ciò si mostrasse schifo oltremodo, sì come voi medesime, le quali forse forza cercate a ciò che più vi sarebbe a grado, sapete che sogliono le donne amate fare. Esso adunque, in ciò poco alle mie parole credevole, luogo e tempo convenevole riguardato, più in ciò che gli avvenne avventurato che savio, e con più ardire che ingegno, ebbe da me quello che io, sì come egli, benché del contrario infignessimi, disiava. (EMF, 36)

Fiammetta kuvaa näin rakastavaisten ensimmäistä yhteistä yötä. Hän myöntää kainosti osallisuutensa, mutta lieventää tekoaan syyllistämällä myös lukijattarensa ja ilmaisemalla teeskennelleensä muodikkaasti vastarintaa (”benché del contrario infignessimi”). Fiammettan käytös on jälleen kuin suoraan *Ars amatoriasta*, jossa Ovidius neuvoo innokkaita rakastajia päättäväisesti jatkamaan neidon vastusteluista huolimatta: ”Mutta sehän on väkivaltaa, saatat sanoa.

Mutta tällainen väkivalta miellyttää tyttöjä, ja koska he haluavat antaa, he antavat usein muka vastoin tahtoaan.” (Ovidius, 50–51; kts. myös 38, 49). Myöhemmin jätetty Fiammetta kuitenkin antaa ensiyöstä täysin ristiriitaisen kuvauksen, jossa teeskennelty kainous ja haluttomuus ovat muuttuneet todelliseksi vastarinnaksi, ”kuten Jumala tietää” (”come Iddio sa”) – tämän vakuutuksen toistuminen kahdesti saman jakson sisällä tehostaa eroa siihen, minkä lukija jo tapahtuman edellisen kuvauksen perusteella luuli tietävänsä:

Totta puhuakseni myönnän kyllä, että tein väärin ja sain siksi päälleni jumalten vihan; ja tämän rikoksen tein, kun päästin sinut, katalan ja säälimättömän nuorukaisen vuoteeseeni ja sallin sinun painautua kylkeeni, vaikkakin tämän asian suhteen, kuten jumalat tietävät, olet sinä syyllinen enkä minä, sillä julkealla viekkauksella, kuten sellaiseen toimintaan jo aiemmin tottunut, sinä otit minut yön hiljaisuudessa minun sikeästi nukkuessani; otit minut syliisi ja häpäisit hyveeni ennen kuin olin hädin tuskin unestani herännyt. Mitä minun olisi pitänyt tehdä? Huutaa täyttä kurkkua ja siten sattaa itseni ikuiseen häpeään ja sinut kuolemaan, sinut, jota rakastan enemmän kuin itseäni? Vastustin kaikin voimin, kuten Jumala tietää, mutta koska voimani eivät vastanneet sinun voimiasi, sinä voitit ja otit omaksesi ryöstösaaliisi. Voi kuinka toivonkaan, että tuota yötä edeltänyt päivä olisi ollut viimeiseni ja olisin voinut kuolla hyveellisenä naisena!

Veramente una iniquità in me conosco, per la quale l'ira degl'iddii, faccendola, giustamente impetrai; e questa fu di ricevere te, sclerato giovine e senza alcuna pietà, nel letto mio, e avere sostenuto che il tuo lato al mio s'accostasse; avvegna che di questo, come essi medesimi videro, non io, ma tu se' colpevole; il quale col tuo ardito ingegno, me presa nella tacita notte sicura dormendo, sì come colui che altre volte eri uso d'ingannare, prima nelle braccia m'avesti e quasi la mia pudicizia violata, che io appena fossi dal sonno interamente sviluppata. E che doveva io fare, questo veggendo? Doveva io gridare e col mio grido a me infamia perpetua, e a te, il quale io piú che me medesima amava, morte cercare? Io opposi le forze mie, come Iddio sa, quanto io potei; le quali, alle tue non potendo resistere, vinte, possedesti la tua rapina. Ohimè! ora mi fosse il dí precedentea quella notte stato l'ultimo, nel quale io sarei potuta morire onesta! (EMF, 83–84)

Poissa on teeskennelty vastarinta: tällä kertaa Fiammetta väittää nukkuneensa Panfilon häpäistessä hänen hyveensä (”la mia pudicizia violata”) ja ottaessaan omakseen ryöstösaaliinsa (”la tua rapina”). Nukkuminen ja ryöstäminen palauttavat lukijan mieleen Fiammettan enneunen, jossa tämä muodosti eetoksensa kannalta edullisen typologis-moraalisen kytköksen itsensä sekä Pluton ryöstämän Proserpinan ja Aristaioksen jahtaaman Eurydiken välille. Uni paljastuu siis verhotuksi kuvaukseksi rakastavaisten ensiyöstä: vertaamalla unta tapahtuneesta ilman huntua esitettyihin ristiriitaisiin kuvauksiin, huomataan ensimmäinen kuvaus teeskentelyineen todenmukaisemmaksi. Unen vihjauksethan ovat melko selkeitä: Fiammetta kertoo, että käärmeen hampaat tekevät ensipuraisulla kipeää (”prima entrata”), mutta kipu muuttuikin pian nautinnoksi, aina siinä määrin että Fiammetta päästää käärmeen vain vastenhakoisesti pois (”me renitente”). Uni siis vihjaa jo alun pitäen, että Fiammetta toimiikin aktiivisemmin kuin tämä itse esittää, joskin Fiammetta

puolustautuu sanomalla, että hän painaa pelottavan käärmeen kiinni rintaansa vain lepytelläkseen sitä (”mi pareva mettere nel mio seno la fredda serpe [...] imaginando lei dovere, col beneficio del caldo del proprio petto, rendere a me più benigna”). Hieman samankaltaisin perustein hän väittää myöhemmin suostuneensa Panfilon ehdotuksiin pelkästään säälistä (”ja väität, että kaikki ne asiat, joita sinulle säälistä suuren rakkauden kannustamana tein, olivat seurausta palavasta himostani”; “e quelle cose, le quali io pietosamente verso di te da molto amore sospinta operai, da focosa libidine dirai nate”; *EMF*, 84).

Enneunta voidaan siis hyvällä syyllä pitää *Elegian* avainkohtana, jonka allegorinen tiedonvälitysfunktio toimii viiveellä. Boccaccio, Fiammettan puolustuspuheen opponentti, vahvistaa auktoriaaliseen yleisölle kertojan viattoman eetoksen valheellisuuden ja osoittaa, että ”teko, jota väitetään tahattomaksi tehtiin todellisuudessa aivan tarkoituksella” (vrt. Cicero 1949, 264–265): Fiammetta ei olekaan sellainen maskuliinisen kiihkon avuton objekti, jollaisena tämä itsensä purgatiivisessa puolustuspuheessaan ihanneyleisölleen esittää. Fiammettalle ominainen ”tarinankertomisen halu” (”la volontà del favoleggiare”; *EMF*, 89) saa näin uudenlaisen negatiivisen merkityksen, ja hänen huvittuneen halveksiva huomautuksensa palvelijoiden kertomusten satuilevasta laadusta (kts. s. 45) kääntyykin ironisesti hänen omaan kerrontatapaansa sopivaksi kuvaukseksi. Auktoriaalisen yleisön silmissä käy siis juuri niin kuin enneunen varoituksen ohittamista sureva Fiammetta toteakin, vertauksensa soveltuvuutta ilmeisesti ymmärtämättä: ”Jumalat riistivät minulta ymmärryksen aivan kuten Apollo vei Kassandraalta uskottavuuden annettuaan tälle ensin ennustamisen lahjan (”Gl'iddii [...] mi tolsero la conoscenza [...] altresicome Apollo all'amata Cassandra, dopo la data divinità tolse l'essere creduta”; *EMF*, 141). Boccaccio voidaan teoksen ylimpänä auktoriteettina rinnastaa leikillisesti jumalaiseen hahmoon, joka enneunessa paljastaa lukijoilleen tulevan kertomuksen todellisen laidan ja toivoo, että toisin kuin uskottavuutensa romahduttava kertoja, nämä kykenevät tulkitsemaan annettuja merkkejä huomattavasti paremmin.

Fiammetta esiintyy kyvykkäänä ja huomiokykyisenä retoriikan käyttäjänä, joka nauraa ”kuulijoiden yksinkertaisuudelle” (”semplicità degli ascoltanti”; *EMF*, 34), nämä kun eivät ymmärrä Panfilon puheiden todellista laitaa peitetarinoiden hunnun alla. Pilkka osuu kuitenkin Fiammettan omaan nilkkaan: kaikista retoriikan taiteen mukaisista taivuttelupyrkimyksistään huolimatta hän ei näytä huomaavan, että lemmonyön ristiriitaiset kuvaukset tallentuvat lukijan tarkistettavaksi hänen *librettoonsa*, mikä vahvistaa jälleen käsitystä kertojan naiiviudesta ja hatarasta huomiokyvystä. Fiammettan *falso latinot*, retoriset kömmähdykset, näyttävät todistavan *Decameronen* Elisan huomautuksen, jonka mukaan ”paljot ja pitkät puheet sopivat [...] naisille vielä huonommin kuin miehille” (Boccaccio 2000, 61; ”in quanto più alle donne che agli uomini il

molto parlare e lungo [...] si disdice”; Boccaccio 1963, 69). Lisäksi ne ironisoivat Fiammettan auktoriaalisen yleisön silmissä; kyseessä on toden totta boothilainen silmänisku takapenkkiäisten kesken, tässä tapauksessa vaikkapa veneessä.

Fiammetta esittää siis itsensä suorastaan seksuaalirikoksen uhrina ja näin tehdessään kirjoittaa keskiaikaista naiskäsitystä vastaan. Galenoslaisen humoraaliteorian mukaisesti keskiajalla ajateltiin, että naisten kosteus ja lämmön puute tekivät näistä taipuvaisia epäluotettavuuteen, juoruiluun ja seksuaaliseen himokkuuteen (kts. esim. Klemetilä 2008, 200). Myös Boccaccio tuntee *Mulieribusissa* pitävän näitä naisellisia ominaisuuksia itsestäänselvinä: esimerkiksi assyrialaista kuningatar Semiramista ”polttivat jatkuvasti lihan himot kuten kaikkia muitakin naisia”, ja myös keisari Neron vaimoa Sabinaa vaivasi Boccaccion mukaan ”irstaus, tuo tyypillisen naisellinen pahe” (Boccaccio 2001, 10–11, 198). Kevytkenkäisyys vaivaa tietysti myös nykytyttöjä, joihin fiktiivinen Fiammettakin kuuluu: ”Meidän aikamme tytöt [...] ovat niin huikentelevaisia ja moraaliltaan löysiä, että yhdestä silmäniskusta tai mistä tahansa eleestä he juoksevat kenen tahansa syliin” (emt. 221). Tämän naista koskevan keskiaikaisen yleistotuuden Fiammetta tulee myöntäneeksi myös aivan suoraan, sanavalintansa polysemiaa tosin havaitsematta. Hän ilmoittaa suostuneensa Panfilon tarjoamiin lemmeilöihin siitä syystä, että on ”eloisa nuori nainen” – ”lasciva giovine” (*EMF*, 90). Lascivo-adjektiivilla oli kuitenkin jo 1300-luvun Italiassa leikkisyyden ja eloisuuden merkityksen lisäksi myös nykyitaliassa säilynyt irstauden ja riettauden merkitys.⁴² Vaikka Fiammetta rakentaa omakuvaansa aikansa naiskäsitystä vastaan, hänen käyttäytymisensä tuntuu kuitenkin vahvistavan tradition, ja sille myös annetaan lopullinen sinetti allegorisen unen kautta.

Panfilo sen sijaan vaikuttaa kaikkea muuta kuin siltä aggressiiviselta ryöstäjältä, jota Fiammetta lemmeilöityksen jälkimmäisessä versiossa kuvaa. Jo ensitapaamisen aikana käy selväksi, että hän ei tee elettäkään houkutellessaan Fiammettan turmioon, vaan on pikemminkin katseissaan ”hyvin varovainen” (”cautissimo”) nuori mies. Sen sijaan Fiammetta itse katselee kirkossa ympärilleen varsin tarkasti (”con acuto riguardamento”; *EMF*, 11), vaikka siveellisen naisen kuului pitää katseensa alhaalla (vrt. Boccaccio 2001, 138):

Kohotin katseeni asianmukaisen hartaasti ja katsoin tarkasti minua ympäröivien nuorukaisten piiriä; ja suoraan edessäni, kaikista muista erillään, yksinään marmoripylvääseen nojaillemassa, näin silloin muuan nuoren miehen. Vääjämättömän kohtalon liikuttamana tein jotain, mitä en ollut koskaan ennen tehnyt: aloin itsekseni arvioida häntä ja hänen tapojaan. [...] Hän katseli minussa tapahtuvia muutoksia varovaisesti, paikkaa vaihtamatta...

⁴² Kts. Cortelazzo & Zolli 1983, 653. Koskimies suomentaa ”lascivon” sanalla ”kevytmielinen” (*F*, 93), joka kyllä tavoittaa adjektiivin negatiivisemmän merkityksen mutta ei mielestäni sovi Fiammettan suuhun – hänhän pyrkii uskottelemaan nimenomaan päinvastaista luonnetta.

[G]li occhi con debita gravità elevati, intra la multitudine de' circostanti giovini con acuto riguardamento distesi; e oltre a tutti, solo e appoggiato ad una colonna marmorea, a me dirittissimamente uno giovine opposto vidi; e, quello che ancora fatto non avea d'alcuno altro, da incessabile fato mossa, meco lui e li suoi modi cominciai ad estimare. [...] A così fatti sembianti, esso, senza mutare luogo, cautissimo riguardava... (EMF, 11–13)

Fiammettan aktiivisen katseen ja Panfilon rauhallisuuden huomioon ottaen kuulostaa koomiselta Fiammettan valitus ahdistelijoita houkuttavasta kauneudestaan, josta hän löytää jälleen yhden tekosyyntapahtuneelle:

Jos en olisi kaunis, en olisi miellyttänyt Panfiloa – silloin hän ei olisi edes yrittänyt pitää silmäpeliä kanssani, ja jos hän ei olisi tehnyt niin, minä en nyt kärsisi niin kuin kärsin. Näin ollen sinä yksin, kauneuteni, olet kaikkien surujeni alku ja juuri. Siunattuja ovat mitättömän näköiset naiset, jotka eivät kanna kauneuden taakkaa! He noudattavat hyveellisesti pyhiä lakeja ja elävät ilman ahdistusta, sielu vapaana Amarin julmasta tyranniasta. Mutta sinä, kauneus, sinä usutat kimppeumme ahdistelijoita ja riistät siveytemme, jota tulisi vartioida mitä tarkimmin.

Se tu non fossi stata, io non sarei piaciuta agli occhi vaghi di Panfilo; e, non essendo piaciuta, egli non si sarebbe ingegnato di piacere alli miei; e non essendo egli piaciuto, sí come piacque, ora non avrei queste pene. Dunque tu sola cagione e origine se' d'ogni mio male. Oh, beate quelle che senza te li rimproveri della rustichezza sostengono! Esse caste le sante leggi osservano, e senza stimoli possono vivere con l'anime libere dal crudele tiranno Amore; ma tu a noi cagione di continuo infestamento ricevere da chi ci vede, a forza ci conduci a rompere quello che piú caramente si dee guardare. (EMF, 127)

Hieman samankaltainen käänteisen seksuaalisuuden mielenmaisema löytyy Danten *Infernon* viidennestä laulusta, jossa maallisen rakkauden iloihin sortuneet kärsivät myrskytuulen riepotelevina. Eräs *Infernon* kuuluisimmista hahmoista, todella 1200-luvulla elänyt aatelinainen Francesca da Rimini kertoo Dantelle, että romanttinen kirjallisuus ajoi hänet syrjähyppyyn aviomiehensä veljen Paolo Malatestan kanssa (*Inf.* 5.127–138).⁴³ Francesca kuitenkin muistaa lukemansa ranskalaisen proosatekstin *Lancelot del Lacin* yksityiskohdat: alkuperäisessä versiossa kuningatar Guinevere suutelee Lancelotia, mutta Francescan versiossa Lancelot suutelee kuningatarta. Francesca kääntää näin kertomuksen toimijoiden roolit päikseen; Paolo rinnastuu aloitteen tekevään ritariin, Francesca itse kainoon kuningattareen. Selitykseksi on tarjottu, että Dante olisi käyttänyt lähteenään Lancelotin tarinan tuntematonta versiota, mutta Mark Musa ja

⁴³ ”Eräänä päivänä me huvin vuoksi / tuskista Lancelotin lemme luimme: / olimme yksin, vailla epäilyä. / Jo monta kertaa katseemme tuo taru vei yhteen, kasvot kalvensi, vaan yksi / olipa kohta, joka meidät voitti. / Kun luimme, kuinka ikävöidyn hymyn / ylitse huulet painoi rakastaja, / niin tämä, joka ei mua koskaan jätä, / vavisten aivan suuteli mua suulle [...]” (Dante 1999, 50–51; ”Noi leggiavamo un giorno per diletto / di Lancialotto come amore lo strinse; / soli eravamo e senza alcun sospetto. / Per più fiate li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse. / Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante, / questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante.”; Dante 1993, 11).

Anna Hatcher (1968) arvelevat, että Francesca vääristelisikin tarinaa tarkoituksella peittääkseen sen avulla kuulijoilta häpeällisen tekonsa, jonka Dante kuitenkin tuo päivänvaloon Lancelot-viitteen avulla – kyse olisi siis tässäkin juuri sellaisesta ”sofistikoituneesta ambivalenssista”, jota Batts ei uskonut voivan löytyä keskiaikaisen tekijän ja henkilöhahmon väliltä.

En ihmettelisi, jos Dantea suuresti ihailnut Boccaccio olisi lainannut *Elegiaansa* aivan tietoisesti tätä Danten tekstistä vasta kuutisensataa vuotta myöhemmin oivallettua tekniikkaa, Francescan tapaanhan myös Fiammetta tekee itsestään uhrin kirjallisia malleja hyväkseen käyttäen.⁴⁴ Boccaccio viittaa *Elegiassa* Francescaan myös aivan avoimesti. Tämän kuuluisa lause ”Ei suurempaa surua kuin muistaa kurjuudessa onnellisia aikoja” (”Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria”; Dante 1993, 11; *Inf.* 5:121–123) toistuu Fiammettan kerronnassa useaan otteeseen, esimerkiksi Baiaan hienostokylpylässä, jonne aviomies on tuonut vaimonsa toipumaan: ”[J]a vertailllessani entisiä aikoja nykyisiin ja nähdessäni, kuinka erilaista silloin oli, olisin suuresti halunnut itkeä.” (”[E] quelli tempi con questi altri misurando in me medesima, e oltremodo veggendoli variati, con sommo disio, se il luogo conceduto l’avesse, provocata era a lagrimare”; *EMF*, 102).

Francescan viitteellinen läsnäolo muistuttaa *Elegian* auktoriaalista yleisöä kristillisestä kontekstista, jota pakanamytologioiden maailmassa elävä kertoja ei juuri huomioi. Kuten Smarr toteaa, enneunen kristillinen symboliikka (paratiisimainen maisema, nainen ja käärme) jää vaille mainintaa, ja turnajaisissakin Fiammetta ohittaa kokonaan negatiiviset konnotaatiot, joita kuvitteellisen ulkopuolisen tarkkailijan yleisön joukosta poimimiin naisiin liittyy: Semiramis, Kleopatra, Helena ja Dido ovat kaikki tuomittuja Danten *Infernon* ensimmäiseen piiriin. (Smarr 1986, 134, 145.) Fiammetta ei siis viittaa sanallakaan niihin konteksteihin, jotka liittyvät hänen sielunsa tilaan – Smarrin näkemyksen mukaan tämä johtuu siitä, että Fiammetta on täydellisen tietämätön yhteisönsä uskonnollisista ja moraalisisista opeista. Tästä en voi olla Smarrin kanssa samaa mieltä, Fiammetta nimittäin kykenee käyttämään kristinuskoa täysin hyväkseen silloin kun se hänelle sopii. Kun Fiammetta yrittää matkanteon vaaroihin vetoamalla suostutella Panfilon mieluummin jäämään kuin lähtemään isänsä luo, on hänen sanavalinnoissaan pienoisevankeliumin kaikua: ”Isäsi, jota nyt säälit, ei antanut sinua maailmalle, jotta omasta syystäsi täältä lähtisit” (”Tuo padre, di cui tu se' ora pietoso, non ti diede al mondo perché tu stesso divenissi cagione di tortene”; *EMF*, 47).⁴⁵ Fiammetta huomauttaa näin pisteliäästi Panfilon hurskastelusta ja tulee samalla

⁴⁴ Myös Smarr (1986, 130) huomauttaa henkisestä yhteydestä Fiammettan ja Francescan välillä.

⁴⁵ ”Jumala on rakastanut maailmaa niin paljon, että antoi ainoan Poikansa, jottei yksikään, joka häneen uskoo, joutuisi kadotukseen, vaan saisi iankaikkisen elämän.” (Joh. 3–16, suom. 1992). Fiammetta käyttää nimenomaan dare-verbiä (suom. antaa), jota käytetään myös latinankielisessä raamatunkäännöksessä *Vulgatassa* (”Sic enim Deus dilexit mundum, ut Filium suum unigenitum daret”). Fiammettan sanojen raamatullinen sointi jää kääntymättä Koskimiehen

paljastaneeksi maailmankatsomuksensa ontton: todellisuudessa hän ei näytä ymmärtävän juuri mitään kristillisestä lähimmäisenrakkaudesta, vaikka sitä itselleen jatkuvasti naisyleisöltään vaatiikin.

Myös toista kristillistä vertausta Fiammetta käyttää väärin tarkoituksiin todetessaan Amarin näyttäneen hänelle, että ”salassa nautitut ilot ovat kalliita kuin maan povessa olevat aarteet” (“[e]gli mi mostrò altrettanto li diletti nascosi valere, quanto li tesori sotto la terra occultati” (*EMF*, 38). Matteuksen evankeliumissa (13:44) peltoon kätkeyty aarre on kuitenkin rikollisen rakkauden sijaan taivasten valtakunta, jonka löytävä mies myy kaiken omaisuutensa ja ostaa pelkästään aarteen sisältävän pellon. Kaikkensa rakkaudelle antava Fiammetta toimii samoin, mutta hänen palkintonaan on sielun autuuden sijaan fyysinen ja henkinen syöksykierre.

Fiammetta näyttää myös ymmärtävän asettaneensa toiminnallaan sielunsa vaaraan: ”Toisinaan kun mietin näitä asioita, luulen että tekoni ovat hyvin vakavia Jumalan silmissä [...] mutta koska monet muut ovat tehneet paljon suurempia rikoksia, olen minä melkein viaton” (“Queste cose così fra me ragionate, alcuna volta, pensando che le cose da me operate siano appo Iddio gravi molto ... li molto maggiori mali già per altrui operati, me quasi innocente fanno apparere”; *EMF*, 123). Lisäksi Fiammetta liittää antiikin naisten joukkoon yhden ainoan raamatullisen vertauskohteen, Susannan, jonka tarina jälleen sopii tylogisesti hänen omakuvansa rakennusaineiksi: *Danielin kirjassa* kaksi miestä kiristävät viatonta Susannaa seksuaaliseen kanssakäymiseen ja uhkaavat muutoin syyttää tätä valheellisesti aviorikoksesta. Fiammetta viittaa Susannan tapaukseen toteamalla, että Panfilo ”näytti aivan Danielilta, joka seiso i syytettyä naista tutkivan muinaisen papiston keskellä” (“non altramente che Daniello tra gli antichi sacerdoti ad esaminare l'accusata donna”; (*EMF*, 114).

Nähdäkseni Fiammetta ohittaa siis kristillisen kontekstin kerrontansa tietyissä kohdissa aivan tietoisesti. Ainoastaan hänen eetokseensa sopiva puhtoinen Susanna on muistutuksen arvoinen, sen sijaan muut yhtymäkohdat, esimerkiksi enneunen yhteys Eevaan, veisivät ihanneyleisön ajatukset Fiammettan kannalta täysin väärään suuntaan. Sama motivaatio on taustalla mielestäni myös enneunta seuraavassa kohtauksessa, jossa Fiammetta tekee puutteellisen vertauksen:

Tuo päivä oli juhlapäivä lähes koko maailmassa, joten pukeuduin huolellisesti kultakimalteiseen asuun ja juhlaan valmistautuen koristelin itseäni joka puolelta taitavin käsin, olinhan aivan kuin ne jumalattaret, jotka Paris näki Idan laaksossa. Juuri kun ihailin itseäni joka puolelta kuin riikinkukko höyheniään, arvelin miellyttäväni muita yhtä suuresti kuin

saattaa-verbiä käyttävässä suomennoksessa: ”Isäsi, jota nyt säälit, ei saattanut sinua maailmaan siksi, että omasta tahdostasi täältä lähtisit.” (*F*, 50)

itseäni, takertui kukkaseppeleestäni kukka sänkyverhoon [...] ja tipahti lattialle... [...] Vanhan perinteen ja ylhäisen säätyäni vuoksi minulle oli [kirkossa] varattu erityinen paikka naisten keskellä; istuuduttuani katsahdin tapani mukaan ympärilleni ja näin temppelin olevan täynnä miehiä ja naisia ryhmiksi keräytyneinä. Kesken pyhän toimituksen tapahtui nyt kuten aina ennenkin: miesten lisäksi myös naiset käänsivät minuun katseensa, ikään kuin he olisivat nähneet ihmeellisen ja ennennäkemättömän Venuksen tai Minervan laskeutuneen paikalleni.

Quello giorno era solennissimo quasi a tutto il mondo; per che, io con sollecitudine li drappi di molto oro rilucenti vestitami e con maestra mano di me ornata ciascuna parte, simile alle dèe vedute da Paris nella valle d'Ida tenendomi, per andare alla somma festa m'apparecchiai. E mentre che io tutta mi mirava, non altramente che il pavone le sue penne, imaginando di così piacere ad altrui come io a me piaceva, non so come, uno fiore della mia corona preso dalla cortina del letto mio [...] cadde in terra... [...] La vecchia usanza e la mia nobiltà m'avea tra l'altre donne assai eccellente luogo servato; nel quale poi che assisa fui, servato il mio costume, gli occhi subitamente in giro vòlti, vidi il tempio d'uomini e di donne parimente ripieno, e in varie catterve diversamente operare. Né prima, celebrandosi il sacro officio, nel tempio sentita fui, che, sì come l'altre volte soleva avvenire, così e quella avvenne, che non solamente gli uomini gli occhi torsero a riguardarmi, ma eziandio le donne, non altramente che se Venere o Minerva, mai più da loro non vedute, fossero in quello luogo, là dove io era, nuovamente discese. (*EMF*, 9–10)

Fiammetta mainitsee ensin Parisin Idan laaksossa kohtaamat jumalattaret (vrt. Ovidius 2004, 150) ja heti perään palaa tarinaan vain osittain. Kirkkokansa tuijottaa Fiammettaa ikään kuin tämä olisi maallisen rakkauden jumalatar Venus tai viisauden jumalatar Minerva; sen sijaan kolmannen Parisin näkemän jumalattaren, avioliiton suojelijattaren Junon, Fiammetta sivuuttaa kokonaan. Junon silmiinpistävän puuttumisen huomaavat myös Smarr (1986, 144) ja Hollander (1977, 166). Hollander toteaa, että puutokseen saattaa sisältyä jotakin ”suunnitelmallista Boccaccion osalta”. Smarr puolestaan katsoo, että Fiammetta ei kristillisen kontekstin tapaan huomaa myöskään Junon puuttumista ja että kyseessä on pelkästään Boccaccion mukaan ujuttama vihje Fiammettan aviorikoksesta. Mielestäni kyseessä ei kuitenkaan ole tekijän vihjaus muutoinkin selväksi käyvään aviorikokseen vaan pikemminkin kertojan yritys peittää tekonsa. Junon sivuuttamista voidaan siis pitää Boccaccion osalta suunnitelmallisena siinä mielessä, että hän laittaa Fiammettan ikään kuin tietoisesti kääntämään ihanneyleisönsä huomion pois epäedullisista seikoista. Avioliiton suojelijattaren mainitseminen muistuttaisi myötätuntoisia naisia Fiammettan rouvasäädystä juuri kriittisellä hetkellä ja kaiken lisäksi paljastaisi hyvin selvästi, että hän ei olekaan kaikin tavoin muidenkaan tekemiensä vertausten kaltainen. Myöhemmin Fiammetta osoittaakin olevansa täysin tietoinen Junon olemassaolosta puhutellessaan tätä äkillisessä katumuspuuskassa (”oi siunattu Juno, jonka lakeja halpamaisuuttani rikoin, kosta!”; ”o sacra Giunone, le cui santissime leggi io sceleratissima giovine ho corrotte, vèndicati”; *EMF*, 140) sekä kuullessaan huhun Panfilon avioliitosta (”Voi, kuinka järkyttävää olikaan kuulla, että Junon lakeja seuraten olit antanut itsesi

toiselle!"; "Ohimè! quanto mi fu già grave udendo te per giunonica legge dato ad altra donna!"; *EMF*, 136).

Voidaan kenties ajatella, että Fiammetta pyrkii myös selittämään näitä "unohduksiaan" heti prologissa, jossa hän antaa selvästi virheellisen kuvauksen Lakhesiksesta elämän kehruulangan kutojana ja katkaisijana (kts. *EMF*, 5), rooli nimittäin kuuluu todellisuudessa toisille mytologian Kohtalottarille, Klotholle ja Atropokselle. Steven Moore (2010, 257) arvioi, että virheellinen alluusio on mukana siksi, jotta huomattaisiin Fiammettan kielellisen suorituksen myöhempi parantuminen – parantumisesta voidaan kuitenkin olla monta mieltä, pikemminkin Fiammettan retoriikka kasvaa edetessään yhdeksi suureksi ristiriitojen ja ylilyöntien kakofoniaksi. Jos sen sijaan tulkitaan, että Fiammetta tekisi virheensä tietoisesti niin Lakhesiksen kuin myös Laudomian ja Protesilaoksen tapauksessa, hän onnistuisi tuottamaan ikään kuin eräänlaisen tietämättömyyden ja huonomuistisuuden *purgation* myös horjuvalle retoriikalleen ja siinä ilmeneville ristiriidoille.

Joka tapauksessa Fiammetta pyrkii siis mielestäni aivan tietoisesti hallitsemaan ihanneyleisönsä tulkintaa jättämällä pimentoon tiettyjä haitallisia viittauskohteita. Auktoriaalista yleisöä hän ei kuitenkaan kykene estämään täydentämästä kertomuksensa puutteita. Edellä siteerattu koristautumiskohtaus sisältää tietoisien puutteellisen raportoinnin (Juno) lisäksi myös tahattoman puutteellista tulkintaa: Fiammetta kertoo ihailevansa itseään kuin riikinkukko höyheniään ("non altramente che il pavone le sue penne"), mikä todennäköisesti muistuttaa Boccaccion yleisöä laajalti tunnetusta didaktisesta faabelista, jossa turhamainen naakka pukeutuu riikinkukon höyheniin saadakseen osakseen toisten suosion ja ihailun (kts. Phaedrus 2006, 30–31). Samankaltaisesta ylpeydestä ja turhamaisuudesta arvosteltiin koristautuvia naisia, sillä tällaista itsensä parastelemista pidettiin Jumalan luomistyön halveksuntana (kts. esim. Kataja-Peltomaa & Toivo 2009, 28). Riikinkukon konnotaatioista Fiammetta ei uskoakseni ole tietoinen: hän on henkilöahmona hyvin ylpeä eikä missään vaiheessa kritisoi tätä taipumustaan edes muodollisesti. Fiammetta käskee Panfiloa jäämään luokseen, koska vaaralliselle matkalle lähtisi vain itsetuhoinen ihminen: "Ajattele nyt: joka ei itseään rakasta ei mitään omista" ("Pensa che chi sé non ama, niuna cosa possiede"; *EMF*, 47). Fiammettan itserakkaus kohoaakin hänen maallisen omaisuutensa tasolle: hän tuntee suurta ylpeyttä kauneudestaan ("l'amata bellezza"; *EMF*, 4) ja muistaa myös useaan otteeseen mainita kilpakosijoittensa määrän (kts. esim. *EMF*, 6: "la infestante turba degli amanti"). Kun Fiammetta luopuu Panfilon lähdön jälkeen koruistaan ja upeista vaatteistaan, ovat kaikki tapauksesta niin hämmästyneitä, että muutoksen suuruus ei jää lukijalle epäselväksi ("Mikä ihme! Hänestä, kaupunkimme kaunistuksesta, on tullut niin vaatimaton ja nöyrä! Mikä pyhä henki on täyttänyt hänet? Missä ovat hänen ylhäiset vaatteensa? Missä ylväs olemus?"; "Oh, quale

maraviglia è questa! Questa donna, singolare ornamento della nostra città, così rimessa e umile è divenuta? Quali divino spirito l'ha spirata? Ove le nobili robe? Ove gli altieri portamenti?"; *EMF*, 125–126).

Kertojan omavalintaisten vertausten – tai niiden taktisen poisjättämisen – kautta implisiittinen tekijä aktivoi siis omassa yleisössään täydentäviä tulkintakehyksiä, jotka pikemminkin tuomitsevat kuin glorifioivat kertojan. Kuten totesin luvussa 2.1.1, typologisessa parataksissa keskiaikaisen henkilöahmon moraalista saadaan vihjeitä tätä aiempien hahmojen avulla – niin myös Fiammetta rinnasti itsensä avoimesti Proserpinaan ja Eurydikeen vaikuttaakseen yhtä viattomalta ihanneyleisönsä silmissä. Auktoriaalisen yleisön kannalta ei kuitenkaan ole merkittävää se, millaisessa typologisessa suhteessa Fiammetta näkee itse itsensä, vaan se, millaisen kuvan implisiittinen tekijä hänestä välittää. Boccaccio käyttää kirjallista typologiaa käänteisellä tavalla: hänen yleisönsä tehtävänä on huomata, että kertoja *ei* resonoi tai pikemminkin resonoi ironisesti esiin nostamiaan figuuroita vasten.

Allegorian keinoin enneuni vahvistaa, että Fiammetta ei ole kuten ryöstetty Proserpina tai käärmeen päälle vahingossa astuva Eurydike vaan aktiivinen seksuaalinen toimija – kenties jopa aktiivisempi kuin Panfilo. Todennäköisesti Proserpina ja Eurydike muistuttavat Boccaccion aikalaislukijoita myös manalasta, jonne molemmat myyttiset naiset joutuivat (vrt. Smarr 1986, 133). Smarr on jälleen sillä kannalla, että Fiammetta ei hahmota tapaa, jolla hänen vertauksensa viittaavat myös kristilliseen kontekstiin. Oman tulkintani mukaan hän on siitä aivan tietoinen myös enneunessaan: typologian avulla Fiammetta kykenee sekä esittämään itsensä seksuaalisen ahdistelijan uhrina että manalaan / kristilliseen helvettiin kuulumattomana vierailijana. Jos ihanneyleisö saattaisikin epäillä, että moraalisesti luhistuva Fiammetta on matkalla kohti helvettiä, kumoaa Fiammetta nämä epäilyt vihjaamalla, että omien toimien sijasta hänet ajaa aliseen maailmaan Aristaiokseen ja Plutoon rinnastuva Panfilo. Vain yksi koskettava typologinen kytkös, jonka auktoriaalinen yleisö enneunen perusteella mahdollisesti myöhemmin tekee, näyttää jäävän Fiammetalta huomaamatta. Eurydike-vertauksen avulla Boccaccio palauttaa yleisönsä mieleen myös tämän aviomiehen Orfeuksen, joka yritti hakea vaimonsa manalasta – kuvaannollisesti samaan koitokseen käy Fiammettan aviomies, joka vaimonsa parantamista yrittäessään todellakin tavoittelee ”rakkauden äärimmäisiä rajoja” (“quegli ultimi termini d’amore”; *EMF*, 36), joina Fiammetta puolestaan pitää itsensä ja Panfilon välisiä makuuhuonepuuhia. Fiammettan omat typologiset vertaukset ironisoituvat monella eri tasolla. Proserpina oli uudistumisen syklin jumalatar; Fiammetta sen sijaan jää maanisessa toisteisuudessaan pysähtyneeseen tilaan. Harhaisine ainutlaatuisuuden kuvitelmineen hän ei myöskään näytä pääsevän viisaudessa lähellekään Minervan tasoa. Vertausten sopimattomuuden lisäksi Boccaccio muistuttaa yleisöään aivan erilaisista

figuuroista: Fiammettan riikinkukkomainen ylpeys palauttaa mieliin Luciferin arkkisyynnin, ja paratiisimaisessa maisemassa käärmeestä uneksiva Fiammetta on kuin uusi Eeva, joka kielellään viekottelee ihanneyleisöään syömään väärän tiedon puusta ja tulkitsemaan totuutta kieroutuneella tavalla.

Fiammettan hahmon täydellinen tulkinta ja tekijän *intention* tavoittaminen perustuu siis paljolti tekstinulkoiseen tietämykseen. Fiammetta toteuttaa kaikkia Phelanin luokittelemia kertojanrooleja (raportoiminen, tulkitseminen, arvioiminen), mutta hänen arvioidensa ja tulkintojensa virheet ja puutteet saavat täyden käänteisen merkityksensä vasta tekstin ulkopuolella. Keskiajan mosaiikkimainen tekstuaalisuus ei jätä merkitystä yksin tekstin kannettavaksi – kuten Allen (1982, 217) toteaa, ”keskiaikainen runo on sanojaan suurempi”, nykyistä vähemmän kielen vanki. Myös *Elegian* implisiittinen tekijä luottaa vahvasti lukijan kompetenssiin – ja niin voi luottaa myös todellinen Boccaccio, jonka lukijoista suurin osa oli oppineita miehiä (vrt. Kirkham 1993, 118).

Lukijan osuudesta kiinnostunut Ansgar Nünning (1999, 67–68) on pyrkinyt analysoimaan, minkä kaiken perusteella kertoja oikein havaitaan epäluotettavaksi: tässä prosessissa lukija turvautuu Nünningin mukaan sekä ulkomaailmaa koskeviin että kirjallisiin tulkintakehyksiin. Ensimmäiseen ryhmään kuuluvat moraaliset ja eettiset ohjenuorat sekä käsitykset ”normaalista” psykologiasta – joilla ei nähdäkseni ole välttämättä mitään tekemistä *kertojan* vaan korkeintaan kertojana toimivan *henkilöhahmon* epäluotettavuuden kanssa – kun taas kirjalliset tulkintakehykset käsittävät esimerkiksi konventioita, genrejä ja intertekstuaalisia viitteitä koskevan kompetenssin. On ilman muuta selvää, että *Elegian* lukija – sekä keski- että nykyaikainen – tarvitsee tätä jälkimmäisen ryhmän kirjallista pääomaa auktoriaalisen luennan tehdäkseen. Nykylukija saattaa päätyä nopeasti auktoriaaliselle luennalle täysin vastakkaiseen tulkintaan, mikäli ei tunne tekstin kirjoitusajankohdan konventioita tai yksinkertaisesti sivuuttaa ne; näin käy esimerkiksi Mariangela Causa-Steindlerin feministisessä tulkinnassa, jonka mukaan Boccaccio kutsuu *Elegiassa* erityisesti mieslukijat tarkastelemaan naisluontoa luovana ja taiteellisena prinsiippinä (Causa-Steindler 1990, xx). Fiammetta muuttuu esitystään vääristelevästä kertojasta luovaksi taiteilijaksi, ”kiivaaksi ja suorapuheiseksi feministiksi”, jonka maailmankatsomus heijastelee Boccaccion omaa ”femininiiniseksi tunnustautuvaa psyykettä” (emt. xvii, xix). Causa-Steindler rakentaa siis *Elegiaan* nykymaailmaan sopivamman implisiittisen tekijän ja keskiajan kristillisten kommentaattorien tavoin taivuttaa tekstin *utilitaksen* oman mielensä mukaiseksi. Hänen luentansa todistaa kognitiivis-kulttuurisesti suuntautuneiden epäluotettavan kerronnan teoretikoiden näkemyksen: epäluotettava kerronta ei ole täysin objektiivinen ja staattinen, vaan myös subjektiivinen ja dynaaminen ilmiö. Nünningin (1999, 54) tapa sivuuttaa ”antropomorfiseksi henkiolennoksi” nimeämänsä implisiittinen

tekijä kertojan epäluotettavuuden määrittelyssä ei kuitenkaan johda mihinkään sen enempää vanhan kuin nykykirjallisuudenkaan tulkinnassa: tekijähän on lopulta vastuussa tekstissä ilmenevistä suunnitelmallisista häiriöistä, joihin lukija tarttuu.⁴⁶

Fiammettan havaitseminen epäluotettavaksi ei kuitenkaan riipu pelkästään keskiaikaisten kirjallisten konventioiden ja esitysapojen tuntemisesta. Hänen kerronnassaan on paljon myös puhtaasti tekstinsisäisiä ristiriitoja, jotka erilaisten tulkintakehysten avulla suunnistavan nykylukijankin pitäisi huomata. Lemmenyön ristiriitaisten kuvausten lisäksi Fiammetta esittää esimerkiksi väitteitä, jotka kumoutuvat edellä nähdyn perusteella. Kuvailtuaan ensin yksityiskohtaista laittautumistaan kirkkoon, hän toteaa pian jälkikäteen, että vasta Panfilon kohtaaminen sai hänet koristelemaan itseään (”Aloin arvostaa koruja, joista en ennen lainkaan välittänyt [...] arvostin vaatteita, kultaa, helmiä ja muita kaunistuksia enemmän kuin ennen”; “[G]li ornamenti, de’ quali io prima [...] niente curava, mi cominciarono ad essere cari [...] e quindi le vestimenti, l’oro e le perle e l’altre preziose cose piú che prima pregiati”; *EMF*, 17). Fiammetta myös määrittää valheellisuuden naissukupuolelle tyypilliseksi piirteeksi ja todistaa samaan hengenvetoon näkemysensä oikeaksi: ”Tämän kuullessani päätin naisille tyypilliseen tapaan valehdella – taide, jota en ollut koskaan ennen harjoittanut” (”Al quale io con femine subitezza preso consiglio al mentire, il quale mai per addietro mia arte non era stata” (*EMF*, 138). Lukija tietää varsin hyvin Fiammettan valehdelleen ennenkin, mutta Fiammetta ei kuitenkaan näe itsessään valheen häivääkään. ”Voi hyvä Jumala”, hän huudahtaa Panfilon petturuuden järkyttämänä, ”kuinka ihmiset saattavat noin valehdella silmää räpäyttämättä?” (”O Iddio, come possono gli uomini con così aperto viso mentire?”; *EMF*, 176) – Fiammetta pyrkii varoittamaan naisia nuorten miesten petollisuudesta, mutta tulee kerronnallaan osoittaneeksi myös nuorten naisten petollisuuden. Nämä tekstinsisäiset ristiriitaisuudet jäävät kuitenkin vaille merkitystä, mikäli lukija ei tunne kaikkia niitä kulttuurisia ja moraalisia implikaatioita, jotka vaikuttavat *Elegian* taustalla. Tekstinulkoisten seikkojen merkitys tulkinnalle nähdään myös seuraavassa alaluvussa, jossa tarkastelen Fiammettan epäluotettavuutta suhteessa esityksensä tyylilajiin, *exemplumiin*.

⁴⁶ Saman myöntää lopulta Nünning itsekin. Vuoden 2005 artikkelissaan ”Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches” hän pyrkii kallistamaan liiaksi lukijan puoleen sysäämänsä vaa’an takaisin kultaiselle keskitielle ja päätyy toistamaan retorisen narratologian ajatuksen tulkinnan kehämäisestä liikkeestä tekijän, tekstin ja lukijan välillä (emt. 90, 104).

3.1.3 Syntisen naisen auctoritas: sortuva exemplum

Kuten luvussa 2.2 esitin, Fiammettan *exemplum* ajautuu sisäiseen paradoksiin rakkaussuhteen väitetyn ainutlaatuisuuden vuoksi. Kertojan esimerkistä on mahdoton ottaa opikseen, koska hänen kokemuksensa on toisten naisten ulottumattomissa. Näin Fiammetta alkaa myös ilmeisen tahtomattaan murtaa sitä yhteisen kokemuksen perustaa, jolle hän sekä imarrella että syyllistäen pyrkii ihanneyleisönsä *sympatian* ja syytteistä vapautumisensa rakentamaan. Näiden seikkojen lisäksi Fiammettan *exemplum* kohtaa vielä lisääkin ongelmia, jotka liittyvät lajityypin tekijäpositioon.

Ensinnäkin Fiammetta ilmoittaa katumuksensa olevan jatkuvaa (kts. s. 31), mutta hänen *penitenziassaan* määrä näyttää kuitenkin korvaavan laadun. Ylisevuotavainen itsekritiikki ei usein oikein ehdi alkaakaan ennen kuin se jo päättyy:

Minua onnetonta! Kuinka paljon pahaa sainkaan sinä päivänä aikaan! Voi kuinka paljon vaivalta ja ahdistukselta olisinkaan välttynyt, jos päivä ei olisi lainkaan noussut! Minua onnetonta! Kuinka tuhoisa se päivä olikaan hyveelleni! Mutta kuitenkin: on helpompi katua kuin korjata menneitä virheitään.

Ohimè misera! quanto male per me nel mondo venne sì fatto giorno! Ohimè! quanto di noia e d'angoscia sarebbe da me lontana, se in tenebre si fosse mutato sì fatto giorno! Ohimè misera! quanto fu al mio onore nemico sì fatto giorno! Ma che? Le preterite cose mal fatte, si possono molto più agevolmente biasimare che emendare. (*EMF*, 14)

Voimattomasta käsienlevittelystä muodostuu tekstissä melkeinpä Fiammettan maailmankatsomuksen motto, joka toistuu myös *balian* varoitellessa Fiammettaa sortumasta avioliiton ulkopuolisen rakkauden synteihin: ”’Voi sentään’, vastasin, ’helpommin sanottu kuin tehty!’” (” – Ohimè! – dissi io allora – quanto sono piú agevoli a dire queste cose che a menarle ad effetto!”; *EMF*, 20). *Balia* ei tietenkään hyväksy tällaisia ponnettomia selittelyjä: ”’Vaikka se olisi vaikeaa’, hän sanoi, ’se on täysin mahdollista ja pitää tehdä’” (”Come ch'elle sieno a fare assai malagevoli, pure possibili sono, - disse ella - e fare si convengono” (*EMF*, 20). Itsekurin vaikeudesta Fiammetta pyrkii vakuuttamaan lukijattarensa myös toistamalla Venuksen arvovaltaisella suulla periaatteensa mennä siitä, mistä aita on matalin: ”’Etkö tiedä”, kysyy Venus, ”että on paljon vaikeampaa noudattaa sellaisia neuvoja kuin seurata rakkautta?” (”Non conosci tu che essi sono molto più difficili a seguitare, che l'amore medesimo che disideri di fuggire?”; *EMF*, 24).

Panfilon viipymisen syitä arvuutelllessaan Fiammetta käy läpi laidasta laitaan tempoilevien tunteiden vuoristoradan, mutta ei kuitenkaan päädy ajatustensa taistossa

minkäänlaiseen kasvattavaan lopputulokseen: vainoharhaiset ja murhanhimoiset kuvitelmat Panfilosta ja tämän uudesta firenzalaisestä rakastajattaresta johdattavat Fiammettan kuitenkin aina takaisin sinisilmäiseen luottamukseen Panfiloon aitoon rakkauteen. Fiammettan käytöstä kuvaavat osuvasti tämän ihaileman Didon *Heroideksessa* lausumat sanat: ”Mutta miten paljon hän [Aineias] minua halveksisikaan, en voi koskaan sanoa, että vihaan häntä. [...] Kun valitukseni päättyy, rakastan häntä entistä enemmän” (Ovidius 2004, 59). Kertomuksensa lopussa Fiammetta uskookin edelleen yhteenpaluuseen ja kehottaa lukijattariaankin toimimaan toiveensa toteutumiseksi: ”Rukoilen Jumalaa, että Hän kuulisi joko minun tai teidän rukouksenne, ja niiden ansiosta valaisi minua polttavaan tuleen liennyttävää vettä joko antamalla minun murheellisesti kuolla tai lähettämällä Panfilon onnellisesti takaisin luokseni” (”Al quale io priego Iddio, che o per li vostri prieghi, o per li miei, sopra quello salutevole acqua mandi, o con trista morte di me, o con lieta tornata di Panfilo”; *EMF*, 198). Ajan kuluminen on näkyvästi esillä *Elegiassa* (vuodenaikojen kuvaukset, päivien laskeminen taivaankappaleiden ja kivien avulla), mikä muodostaa selvän kontrastin Fiammettan henkiselle pysähtyneisyydelle ja haluttomuudelle irrottautua tapahtuneesta. Hänen kirjoitusprosessiaan motivoi absurdisti myös surun tietoinen ylläpitäminen: *librettonsa* johdannossa Fiammetta ilmaisee ryhtyvänsä kirjoittamaan, jotta hänen surunsa ”ei tottumuksesta heikkenisi vaan vahvistuisi” (”acciò che in me [...] di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi”), ja hän vieläpä hoputtaa itseään etenemään kirjoitustyössään ”jotta itkemiseen tarkoitettua aikaa ei kuluisi puhumiseen” (”acciò che il tempo più nel parlare che nel piagnere non trascorra”; *EMF*, 3–4).

Lawrence Lipking esittää, että nykyfiktio painotus henkilöahmon sisäisen kokemuksen kuvaajana juonivetoisen jännityksen sijaan sai alkunsa antiikin hylättyjen naisten runoudesta (Lipking 1988, 5). Ariadnet ja Didot rikkovat Aristoteleen *Runousopissaan* esittämän ajatuksen tapahtumien dynamiikasta, joka kulkee kohti loogita päätepistettään: siinä missä eepiset sankarit saapuvat lopulta perille yhtä matkaa tarinansa kanssa, ovat hylätyt naiset usein tuomittuja ikuisen päättymättömyyteen. ”Tuskan primadonnat” – kuten Lipking klassisia hylättyjä sankarittaria nimittää – pysäyttävät juonen ja nostavat huomion keskipisteeksi passiivisen kärsimyksen, jolle ei näy loppua. (emt. 3.) Myös *Elegia* päättyy ratkaisemattoman kärsimyksen tilaan: Fiammetta jää odottamaan joko kuolemaansa tai Panfilon paluuta. Toivonkipinän Panfilon uudelleenkohtaamisesta tarjoaa aviomiehen lupaama Firenzen matka, jonka Fiammetta onnistuu keplottelemaan itselleen Jumalalle muka tekemänsä keksityn lupauksen (”il vóto fittizio”; *EMF*, 167) varjolla.

Keskiajan kirjallisuudessa sielullisesta letargiasta eivät kuitenkaan kärsineet pelkästään hylätyt naiset. Evelyn Birge Vitz toteaa, että psykologisen kehityksen vähäisyys on

keskiaikaisessa henkilökuvauksessa pikemminkin sääntö kuin poikkeus: satunnainen kehitys ei yleensä ole peruuttamatonta, ja katumuksen osoittamisen jälkeenkin keskiaikaiset henkilöahmot ovat erityisen alttiita uudelleenromahdukselle (Vitz 1989, 17). Boccaccion *Elegiassa* tämä henkilökuvauksen konventio näkyy kertojan suhteessa menneeseen minäänsä, jota voitaisiin Dorrit Cohnin klassisen luokittelun mukaisesti kuvata *sopuointuiseksi* (*consonant self-narration*). Sopuointuinen minäkertoja samastuu yhä voimakkaasti kokevaan minäänsä, kun taas epäsointuisessa suhteessa (*dissonant self-narration*) valistunut nykyinen minä arvioi hämmentyneen menneen minänsä edesottamuksia selvästi korkeammalta ja itseironialle erityisen otolliselta tasolta (Cohn 1978/1983, 143–161). Jälkimmäinen moodi on tuttu klassisista muistelmista Marcel Proustin tyyliin, ja juuri tällaisen ironisen suhteen kertovan ja kokevan minän välillä näkee *Elegiassa* Fiammettan hahmoa muutoinkin yltiöpositiivisessa valossa tulkitseva Mariangela Causa-Steindler (1990, xix). On vaikea allekirjoittaa Causa-Steindlerin kuvausta Fiammettasta itkevää minäänsä nauraen katsovana naisena, joka muistaa menneisyytensä opetukset tulevaa varten – jatkuvasti kasvavan surun kourissa kituva, pelkäänsä ornamentaalisia itsesyytöksiä lausahteleva Fiammetta kun ei opi kerrassaan mitään tarinasta, jonka kertoo. Hän puhuttelee kadonnutta rakastettuaan jatkuvasti omistusmuodossa (”il mio Panfilo”), ja toisinaan Boccaccio jopa liu’uttaa Fiammettan muistelun yllättäen preesensiin (kts. esim. *EMF*, 92), minkä voidaan katsoa syntaktisesti vahvistavan menneen ja nykyisen kokemuksen saumattomuuden (vrt. ”evokatiivinen preesens”; Cohn 1978/1983, 198). Fiammetta myös huomauttaa usein aivan suoraan tunteensa pysyvyydestä (”jotta löytäisin oikeat sanat kuvaillakseni teille, kuinka olen kärsinyt ja yhä kärsin”, ”rakkaus otti minut valtaansa, ja minä paloin ja palan yhä”; ”e così le faccia possenti, che quali nella mente io ho sentite e sento l'angoscie”, “e arsi e ardo, e servai e servo più che altra facesse giammai il preso fuoco”; *EMF*, 4, 16). Toisin sanoen Fiammetta on, kuten Robert Hollander asian ilmaisee, ”potilas, joka ei halua parantua” (Hollander 1977, 46).

Fiammettan sopuointuinen katumus ei kuitenkaan jää pelkän kirjallisen konvention toteuttamisen tasolle, vaan auktoriaalisen yleisön kannalta sen tehtävänä on nähdäkseni esittää Fiammetta ironisessa valossa *exemplumin* traditiota vasten. Cicero kehotti hyvää tahtoa kalastelevaa puhujaa korostamaan vaikeuksiensa jatkuvuutta, ja myös *Herennius*-kirjoittaja suosittaa säälin (*misericordia*) herättämiseksi sen osoittamista, että vaikeat olosuhteet ovat jatkuneet kauan (*Rhet. ad Her.* 152). Tekijän, joka ilmoittaa kirjoittavansa didaktisen *exemplumin*, ei kuitenkaan kannattaisi ohjetta noudattaa, sillä niin tehdessään Fiammetta tuleekin kääntäneeksi diskurssinsa *exemplumin* lajityyppiä vastaan.

Sekä *Liber exemplorum* -kokoelmassa että dominikaanimunkkien *exemplumeissa* kuulijat vakuutetaan toistuvasti esimerkkikertomuksen pätevytydestä todistelemalla alkuperäisen

esittäjän moraalisen luotettavuuden tasoa. *Exemplumit* on aina kuultu esimerkiksi ”tärkeältä ja kunnianarvoisalta mieheltä” tai ”luotettavalta uskonmieheltä, jolla on esimerkillinen luonteenlaatu” (Jones 2011, 166, 182). *Exemplumin* ”tekijän” tuli siis olla olemukseltaan vakuuttava, jotta itse *exemplum* olisi vakuuttava. Kuten luvussa 1.3.1 totesin, samankaltainen yhteys vallitsi myös *auctoreiden* ja heidän tekstiensä välillä: synnit heikensivät auktoriteettia. Eri asia olivat tietysti entisen elämän taakse jääneet synnit, joita tekijä katui: *Saarnaajan kirja* -kommentaarissaan Bonaventura toteaa, että pahamaineista kuningas Saolomoa saattoi heikkouksistaan huolimatta pitää esimerkkinä ja *auctorina*, sillä kuningas ei tekstiä kirjoittaessaan ollut enää synnin vaan katumuksen tilassa (Minnis 1984/1988, 110–111). Sen sijaan omaa *exemplumiaan* kirjoittava Fiammetta ei sanoistaan huolimatta tavoita aidon katumuksen tilaa: haave Panfilon paluusta, toisin sanoen synnissä elämisen jatkumisesta, tekee tyhjäksi koko varoittavan *esemplon* – mieleen muistuu *Decameronen* munkeillekin tuttu, Matteuksen evankeliumista (Matt. 23:3) peräisin oleva pedagogisesti ontuva ajatelma ”älkää tehkö niin kuin me teemme, vaan niin kuin me sanomme” (vrt. Boccaccio 2000, 195; Boccaccio 1963, 243). Armoa anelevan puhujan tuli Ciceron mukaan luvata ja vakuuttaa, että virheestään oppineena ja hänet armahtaneiden lempeyden vahvistamana hän ei koskaan enää sortuisi samankaltaiseen käytökseen – tämän lisäksi kannattaa myös muistuttaa, että onnettomuuden hetkellä voi rikkeentekijä puolestaan auttaa niitä, jotka nyt armahtavat hänet (Cicero 1949, 272–273). Fiammetta toistaa tekstissään armon vastavuoroisuuden periaatetta, mutta mitään lupausta tapojensa parantamisesta hän ei anna, vaan päinvastoin julistaa avoimesti, että ei kadu aviorikoksen piilottelussa oppimiaan epärehellisiä keinoja (”non però mi duole d’averle sapute”; *EMF*, 35). Näin Fiammettan koristeellinen katumus murtaa hänen (sukupuolensa vuoksi alun perinkin heikon) auktoriteettinsa ja tekee *exemplumista* epäpätevän.

Fiammettan *exemplum* horjuu uhkaavasti myös muotonsa puolesta. Kuten johdannossa tuli ilmi, psykologiseen käännyttämiseen tähtäävä *exemplum* oli perinteisesti lyhyt, ja myös Horatius suosittaa ekonomista didaktiikkaa: ”Kun opetat, puhu lyhyesti, jotta kuulijat ottaisivat vastaan nasevat ohjeesi ja painaisivat ne mieleensä” (Horatius 1978/1992, 45). Fiammettan kertomus on kuitenkin varsin pitkä⁴⁷, ja *exemplumin* kuviteltu tehokkuus tuntuikin perustuvan lähinnä avoimesti toistettuun muistutukseen, että kyseessä on *esempio*, josta tulisi ottaa opiksi. Sanakäytön ekonomialla oli Horatiuksen mukaan yhteys henkiseen tasapainoon tai sen puutteeseen: ”Kaikki liika valuu pois, kun sielu on kylläinen” (Horatius 1978/1992, 45). Määrä korvaakin Fiammettalla laadun katumuksen ja *exemplumin* pituuden lisäksi myös oman

⁴⁷ Valitettavasti Fiammettan kerronnan vyöryvä vaikutelma alkaa kadota, kun tekstiä yrittää kääntää toiselle kielelle. Fiammettan lauseita on miltei pakko katkoa ja jakaa uudelleen, mikä näkyy sekä Koskimiehen suomennoksessa että Causa-Steindlerin ja Mauchin englanninkielisessä käännöksessä.

kokemuksen superlatiivisessa määrittelyssä: ylimäärä kuvastaa yhtä lailla hänen moraalisesti vääristynyttä sieluntilaansa kuin kyvyttömyyttään käyttää didaktista retoriikkaa. Pätevästi kerronnan kestoa hallitsee *Decameronen* Emilia, joka saa seurueen jäseniltä kiitosta tiivistämisen taidoistaan: ”Vaikka Emilian kertomus olikin ollut pitkä, se ei ollut kyllästyttänyt ketään, vaan kaikki olivat päinvastoin sitä mieltä, että se tapahtumien moninaisuuteen katsoen oli lyhyesti kerrottu” (Boccaccio 2000, 202).⁴⁸ *Elegian* Fiammetta sen sijaan kertoo hyvin pitkästi ja runsassanaisesti tapahtumien vähyyteen nähden. Ei siis liene aivan ylitulkintaa kuulla viimeistä lukua edeltävässä tiivistelmässä jonkinlaista sarkastista viittausta Fiammettan kertomuksen ylimittaisuuteen: ”Madonna Fiammetta osoittaa omia murheitaan muinaisten naisten suruihin vertailemalla, että hänen oma surunsa on suurempi, ja päättää *lopulta* valituksensa” (”Madonna Fiammetta le pene sue con quelle di molte antiche donne commensurando, le sue maggiori che alcune altre essere dimostra, e poi *finalmente* a' suoi lamenti conchiude”; *EMF*, 182; kursiivi lisätty).⁴⁹

Exemplumin tekijää koskevien vaatimusten ja Fiammettan osoittaman pinnallisen katumuksen välinen törmäys muodostavat siis jälleen yhden solmun Fiammettan kerrontaan. Luvussa 3.1.1 totesin, että Dorrit Cohnin määrittelemä riitasointuinen kerronta kuvaa osuvasti Fiammettan esitystapaa: ainutlaatuisuuden harhassaan Fiammetta ei sovi kertomaansa arkipäiväiseen tarinaan. Nyt voidaan huomata, että Fiammettan riitasoinnut saavat myös tyypillisen keskiaikaisen painotuksen: Fiammetta on normatiivisesti epäsopeva myös käyttämäänsä puhetaidon lajiin. Nykyään esitystapoja koskevien sääntöjen ja konventioiden rikkomista käytetään taiteellisena tehokeinona. Antiikissa ja keskiajalla sen sijaan vakavasti otettavassa taiteellisessa esityksessä tyyllilajia koskevat säännöt eivät saaneet rikkoutua: ”Jos sanat eivät ole sopusoinnussa roolihenkilön kohtaloiden kanssa, niin roomalaiset katsojat – sekä ritarit että rivimiehet – remahtavat nauruun”, kirjoittaa Horatius (1978/1992, 32–33; vrt. myös Johannes 1974, 39). *Elegiassa* tätä ajatusta voidaan soveltaa kertojaan, jonka sanojen ilmentämä eetos ei ole sopusoinnussa sen enempää lajityypin kuin kuvattujen tapahtumien todellisen luonteen kanssa. Näin ollen retoriikka ja runousoppi toimivat kristillis-mytologisten kontekstien ohella mittapuuna, jota vasten peilaamalla kertojan epäluotettavuus ja epäpätevyys paljastuvat teoksen kokonaistulkinnan kannalta oleellisimmassa merkityksessään.

⁴⁸ ”Venuta la fine della lunga novella d’Emilia, non per ciò dispiaciuta ad alcuno per la sua lunghezza, ma da tutti tenuto che brevemente narrata fosse stata, avendo rispetto alla quantità ed alla varietà de’ casi in essa raccontati” (Boccaccio 1963, 252–253).

⁴⁹ ”Finalmenten” monitulkintaisuus ei välity Koskimiehen käännöksessä, jossa Fiammetta ”lopuksi päättää valituksensa” (*F*, 188).

Mutta miksi Boccaccio sitten päätyi *Elegiassaan* käyttämään kerrontatekniikkaa, jossa voi nähdä paljon samaa kuin modernissa epäluotettavassa kerronnassa? Nähdäkseni hänen tavoitteenaan on heijastaa kerronnan tasolle kertoja-päähenkilön sukupuolisidonnaisia ominaisuuksia. Fiammettan retoriikka ilmentää tulkintani mukaan keskiaikaisen naisen ambivalenttia olemusta: hän on järkisielultaan vajavainen, naiivi olento, joka todella uskoo ylittävänsä kärsimyksessään antiikin suurnaisten ja helvetin piinat, mutta myös petollinen Eeva, joka kieroutuneen kaunopuheisuuden keinoin sekä tiettyjä asioita pimittämällä yrittää pakottaa ihanneyleisönsä tulkitsemaan tapahtumat hänen näkökulmastaan. Koska molemmat puolet vääristävät Fiammettan kerrontaa, häntä ei voi sijoittaa jompaan kumpaan Olsonin kategorioista: hän on samanaikaisesti sekä erehtyväinen että petollinen kertoja. *Elegia* ilmentää siis aikansa kulttuurisia diskursseja epäluotettavan kertojansa kautta. Teos haastaa näin Bruno Zerweckin (2001, 161, 170) näkemyksen, jonka mukaan 1800-luvun epistemologisen kriisin myötä yleistynyt epäluotettava kerronta on ennen kaikkea modernin ihmisielen ontologisen epävarmuuden tekninen ilmaisin. Fiammettan epäluotettavuus kumpuaa juuri päinvastaisesta – naissukupuolen olemusta koskevasta ontologisesta varmuudesta.

Kaiken edellä sanotun perusteella voitaisiin tietysti helposti ajatella, että *Elegiahan* taipuu sopuisasti keskiaikaiseen maailmankuvaan ja että teoksen tekijä on aivan tyypillinen misogynistinen monologisti, joka on kirjoittanut tekstinsä valtarakenteita vahvistaakseen. *Elegian* ironisoituva sankaritar on kieltämättä vaarassa esineellistyä tekijän pilkallisen sanan objektiksi, mutta lopulta Boccaccio kuitenkin estää tätä tapahtumasta – millä keinoin, se nähdään seuraavassa alaluvussa.

3.2 ”*Ella sagacissima*”: Korjaava näkökulma?

Totesin edellä, että aviorikosta vastaan puhuva, Fiammettan näkemyksiin kyynisesti suhtautuva *balia* edustaa *Elegiassa* sekä yhteisön moraalisaännöstöä että implisiittisen tekijän ”oikeaa” näkemystä ja tervettä havaintokykyä. *Balian* havaintokyky osoittautuu kuitenkin vähintään yhtä subjektiiviseksi kuin Fiammettankin eivätkä hänen neuvonsakaan ole yksinomaan moraalisimmasta päästä.

Ensinnäkin *balian* läheinen suhde Fiammettaan tuntuu sotkevan pahasti hänen arvostelukykyänsä. Koomisen didaktisella äänensävyllä hän opastaa Fiammettaa, ”rakasta tyttöään” (”*cara figluola*”; kts. esim. *EMF*, 164), maailman häikäilemättömissä tavoissa ja tulee samalla tietämättään kuvanneeksi Fiammettan omaa toimintaa:

Tuo uusi nainen [...] valloitti hänet [Panfilon] kenties tahtomattaan; ehkä Panfilo olikin se, joka teki itseään hävyttömästi tykö, ja ehkä sinun tavoin myös tuo uusi nainen on niin helläsydäminen, että ei kyennyt vastustamaan hänen anelujaan vaan heltyi säälistä. [...] Voidaan tietysti myös olettaa, että tuo arvon nainen saikin Panfiloon ansaan sanoillaan ja teoillaan: sellaisia ovat nykyään maailman tavat, kaikki ajavat vain omaa etuaan ja käyttävät toisiaan häikäilemättä hyväkseen.

La nuova donna [...] forse non con sua colpa l'ha fatto suo, ma egli forse di lei con improntitudine è divenuto, e come tu a' prieghi di lui non potesti resistere, per avventura né ella medesima, forse non meno di te pieghevole, li poté senza pietà sostenere.[...] E oltre a ciò, poniamo pure che la gentil donna con le sue parole e atti l'abbia irretito: così s'usa oggi nel mondo, che ciascuna persona cerca il suo vantaggio, e senza altrui riguardare, quando il trova sel piglia comunque puote. (*EMF*, 152)

Balian hyväuskoinen oletus Fiammettan viattomuudesta on siis aivan yhtä epäluotettava ja virheellinen kuin Fiammettan suhteettomat arviot omasta itsestään. Järkähtämättömän uskollisesti *balia* seisoo Fiammettan rinnalla ja lohduttaa tätä toistuvasti (”hän otti minut syliinsä ja kuivasi kurjat poskeni vapisevalla kädellään; ”in braccio recatamisi, con la tremante mano m’asciugava il tristo viso”; *EMF*, 142), vaikka tietääkin itsepäisen Fiammettan olevan tuhon tiellä. Kun *balia* lopulta ymmärtää, että Fiammetta ei kerta kaikkiaan kuuntele hänen neuvojaan, hän päättää auttaa Fiammettaa tämän epätoivoisissa aikeissa suunnitelemalla Fiammettan kanssa kirjeitä Panfilolle (*Heroideksen* sankarittarien tyyliin) ja tarjoutumalla itse viestinviejäksi Firenzeen korkeasta iästään huolimatta (kts. *EMF*, 166). Lohdutuskeinoksi *balia* tarjoaa jätetylle Fiammettalle koomisen kyynisiä neuvoja, jotka hän esittää pikemminkin suuren maailman kuin omina mielipiteinään:

Mikä estää sinua tekemästä samoin jollekin toiselle? En kannusta sellaiseen, mutta jos ei muukaan auta ja aiot pysytellä Amoren alaisena, on paljon nuoria miehiä, jotka anaitsevat sinut Panfiloa paremmin ja jotka palvelisivat sinua mielellään; heidän tarjoamansa ilo saisi sinut unohtamaan Panfilon aivan kuten se uusi nainen on ehkä saanut hänet unohtamaan sinut. Jupiter nauraa rakastavaisten rikkoutuneille valoille ja lupauksille, ja se joka kohtelee toisia niin kuin häntä itseään kohdellaan ei ehkä tee suurtakaan virhettä vaan käyttäytyy maailman tapojen mukaisesti. Säilyttää lupauksensa sellaiselle joka omansa rikkoo – tätä pidetään järjettömänä, kun taas petoksen maksaminen petoksella nähdään mitä suurimpana viisautena.

E chi tiene te che tu non possi fare il simigliante d'un altro? La qual cosa non lodo, ma pure, se più non si puote e di seguire Amore se' costretta, ove tu la tua libertà da colui vogli ritrarre, ché potrai, infiniti giovini ci sono più di lui degni, per quello che io creda, che volontieri a te diverranno suggetti: il diletto de' quali così lui trarrà della tua mente, come la nuova donna ha forse te della sua tratta. Di queste fedi promesse e giuramenti fatti intra gli amanti, Giove se ne ride quando si rompono; e chi tratta altrui secondo che egli è trattato, forse non falla soperchio, anzi usa il mondo secondo li modi altrui. Il servare fede a chi a te la rompe, è oggi reputata mattezza, e lo 'nganno compensare con lo 'nganno si dice sommo sapere. (*EMF*, 152)

Lisäksi Boccaccio liittää *baliaan* eräänlaisen pata kattilaa soimaa -asenteen pilkahduksen. Fiammetta toteaa, että *balia* vain esittää olevansa itse tietämätön rakkaussasioista (”già seco conoscendo le triste fiamme, mostrando di non conoscerle”; *EMF*, 18) ja huomauttaa nenäkkäästi, että *balia* kritisoi hänen rakkautaan vain siksi, että lemmenilot ovat jo hänen ikäiseltään iäksi menneet: ”Vaikene, vanhus, äläkä puhu jumalia vastaan. Koska et itse enää kykene rakkauteen ja saat kaikilta rukkaset, puhut tahallasi Amoria vastaan ja haukut sitä, mistä itse kerran nautit” (”O vecchia, taci, e contro agl'iddii non parlare. Tu oramai a questi effetti impotente, e meritamente rifiutata da tutti, quasi volontaria parli contro di lui, quello ora biasimando che altra volta ti piacque”; *EMF*, 22–23). Nämä sanat kuullessaan *balia* poistuu huoneesta itsekseen kiukkuisesti mutisten.

Balian asema terveän näkökulman edustajana ei siis ole aivan yksioikoinen. Hänen puheensa edustavat kyllä implisiittisen tekijän vihjaaman fiktiivisen totuuden vääristymätöntä versiota, mutta Boccaccion hänelle antamat ominaisuudet myös sortavat totuuden auktoriteettia: lopultakaan *balia* ei ole yhtään sen tarkkanäköisempi ja moraalisesti virheettömämpi kuin Fiammettakaan. *Balia* on sympaattisen koominen hahmo, jonka moralisoivaa asennetta lieventävät sekä hänen itsensäkin ilmeisesti kokemat rakkausseikkailut että hänen Fiammettaa kohtaan tuntemansa rakkaus; moitteistaan huolimatta *balia* ei hylkää Fiammettaa tämän syntien tähden, vaan emäntänsä pohjimmaiseen viattomuuteen uskoen tekee kaikkensa tämän puolesta. Fiammetta toteaaakin osuvasti, että hänen hoiturinsa on ”pikemminkin uskollinen kuin viisas” (”nella quale io conosco più fede che senno”; *EMF*, 193). *Baliaa* ei siis voi Smarrin (1986, 135) tapaan pitää yksinomaan luotettavana järjen edustajana (”mouthpiece of reason”), enkä myöskään Pamela Waleyn (1972, 166) tapaan usko, että *balia* ansaitsee täysin kaikki arvovaltaiset, viisautta korostavat tittelinsä.

Balian hahmon inhimillisten heikkouksien avulla Boccaccio vesittää myös omaa implisiittistä argumenttiaan. Kertojaa korjaava näkökulma ei olekaan täysin selväkatseinen, mikä pehmentää huomattavasti moralisoivaa vaikutusta, jonka kertojan ironisoiva tekniikka yksinään saisi aikaan. Seymour Chatman (1978, 233–234) kirjoittaa, että epäluotettavassa kerronnassa implisiittinen viesti on aina ensisijainen, samalla tavalla kuin henkilön äänensävy paljastaa aina enemmän kuin itse sanat. *Balian* hahmon kautta Boccaccio kuitenkin purkaa tekijän ja kertojan välisen hierarkkisen asetelman ja osoittaa arvioiden suhteellisuuden myös omalta osaltaan. Hän rakentaa yleisölleen *exemplumin* perinteisestä vastaanottajan roolista poikkeavan uudenlaisen eettisen asemoinnin, jonka muita keinoja ja vaikutusta arvioin seuraavassa luvussa.

4. JOUTSENIEN VIIMEINEN LAULU: ELEGIAN EETTISET HAASTEET

Kun he tiukkasivat häneltä vastausta, hän suoristautui ja sanoi: "Se teistä, joka ei ole tehnyt syntiä, heittäköön ensimmäisen kiven." Hän kumartui taas ja kirjoitti maahan. Jeesuksen sanat kuultuaan he lähtivät pois yksi toisensa jälkeen, vanhimmat ensimmäisinä. Kansan keskelle jäi vain Jeesus ja nainen. Jeesus kohotti päänsä ja kysyi: "Nainen, missä ne kaikki ovat? Eikö kukaan tuominnut sinua?". "Ei, herra", nainen vastasi. (Evankeliumi Johanneksen mukaan 8: 7–11, suom. 1992)

4.1 Moraalin ihmemiehet

Hollantilainen kulttuurihistorioitsija Johan Huizinga kuvaa kuuluisassa *Keskiajan syksy* – teoksessaan (*Herfsttij der Middeleeuwen*, 1919) varsin jyrkästi keskiaikaisen ihmisen psyykettä. Huizingan mukaan

[k]eskiaikana puuttuivat kaikki ne tunteet, jotka ovat tehneet käsityksemme oikeudenmukaisuudesta araksi ja horjuvaksi: se oivallus, että on olemassa vähentynyttä syyntakeisuutta, ajatus, että tuomari voi erehtyä, tietoisuus siitä, että yhteiskunta on osaltaan syyllinen yksityisen rikokseen, kysymys, eikö häntä voida parantaa sen sijaan että annetaan hänen kärsiä. Tai ehkä paremmin sanottuna: ei puuttunut sellaista hämärää tunnetta, mutta tämä keskittyi julki lausumattomana laupeuden ja anteeksiannon puuskaan, joka yhä uudestaan äkkiä purkautuu julistetun tuomion tuottaman julman tyydytyksen tunteen läpi. Siinä, missä meillä tapahtuu epäröivää ja puolittain syyllisyudentuntoista lievennettyjen rangaistusten määräämistä, keskiaika tuntee ainoastaan kaksi äärimmäistä mahdollisuutta: säälimättömän rangaistuksen täyden määrän tai armahduksen. (Huizinga 1919/2000, 31–32)

Huizinga puhuu myös sumeilematta ”mestausten tuottamasta nautinnosta” ja ”[u]skomattomalta näyttävästä, naiivista kovuudesta, tunteettomuudesta, julmasta pilkasta ja vahingonilosta, jota keskiajan ihmiset osoittavat katsellessaan kurjien lähimmäistensä onnettomuutta” (emt. 32). Tällaiset näkemykset elävät yhä stereotyyppisissä käsityksissä keskiajan erityisestä julmuudesta ja pimeydestä⁵⁰, ja kaikuja siitä on kuultavissa jopa Hollanderin ja Smarrin *Elegia*-tulkinnoissa. Hollanderin mukaan Fiammettan ”tulee kirvoittaa lukijoissa naurua, ei sympatiaa” (Hollander 1977, 47), ja niin ikään Smarr uskoo, että Boccaccio ”ei halua meidän suhtautuvan empaattisesti Fiammettaan; hän haluaa meidän näkevän tämän tasaisesti pahentuvassa tilassa synnin vaikutukset ihmiseen” (Smarr 1986, 132). Mielestäni näiden kahden aspektin – synnin ja empatian – ei kuitenkaan välttämättä tarvitse olla toisensa poissulkevia – ei edes keskiaikaisessa, eikä varsinkaan

⁵⁰ Hannele Klemetilä pyrkii teoksessaan *Keskiajan julmuus* (2008) purkamaan keskiaikaan liitettyjä negatiivisia myyttejä, vaikka otsikko päinvastaista viestiinkin.

Boccaccion tekstissä. Paitsi että Boccaccio nimenomaan huomioi *Genealogiassaan* vähentyneen syyntakeisuuden mahdollisuuden (pakanarunoilijat, jotka eivät tunteneet kristillistä totuutta; kts. s. 64), hän myös toteaa *Decameronen* esipuheessa heti ensisanoikseen, että ”On inhimillistä tuntea myötätuntoa murheellisia kohtaan.” (Boccaccio 2000, 15; ”Umana cosa è l’ avere compassione agli afflitti”; Boccaccio 1963, 3). Myös Fiammetta arvioi *Aeneista* mukaillen, että hänen surunsa ei voi olla liikuttamatta Panfiloa: ”Eihän hän ole puusta tai kovasta kalliosta vuoltu, eikä hän ole juonut tiikerien tai muiden petojen maitoa; hänen sydämensä ei ole timanttia eikä terästä, niin että hän ei tuntisi sinua kohtaan sääliä” (”egli non è di quercia, o di grotta, o di dura pietra scoppiato, né bevve latte di tigre o di quale altro più fiero animale, né ha cuore di diamante o d'acciaio, che egli a quelli non sia pietoso e pieghevole; *EMF*, 158, vrt. Vergilius 2000, 108).

Boccaccio testaa *Elegiassa* aikalaislukijoidensa sietokykyä: hän kasvattaa jatkuvasti kertojan syntilistää pakottaen samalla lukijan kohtaamaan vaatimukset säälistä ja hyväksynnästä, jotka kertoja tälle suoraan ja vetoavasti esittää. Säälin ja rakkauden nimeen Fiammetta pyytää lukijoitaan rukoilemaan, että hän voisi jatkaa aviorikosta lempeän aviomiehensä selän takana (kts. *EMF*, 198) sekä hakee kiitosta ja ihailua siitä, että on pystynyt piilottamaan rikoksensa mestarillisesti niin kauan (kts. *EMF*, 35–36). Keskiaikaiselle ihmiselle valinta hyvän ja pahan välillä oli hyvin todellinen kysymys (vrt. Le Goff 1988b, 15), ja Fiammetta pyytää yleisöään ottamaan kanssaan askeleen väärään suuntaan. Omassa keskiaikaisessa kontekstissaan häntä voitaisiinkin nimittää myös *edevastuuttomaksi* kertojaksi, joka suuntaa tekijä ja lukija takatuhdolla veneen kokan suoraan tuonpuoleista kohti.

Kertojan vastustamisen tekee kuitenkin vaikeaksi myös nykylukijalle Boccaccion valitsema ensimmäisen persoonan kerrontamuoto, ”itsepuolustuksen viettelevä retoriikka” (Booth 1961/1983, 388–389), joka tuo Fiammettan kaikessa itsekeskeisessä eetoksessaan hyvin lähelle lukijaa. Pitkäkestoinen kohtaaminen minäkertojan kanssa sokeuttaa helposti toisille signaaleille – muistellaan vain tutkielman alussa mainittuja *Elegian* 1500-luvun editioita, joissa teoksen aiheeksi kuvailtiin nimenomaan Fiammettan vääristynyt näkemys tapahtuneesta. On tietysti mahdotonta tietää, mitä Boccaccion todelliset aikalaislukijat *Elegian* kerrontamuodosta oikein ajattelivat, mutta ainakaan Boccaccio ei enää viimeisissä fiktiivisissä teksteissään, *Corbacciassa* ja *Decameronessa*, toteuttanut samankaltaista kerronnallista tekniikkaa. Päinvastoin Guido Almansi on esittänyt, että *Decameronen* kehyskertomus, *cornice*, toimii lukijan etäännyttäjänä ja sallii hengähdystauon intensiivisten tarinoiden välillä. Tarinoiden tapahtumat pidetään lukijasta mahdollisimman etäällä suodattamalla ne Boccaccion ekstradiegeettisen kommentoinnin, *brigatan* jäsenten ja menneen aikamuodon moninkertaisen vieraannuttamisen kautta. Näin kehyskertomus Almansin mukaan ”estää liian läheisen ja vaarallisen kontaktin tekstin ja lukijan välillä” sekä muistuttaa kerrottujen

tarinoiden keksitystä luonteesta. Lisäksi *brigatan* jäsenten julkilausumat erilaiset mielipiteet ja kommentit tarinoista estävät yhden emotionaalisen sävyn ja jännitteen muodostumisen. (Almansi 1975, 12–17.)

Booth näki implisiittisen tekijän todellista tekijää moraalisesti korkeampana ja ehjempänä minänä.⁵¹ Samalla tavoin myös auktoriaalisen yleisöltä odotetaan usein minän parempien puolien aktivoimista lukuprosessin ajaksi. Rabinowitz kuitenkin huomauttaa, että koska suurin osa kirjailijoista yleensä tahtoo tulla luetuksi, he rakentavat tekstinsä lukijaposition enemmän tai vähemmän tietoisesti sellaisten tiedollisten ja moraalisten ominaisuuksien varaan, joiden uskovat löytyvän todelliselta lukijalta (Rabinowitz 1977, 126; vrt. myös Booth 1961/1983, 157). Kuten johdannon *exemplum*-esimerkissä nähtiin, keskiaikainen kuulija tai lukija joutui usein asettumaan yksiselitteisen pyhimysmäiseen rooliin. *Exemplumit* eivät avanneet moraalisen tutkiskelun ovia vaan sulkivat niitä; vastaanottajan ”tulkinta” pyrittiin määrittämään suoraviivaisen korrektiksi, ja syntisten kuvaamisen toivottu lopputulos oli tila, jossa ”kuulijoiden sydämet vapisevat kauhusta” (Jones 2011, 143) – tavoite, johon Smarr (1986, 146) katsoo *Elegian* tähtäävän määritellesään Boccaccion *intentioksi* intohimon tuhoisten seurausten varoittavan kuvaamisen. *Liber exemplorum* –kokoelmassa esitellään äärimmäisiä moraalisia mallisuorituksia. Naista, jonka ainoa poika murhataan, kehoitetaan synninpäästöksi rukoilemaan poikansa murhaajan puolesta, minkä kuullessaan nainen unohtaa oikeutetun vihansa ja vastaa esimerkillisesti: ”Rukoilen mieluusti hänen puolestaan. Totisesti noin suuresta palkinnosta olisin helposti surmannut poikani omin käsin!” Muuan toinen nainen sen sijaan tuntee niin suurta lempeyttä spitaalisen kohtaan, että kutsuu yhden kotiinsa, kylvettää tämän ja antaa tämän – vaikkakin ”hyvin vastentahtoisesti” – nukkua aviomiehensä sängyssä. Jumalallisena kiitoksena tästä itsensä tartuntavaraan asettamisesta rouva löytää sängystä kadonneen spitaalisen tilalla ihanantuoksuisia ruusuja. (Jones 2011, 166–167.) Tällainen ihmeellisen moraalisen selkärangan kasvattaminen, jota *exemplumin* implisiittiseltä yleisöltä vaadittiin, tähtäsi viime kädessä myös todellisessa elämässä toimimiseen.

Kuten Peter Levine kirjoittaa, keskiaikaisen ihmisen ei pitänyt tehdä eettisiä arvioita tunteella vaan järjellä (Levine 1999, 340–341). Danten *Commediaa* hän kuvaa moraalikokeeksi, jonka läpäisee lukija, joka ei tunne sääliä tuomittuja kohtaan. Koska infernon tuomiot on tehnyt (kirjailijan ohella) ”kaikkimahti jumalainen ja korkein viisaus ja ensi rakkaus” (Dante 1999, 23; ”[I]a divina podestate, la somma sapienza e ’l primo amore”; Dante 1993, 8), ei tähän järjestykseen ole vastaan sanomista. Levine näkeekin Danten reaktiossa Francescan tuskaan sielullisen taiston

⁵¹ Myöhemmissä kirjoituksissaan Booth tosin huomioi myös sen mahdollisuuden, että kirjailija saattaa rakentaa myös itseään epämiellyttävämmän implisiittisen tekijän. Kts. Booth 2005.

filosofisen järjen ja runollisen empatian välillä: Dante pyörtyy kuullessaan Francescan tarinan, koska hänen inhimillinen säälintunteensa sotii maailmankaikkeuden jumalallista järjestystä vastaan (emt. 336).

Boccaccio ei tee *Elegiastaan* moraalista koetta. Toisin kuin Smarr, joka pitää teosta tyypillisen moraalisen *exemplumina*, katson, että *Elegian utilitas* nojaa pelottelupolitiikan ja tuomitsemisen sijaan armon ja myötätunnon konsepteihin. Boccaccio mallintaa *Elegiassa* inhimillisempää *exemplumin* tekijä- ja lukijapositiona, joissa kummaltakaan ei vaadita moraalisia supervoimia.

4.2 (Luultavasti) toden poetiikkaa: kaksi erilaista tekijäpositiona

Warren Ginsberg toteaa, että Boccaccion henkilöahmot eivät itsessään ratkaise moraalikysymyksiä: lukijoille tarjotaan pelkästään mahdollisuus päästä suhteellisen lähelle sitä, mikä on ”luultavasti totta” (Ginsberg 1983, 117). Tällaisen kirjallisen ilmaisun taustalla vaikuttavat Ginsbergin mukaan keskiaikaiset argumentaatioharjoitukset, jossa puhujan piti tarkastella ilmiötä eri kanteilta (*disputatio in utramque partem*); samoin Boccaccio tarkastelee tuotannossaan henkilöahmojaan mahdollisimman laajassa perspektiivissä. Vain monesta eri näkökulmasta katsoen voidaan saavuttaa jonkinlainen todenmukainen käsitys, mutta ei kuitenkaan itse totuutta (emt. 125). Tämän maailman monipuolisuuden esittämiseen tähtäävän tekniikan Ginsberg katsoo toteutuneen vasta *Decameronessa*, erityisesti ensimmäisen päivän ensimmäisen kertomuksen Ciappelletton hahmossa – Boccaccion aiempien teosten hahmot ovat Ginsbergille lähinnä binaarioppositioiden ilmentymiä retorisessa väittelyssä. Se, miten eri ihmiset suhtautuvat Ciappellettoon paljastaa aina jotakin oleellista myös lausunnon esittäjästä: esimerkiksi lukijoiden usein ällistyttävän naiivina pitämä luostariveli näkee Ciappelletossa vain hyvää yksinkertaisesti siksi, että ei tiedä tästä yhtä paljon kuin etuoikeutetussa asemassa oleva lukija. Boccaccion esitys on Ginsbergin mukaan eettisesti sitoutumaton, ja henkilöahmojen reaktioista muodostuu kuva elämän moninaisuudesta (emt. 129).

Mielestäni tämä totuuden laitamille pääseminen toteutuu *Elegiassa* jopa *Decameronea* tehokkaammin ja hienovaraisemmin, mitä tulee Boccaccion tekijäposition. Tarkastellaan ensin kertomusta Ciappellettosta, sodomiitista ja suunpieksijästä, jota kaikesta huolimatta aletaan, kuten Fiammettaakin, lopulta kunnioittaa pyhimyksenä:

Teemme nyt lähemmin selkoa mainitun Ciappelletton elämästä. Hän oli notaari, mutta olisi pitänyt suurena häpeänä, jos jotakin hänen laatimistaan vähälukuisista asiakirjoista olisi pidetty oikeana. Mutta vääriä hän sen sijaan oli aina valmis laatimaan, vieläpä ilmaiseksi ja

joka tapauksessa mieluummin kuin oikeita suurestakaan palkkiosta. Hän antoi vaadittaessa, tai jopa vaatimattakin väärän todistuksen erittäin mielellään. [...] Hän näki paljon vaivaa ja nautti suuresti virittäessään epäsopua ja vihamielisyyttä ystävien, sukulaisten ja muiden ihmisten välille, saadessaan aikaan suuttumusta ja penkoessaan skandaaleja, ja mitä enemmän pahaa hän sai aikaan, sitä suurempi oli hänen vahingonilonsa. [...] Hän oli jumalanpilkkaja ja pyhimysten halveksija ja saattoi raivota pienimmästäkin syystä kuin hullu. Hän ei käynyt koskaan kirkossa ja puhui pyhistä sakramenteista mitä halventavimmin. Kapakoissa ja huonomaineisissa paikoissa hän kävi sitä useammin. Naisia hän himoitsi yhtä vähän kuin koira selkäsaunaa, mutta päinvastaisessa paheessa hän kierittelihe kuin pahin ilopoika. Hän oli varastanut ja ryöstänyt tuntien samaa sielunrauhaa kuin hurskas antaessaan almuja. Hän mässäsi ja joi siinä määrin, että se teki hänet silloin tällöin pahasti kipeäksi, ja pelatessaan hän käytti aina väärää arpanoppia. Mutta miksi käyttäisin kovin monia sanoja! Hän oli kenties huonoin ihminen, mikä koskaan on syntynyt. (emt. 32–33)⁵²

Tarinan kertoja Panfilo määrittelee Ciappelletton yksiselitteisen autoritaarisesti ylhäältä päin. Kertoja listaa päähenkilön kirjavat synnit ja huomaa sitten, ettei teolla varsinaisesti mitään saavuteta: riittäähän todeta, että kyseessä oli kenties huonoin ihminen koskaan. Ulkopuolisen kertojan määritelmät osoittavat suorasanaisesti asioiden oikean laidan, jota vasten kertomuksen sisäisten toimijoiden tekemät arviot peilautuvat ja ironisoituvat. Ciappellettosta lausutut mielipiteet paljastavat kyllä häntä ympäröivän maailman monimuotoisuuden, mutta Ciappelletto itse on kaukana luultavasti todesta: hän ei ole monitulkintainen henkilöahmo muutoin kuin hänen kanssaan samalla mimeettisellä tasolla liikkuvien henkilöiden silmissä. Samankaltaisia yksiselitteisiä määriytyksiä esitetään myös muista *Decameronen* kertomusten hahmoista, esimerkiksi Fiammettaa monella tavalla muistuttavasta itserakkaasta venetsiattaresta Lisetta da Cà Querinosta, joka pitää itseään niin taivaallisen kauniina, että uskoo enkeli Gabrielin vierailevan luonaan. Kertojana toimiva Pampinea tekee selväksi, että Lisetta-rouvaa ei ole älyllä pilattu: alkuperäistekstin mehukkaat vertaukset suolaa täynnä olevasta päänupista kauhan älykkyyteen kääntyvät Ilmari Lahden ja Vilho Hokkasen suomennoksessa sellaisiksi luonnehdinnoiksi kuin

⁵² ”Era questo Ciappelletto di questa vita: egli, essendo notaio, avea grandissima vergogna quando uno de’ suoi strumenti (come che pochi ne facesse) fosse altro che falso trovato; de’ quali tanti avrebbe fatti di quanti fosse stato richiesto, e quelli più volentieri in dono che alcun altro grandemente salariato. Testimonianze false con sommo diletto diceva, richiesto e non richiesto [...] Aveva oltre modo piacere, e forte vi studiava, in commettere tra amici e parenti e qualunque altra persona mali e inimicizie e scandali, de’ quali quanto maggiori mali vedeva seguire tanto più d’allegrezza prendea. [...] A chiesa non usava giammai; e i sacramenti di quella tutti, come vil cosa, con abominevoli parole scherniva; e così in contrario le taverne e gli altri disonesti luoghi visitava volentieri e usavagli. Delle femine era così vago come sono i cani de’ bastoni; del contrario più che alcun altro tristo uomo si diletta. Imbolato avrebbe e rubato con quella coscienza che un santo uomo offerrebbe. Gulosissimo e bevitore grande, tanto che alcuna volta sconciamente gli faceva noia. Giuocatore e mettitor di malvagi dadi era solenne. Perché mi distendo io in tante parole? Egli era il peggiore uomo forse che mai nascesse.” (Boccaccio 1963, 30–31)

”nuori ja hyvin yksinkertainen nainen”, ”turhamainen pikku typerikkö” tai ”tämä pieni tyhmyri” (Boccaccio 2000, 239–242).⁵³

Ciappelletton tarina päättyy kertojan lausumaan loppukaneettiin, joka pitää maailman uomissaan, hieman samaan tapaan kuin fransiskaanimunkki neuvoi *exemplumin* esittäjää toimimaan:

Sillä niin inhottava kuin hänen elämänsä olikin, hän saattaa olla viime hetkinään osoittanut niin suurta katumusta, että Jumala kenties on armahtanut häntä ja ottanut hänet valtakuntaansa. Mutta koska tämä pysyy meiltä salattuna, voin arvostella asiaa ainoastaan ilmeisten tosiseikkojen perusteella, ja olen sitä mieltä, että hän on pikemminkin paholaisen käsissä helvetissä kuin Jumalan paratiisissa. (emt. 40–41)⁵⁴

Elegiassa Fiammettan lopullinen kohtalo sen sijaan jää auki niin tämän- kuin tuonpuoleisenkin suhteen. Vaikka Fiammetta kenties onkin luisumassa kohti helvettiä, on helvetti kuitenkin läsnä tekstissä vain vihjeinä, joihin lukija voi huomattessaan ja halutessaan tarttua. Fiammettan kerronnasta puuttuvien, lukijan täydentämien kristillisten kontekstien ohella tulkinnallisina vihjeinä voidaan kenties pitää myös runsasta liekkiin ja palamiseen liittyvää sanastoa. Boccaccio noudatti henkilöhahmojensa nimeämisessä usein aikansa maksimimääriä ”nomina sunt consequentia rerum” (Kirkham 1993, 132), ja Fiammettan nimen lieskat (diminutiivi sanasta ”fiamma”, liekki) voidaankin kiehtovasti tulkita rakkauden loimun ohella myös synkemmällä tavalla. Sama koskee Fiammettan sieluntuskan jatkuvia mainintoja: Baiaen huvitusten keskellä Fiammetta toteaa, että ”mikään ei tuonut helpotusta palavalle sielulleni” (”ma al fuoco dell’anima per tutto questo niuno alleggiamento era prestato”; *EMF*, 109), ja tuskansa ikuisuutta hän kuvailee sanoen, että kuuman raudan polte sormessa ei ole mitään verrattuna siihen tuskaan, joka koituu koko ruumista ikuisesti polttavasta tulesta (”nulla è a rispetto di chi per lungo spazio vi sta dentro con tutto il corpo”; *EMF*, 187). Vaikka Boccaccio näin kenties vihjaakin Fiammettan sielun synkkään tilaan sekä osoittaa kautta kerronnan tämän näkemysten järjettömyyden, hän ei kuitenkaan sulje sankarittarensa kohtaloa eikä lausu tästä autoritaarista viimeistä sanaa. *Elegia* päättyy avoimeen tilanteeseen:

⁵³ Lisettan virheelliset tulkinnat ovat vielä Fiammettinkin tulkintoja naiivempia, eikä niiden vilpittömyydestä jää ulkopuolisen kertojan takia epäilystä. Lisetta esimerkiksi pelkää, että Gabriel hylkäisi hänet neitsyt Marian takia, ”josta tämä kuulemma myös paljon piti, mikä saattoi olla tottakin, sillä kaikissa kuvissa, missä hän oli Gabrielin nähnyt, tämä oli neitsyt Marian edessä polvillaan” (Boccaccio 2000, 241; ”ma con questo patto, che egli non dovesse lasciar lei per la Vergine Maria, ché l’era detto che egli le voleva molto bene, ed anche si pareva, ché in ogni luogo che ella il vedeva, le stava ginocchione innanzi”; Boccaccio 1963, 303).

⁵⁴ ”Il quale negar non voglio, esser possibile lui esser beato nella presenza di Dio, per ciò che, come che la sua vita fosse scelerata e malvagia, egli potè in su l’estremo aver sì fatta contrizione, che per avventura Iddio ebbe misericordia di lui e nel suo regno il ricevette; ma, per ciò che questo n’è occulto, secondo quello che ne può apparire ragiono, e dico costui più tosto dovere essere nelle mani del diavolo in perdizione che in paradiso.” (Boccaccio 1963, 42)

Fiammetta jää odottamaan aviomiehen lupaamaa matkaa Firenzeen vailla aikomustakaan oppia kokemuksestaan tai parantua rakkauden taudistaan. Toisin sanoen Fiammettan maailmankatsomus kaikessa naiivissa ja petollisessa eetoksessaan jää *Elegian* loppuessa voimaan.

Keskiajalla pyrittiin maailman ilmiöiden pikkutarkkaan luokitteluun. Huizingan sanoin haluttiin ”erottaa erilleen jokainen käsite ja antaa sille olennon muoto, järjestää kaikki tiedot hierarkkisiksi liitoiksi ja rakentaa niistä yhä uudestaan temppeleitä ja katedraaleja” (Huizinga 1919/2000, 304). Niin myös hyvä ja paha, oikea ja väärä olivat – kuten esimerkiksi Danten *Commediassa* voidaan nähdä – eri tavalla selvärajaisia kategorioita kuin nykyään. Sen sijaan *Elegiassa* Boccaccio kieltää lukijalta selvien luokittelujen ilon: palapelin kuvaa ei olekaan ennalta määrätty laatikon kannessa.⁵⁵ *Decamerone* päästää lukijansa tässä suhteessa huomattavasti *Elegiassa* helpommalla: suorien määritelmien lisäksi *brigatan* jäsenet neuvovat lukijaa, miten heidän kertomansa tarinat tulee ymmärtää – Guido Almansin (1975, 12–13) sanoin he ovat ikään kuin alaviitteitä tai tekstikommentteja itsessään. *Decamerone* etäännyttää ja ohjaa; *Elegiassa* taas päähenkilö tuodaan hyvin lähelle lukijaa, ja didaktis-moraalinen elementtikin on läsnä pelkästään vihjeinä ja äänensävyinä, joka problematisoituu itsessään *balian* hahmon kautta. Tekijän sana ei suoraan määrittele Fiammettaa joko hyväksi tai pahaksi hahmoksi – ei edes ulkoisesti. Keskiaikaiset pahat hahmot olivat yleensä kammottavia ja täydellisen turmeltuneita paheiden peilejä, joilla oli oma tunnistettava kuva- ja elekielensä; esimerkiksi kuvataiteessa kätkeyt kasvot estivät ”ihailun, jota joku harhautunut sielu saattoi kenties tuntea näitä kohtaan” (Klemetilä 2008, 306, 321). Vaalea ja kaunis Fiammetta ei kuitenkaan käänny lukijasta pois päin, vaan katsoo tätä suoraan silmiin; hän on aivan tavallinen 1300-luvun nyky nainen, ei mikään teattereiden ruma ja rääväsuinen muotopuoli, jonka sielun viallisuus heijastuisi holistisesti hänen ulkonäköönsä ja määrittäisi etukäteen hänen käytöstään. Päinvastoin Fiammettan ulkoinen olemus alkaa muuttua vasta hänen kokemiensa tapahtumien seurauksena niin että hän ei lopulta ole tunnistaa itseään peilissä: ”Vilkaisin ympärilleni tietämättä näinkö peilissä omani vai helvetin raivottaren kasvot” (”quasi non quella la mia che nello specchio vedeva, ma d’alcuna infernal furia pensando, intorno volgendomi, dubitava”; *EMF*, 101). Tähän verrattuna tuntuvat kovin korrekteilta hahmoilta esimerkiksi

⁵⁵ Juan de Floresin *Elegialle* 1400-luvun Espanjassa kirjoittama ”jatko-osa” *Grimalte y Gradissa* (kts. Waley 1969) sulkee *Elegian* monitulkintaisuudet ja alleviivaa Fiammettan (Fiometan) käytöksen moraalittomuutta, joka saa arvoisensa päätöksen itsemurhassa, jossa Fiometta Floresilla vihdoinkin onnistuu. Fiometan tuonpuoleisen tuomiosta ei myöskään jää epäselvyyttä, sillä itsemurhan aiheuttanut Panfilo joutuu rangaistukseksi todistamaan näkyjä Fiometan helvetillisistä kärsimyksistä. Flores myös palauttaa tekstissään perinteisemmän kertoja-tekijä -asetelman: kertoja-päähenkilö Grimalte vastaa Floresia itseään. Rabinowitz kirjoittaa, että tietyn kulttuurin piirissä tuotetut ”virhetulkinnat” voivat toimia kulttuurisen analyysin apuvälineinä, sillä auktoriaalista luentaa vastustavat luennat (jollaiseksi myös Floresin kirjallinen uudelleentulkinta voidaan laskea) paljastavat aina jotain tulkitsijan edustaman aikakauden poliittisista ja ideologisista katsantokannoista (Rabinowitz 1987, 174, 193–194). Tämä on totta myös Causa-Steindlerin feministisen *Elegia*-tulkinnan suhteen.

Chaucerin pyhiinvaeltajat, joiden sisäiset ominaisuudet heijastuvat heidän ulkonäköönsä ja istuvat heidän esittämänsä tarinan tyyliin. Esimerkiksi seksuaalisesti riehakkaalla Bathin rouvalla on hampaittensa välissä sensuaalisuudesta kielivä lovi, ja romuluinen ja syyllänenäinen mylläri kertoo olemukseensa sopivan vulgaarin kertomuksen.

Puhuin tutkielman alussa *Elegiasta* eräänlaisena kertojan ja tekijän välisenä retorisena väittelynä. Retoriikan auktoriteetit vakuuttivat, että yleisön saa myötämieliseksi ylistämällä omaa asiaansa ja esittämällä vastustajan kaikin puolin epämiellyttävässä ja halveksuttavassa valossa: ”Heitä vihataan, jos kerrotaan heidän alhaisista, ylimielisistä, petollisista, julmista, pahantahtoisista ja häpeällisistä teoistaan” (*Rhet. ad Her.* 14–17; kts. myös Cicero 1949, 44–45). Näin Boccaccio olisi hyvinkin voinut toimia ”vastustajaansa” Fiammettaa kohtaan: tavanomaisessa *exemplumissa* tekijä olisi huolestuneen fransiskaanimunkin tapaan tehnyt selväksi vastuuntuntoisen ja moraalisen *magisterin* voiton edesvastuuttomasta, huonosta *magistrasta*, joka ei kykene tekemään niin kuin käskee muiden tekevän – tuskin henkilöahmo olisi edes itse päässyt ääneen. Epäilemättä Fiammetta on moraalisesti heikoilla jäillä ja tekee paljon kyseenalaisia asioita, mutta Boccaccio antaa hänelle myös ihailtavia ominaisuuksia. Fiammetta esimerkiksi suree ilmeisen aidosti hellän aviomiehensä pettämistä, vaikka ei kykenekään kantamaan siitä vastuuta. Hän tietää, että aviomies ei ansainnut ”tällaista loukkausta” (”mio marito, non degno di queste ingiurie”; *EMF*, 85), ja muisto hääpäivästä saa hänet kyyneliin (kts. *EMF*, 102). Kun aviomies nukahtaa lohduteltuaan aikansa petollista vaimoan, Fiammetta syyttää itseään voimattoman raivon ja ihmetyksen vallassa:

Sinä halpamainen nainen, joka ansaitset kaikki maailman kidutukset [...] Minne jäi avioliiton pyhän valan uskollisuus? Mitä tapahtui siveellisyydellesi, naisen korkeimmalle hyvälle, kun hylkäsit aviomiehesi Panfilon vuoksi? Ja miten on Panfilon uskollisuuden laita, missä on hänen tarjoamansa lohtu? [...] Voi, eikö mieheni ole aivan yhtä komea kuin Panfilo? Ehdottomasti. Eikö hänen hyveensä, aateluutensa ja kaikki muukin ole paljon Panfiloa paremmat? Kuka edes epäilisi? Miksi siis hylkäsit hänet toisen vuoksi? Mikä sokeus, mikä julkeus, mikä synty, mikä pahuus houkutti sinut siihen? Voi, sen kun edes itse tietäisin!

O più che altra iniqua femina di questi e d'ogni maggiori supplicii degna [...] Dove abandonasti tu la pietà debita alle sante leggi del matrimonio? Dove la castità, sommo onore delle donne, cacciasti allora che per Panfilo il tuo marito abandonasti? Ove è ora verso te la pietà dell'amato giovine? Ove li conforti da lui dati a te nella tua miseria si trovano? [...] Ohimè! or non era egli bello come Panfilo? Certo sì. Le sue virtù, la sua nobiltà e qualunque altra cosa non avanzavano molto quelle di Panfilo? Or chi ne dubita? Dunque perché lui per altrui abandonasti? Qual cecità, quale traccutanza, quale peccato, quale iniquità vi ti condusse? Ohimè! che io medesima nol conosco. (*EMF*, 140–141)

Hollanderin näkemyksen mukaan Fiammetta ei välitä aviomiehestään tuon taivaallista ja jättää tämän nimen mainitsematta ei niinkään siksi, että haluaisi suojella tätä aisankannattajan maineelta, vaan ”silkasta mielenkiinnon puutteesta – ainakin tällaisen vaikutelman lukija saa” (Hollander

1977, 42; vrt. myös Moore 2010, 256). Herää kysymys, minkä kirjan Hollander oikein on lukenut. Fiammetta *ei* ole kylmä ja tunteeton, täydellisen kieroutunut hahmo: aviomiehen pettäminen surettaa häntä, mikä puolestaan lähentää Fiammettaa auktoriaaliseen yleisöön, jolle taustalla hiljaisia rakkaudentöitä suorittava aviomies näyttäytyy yksinomaan sympaattisena hahmona. *Elegian* asetelman vaikuttavuutta ja realistisuutta lisääkin se, että Boccaccio ei esitä aviomiestä *fabliau*-tyyppisenä⁵⁶ vanhana ja naurettavan mustasukkaisena tyrannina, jonka ilkeys sallisi lukijan nähdä nuoren vaimon syrjähyypyn jollakin tapaa oikeutettuna tekona. Päinvastoin Fiammetta ilmaisee heti kirjansa alussa olleensa ”täysin tyytyväinen” (”debitamente contenta di tale marito”) nuoreen ja komeaan aviomieheensä ja rakastaneensa tätä aivan yhtä paljon kuin mies häntä (”e così egli da me era igualmente amato, come egli mi amava.”; *EMF*, 6). Hän korostaa miehen olevan arvolleen juuri sopiva (”a me per ogni cosa degno”; *EMF*, 6) ja viittaa tähän jatkuvasti ilmaisulla ”il mio caro marito” (”rakas aviomieheni”), mikä Fiammettan teot huomioon ottaen tietysti särähtää pahasti Boccaccion yleisön korvaan.

Ensimmäisen persoonan kerronnan nerokkuus piilee siinä, että Fiammettan tuomitsevat sanat tulevat häneltä itseltään, eivät ulkopuoliselta, saarnaavalta auktoriteetilta. Smarr (1986, 142) huomauttaa, että *balian* saarnat ja Fiammettan itsesyytökset tekevät *Elegiasta* huomattavan moralistisen teoksen. Itse sen sijaan näen moralisoivan sävyn nimenomaan heikkenevän tekstissä. Fiammettan itsekritiikki on vain muodollista – hänen elämäkatsomuksensa elää, niin kuin pitääkin, sankarittaren omaa ja itsenäistä elämää – ja implisiittisen tekijän edustaja *baliakin* osoittautuu arvioissaan sumeaksi, vaikka terveen näkökulman edustajana näennäisesti esiintyykin. Ylipäätään se, että Fiammetta ymmärtää tilansa hulluuden, mutta ei kykene tai vastoin järkeä halua päästää siitä irti, tekee hahmosta koskettavan myös nykylukijalle. Niin pintapuolisesti kuin Fiammetta tekemisiään kritisoikin, olisi hän paljon yksinkertaisempi ja vastenmielisempi hahmo, jos hän ei edes tiedostaisi tekemänsä vääryyttä. Paikoittain Boccaccio jopa tuo Fiammettan lähelle sen myöntämistä, että tämä aiheutti onnettomuutensa itse:

[I]tken katkerasti sitä, että en vastustanut kiusausta, vaikka ehkä olisin voinut.; itse asiassa olen varma, että halutessani olisin kyennyt niin tekemään, miettimällä sitä, mitä jumalat minulle näyttivät unessa ja valveilla, tuhoani edeltävänä yönä ja aamuna.

[E] io, forse potente a resistere, quello che io non feci miseramente piango; anzi senza forse era potente, se io voluto avessi, pensando a quello che gl’Iddii e dormendo a vigilando m’aveano mostrato la notte, e la mattina precedente alla mia ruina. (*EMF*, 141)

⁵⁶ 1100-luvun Ranskasta peräisin olevat *fabliaut* ovat koomisia lyhyitä tarinoita, joissa kuvattiin karkean huumorin ja satiirin keinoin arkipäiväisen elämän tapahtumia. Aiheet liittyivät usein seksiin ja puolisoiden väliseen huiputtamiseen. Tyypillisiä henkilöähahmoja olivat muun muassa nuori ja meneväinen vaimo sekä mustasukkainen aviomies. *Decameronessa* Boccaccio esittää monta *fabliau*-tyyppistä kertomusta.

Rakkauden julma tyrannia ei siis välttämättä ollutkaan syyllinen Fiammettan tekoon: ”En tiedä, mikä minut ajoi rikkomaan pyhän aviollittovalani, Amor vaiko Panfilon ulkonäkö” (”Io non so chi mi condusse a rompere le sante leggi, o Amore or la forma di Panfilo” (*EMF*, 190). Fiammetta siirtyy siis ajattelussaan hetkittäin kohti implisiittisen tekijän normeja. James Phelan (2007, 231) pitää tämänkaltaista liikettä lähentävän epäluotettavuuden (*bonding unreliability*) ilmenemismuotona, joka vieraannuttavan (*estranging unreliability*) vastapoolinsa sijaan kaventaa etäisyyttä kertojan ja auktoriaalisen yleisön välillä. Juuri tällaisen vaikutuksen myös Fiammetta saa kerronnassaan aikaan myöntäessään hetkellisesti todeksi kaiken sen, minkä *baliakin* hänet yrittää saada ymmärtämään.

Fiammettan hahmoa voidaan lukea *psychomachian* allegorisen tradition kehyksessä. *Elegiassa* hyveet ja paheet (esimerkiksi siveys ja himo, kärsivällisyys ja raivo) eivät kuitenkaan käy taisteluun personifikaatioiden muodossa, eivätkä hyveet voita paheita. Ristiriitainen taisto hyvän ja pahan välillä käydään Fiammettan sielussa: järki ja hyve pyrkivät esiin, mutta lakastuvat lopulta paheen alle. Toisin kuin poikansa murhaajan puolesta rukoileva äiti tai spitaalista auttava nainen, Fiammetta ei ole moraalisen uroteon ihanteellinen esikuva. Päinvastoin hänessä korostuu vaikea valinta oikean ja väärän välillä.

Myöskään tuomitseminen ei siten voi olla yksinkertaista ja helppoa, ei tekijän eikä hänen yleisönsä osalta. Oma auktoriteettiaan Boccaccio huojuttaa *balian* hahmon kautta. Yleisölleen hän antaa puolestaan ajattelemisen aihetta esittämällä myös muut kaupunkilaiset inhimillisen heikossa valossa. Kansa keskittyy jumalanpalveluksessa epäoleelliseen – he ihastelevat Fiammettaa sen sijaan että kuuntelisivat Jumalan sanaa (”gli occhi torsero a riguardarmi”; kts. s. 77). Fiammettan nunnasukulaiset (joita Fiammetta menee tapaamaan ”hyvin hurskaalla mielellä”; ”con animo pio sacre”) puolestaan ostelevat kulkukauppiaalta hyvällä hinnalla koruja, jotka Fiammettan mielestä sopivat heidän korkeaan asemaansa (”diverse gioie e belle, quali a così fatte donne si conveniano [...] e di quelle da esse alcune per lo convenuto pregio prese...”; *EMF*, 78). Kohtaus on Boccacciolle tyypillisen eloisa ja tarkkanäköinen: hän kuvailee (Fiammettan äänellä) tiiviisti kaupanteon ostamisineen ja palautuksineen, ja vaikka hän ei sanokaan mitään suoraan kauppaa käyvien nunnien luonteesta, voi lukija kuitenkin päätellä siitä jotain tilanteessa kuvastuvan innostuneen kuhinan pohjalta.⁵⁷ Boccacciolle tyypillinen on myös tämän kohtauksen kohokohta:

⁵⁷ Nunnien luonteeseen vihjaa merkitsevästi myös Fiammettan tekemä vertaus kauppiasta, joka ilmestyy paikalle ”aivan kuten Odysseus ja Diomedes saapuivat Deidamian luo” (”quivi venne un mercatante, né altramente che Ulisse e Diomedes a Deidamia”). Tässä tarinassa naiseksi naamioituneen Akhilleen identiteetti paljastui hänen kiinnostuessaan enemmän aseista kuin esille asetetuista koruista. Samaan tapaan näyttävät *Elegian* nunnien kiinnostuksenkohteet paljastavan heidän todellista luonnettaan.

eräs sisarista alkaa kysellä firenzeläiseltä kauppiaalta Panfilon perään, ja hänen punasteluistaan Fiammetta ymmärtää Panfilon olleen uskonon alusta lähtien.⁵⁸

Napoli siis näyttää todellakin olevan ”täynnä samankaltaisia naisia”, ja ihmiset nunnia myöten puhuvat toista kuin tekevät. Boccaccio ei tietenkään esitä, että kollektiivisuus tekisi Fiammettan hairahduksen hyväksyttäväksi, kuten tämä itse asian näkee. Jeesuksen sanat ”Kuinka näet rikan, joka on veljesi silmässä, mutta et huomaa malkaa omassa silmässäsi?” (Luuk. 6: 41, suom. 1938) kääntyvät Fiammettalla yleisön negatiivisesti syyllistäväksi syrjähyppyn perusteluksi; Boccaccio sen sijaan muistuttaa omaa yleisöään tästä kristillisestä opista tuodakseen esiin liian pikaisesti tehtyjen tuomioiden haitallisuuden. Kukaan ei kyennyt heittämään avionrikkojaa kivellä *Johanneksen evankeliumissa*, eikä sellaiseen pyydä lukijaansa myöskään Boccaccio. Pikemminkin auktoriaalisen yleisön tulee Fiammettan tarinaa lukiessaan muistaa ajatus kristillisen armon vapauttavasta voimasta, joka alkaa ihmisestä itsestään: ”Älkää tuomitko, niin ei teitäkään tuomita. Älkää julistako ketään syylliseksi, niin ei teitäkään julisteta syyllisiksi. Päästäkää vapaaksi, niin teidätkin vapautetaan.” (Luuk. 6:37, suom. 1992). Fiammetta sotkee syyttömyyttään ristiriitaisesti todistelevan armonanomuksensa lähes kaikin mahdollisin tavoin, mutta Boccaccio onnistuu kuitenkin hankkimaan sellaisen sankarittarelleen tämän oman kaoottisen äänen läpi.

Elegian hyöty, sen *utilitas*, ei siis ole aivan niin moralistinen ja konservatiivinen kuin Smarr ja Hollander esittävät. Boccaccio ei vaadi yleisöään asettumaan moraalisen ihmemiehen rooliin ja arvostelemaan Fiammettaa ehdottoman mustavalkoisella asteikolla. Fiammetta toimii väärin, mutta lukijalla on myös lupa liikkua hänen murheellisesta joutsenlaulustaan, jollaisen myös Dido esittää Aineiakselle vailla toivoa: ”Ja niin kohtalon kutsusta laskeutuu joutsen kostean kaislikkoon Meanderin rannalle laulaakseen siellä viimeisen laulunsa; mutta jumala on minua vastaan, eikä minun lauluni liikuta sinun sydäntäsi” (Ovidius 2004, 57–58).⁵⁹ Vaikka Fiammettan didaktinen lista antiikin naisista ironisoikin hänen naiivin suurellisen tulkinnan omasta elämästään, voidaan sitä kuitenkin lukea myös eräänlaisena empatian esimerkkinä. Lukiessaan Fiammetta tuntee

⁵⁸ Toisaalta lukija ei voi olla varma, onko kyseessä juuri Fiammettan Panfilo. Fiammetta kuulee Panfilosta kolmeen otteeseen, ja viimeisellä kerralla kyse on nimien samankaltaisuudesta johtuvasta identiteettisekaannuksesta. Myös uutiset Panfilosta ovat loppujen lopuksi pelkkiä huhupuheita: Fiammettan perheen palvelija palaa Firenzestä ja kertoo ylimalkaisesti ”kuulleensa joltakin” Panfilon löytäneen uuden rakastajattaren (”per quello che io da alcuno intendessi”; EMF, 132). Kukaan ei tiedä objektiivista totuutta – ei edes Boccaccio, joka ei millään tavoin vahvista todellista syytä Panfilon lähdölle ja viipymiselle. (Espanjalaisen Floresin Panfilo sen sijaan kertoo Grimaltelle kyllästyneensä Fiometaan, kts. Waley 1969, 20).

⁵⁹ Legendan mukaan mykät joutsenet oppivat laulamaan vasta juuri ennen kuolemaansa.

omakohtaisesti kuvaamiensa naisten tuskan ja kyynleet (”le sue lagrime sento”; *EMF*, 184–185) – samoin myös Boccaccion lukija voi valita itkekö Fiammettan kanssa vai asettuuko kyynisempään asemaan tekijän vierelle, omatkin moraaliset heikkoutensa kuitenkin muistaen.

Boccaccio rakentaa siis *Elegiaansa* tavanomaista *exemplumia* inhimillisemmän tekijä- ja lukijaposition. Hänen *intentionsa* ei ole monologisen yksiselitteinen eikä hän lausu lopullista sanaa kerrotusta. Sen sijaan Fiammettalla itsellään ei ole luultavia totuuksia: hän pyrkii määräämään yleisönsä reaktiot, eikä hänen näkemystensä kanssa sovi kiistellä. Näin siis *Elegian* fiktiivinen tekijä, Fiammetta, asettuu omassa *exemplumissaan* perinteisen yksiaäniseen asemaan, josta määrittää oman totuutensa ainoaksi oikeaksi totuudeksi. Hänen pyrkimyksensä nähdä itsensä ”in utramque partem” pelkästään vahvistaa hänen oman näkemyksensä ja paljastaa hänen tarkaksi väittämänsä huomiokyvyn subjektiivisuuden. Fiammetta pakottaa yleisönsä jakamaan autoritaarisen sanansa, kun taas implisiittinen tekijä pehmentää omaa ironisoivaa sanaansa, joka muutoin olisi vaarassa muuttua saarnaavaksi, sankarittaren tekijää alemmalle tasolle pudottavaksi yksinpuheluksi. Fiammettan suhde ihanneyleisöönsä, armollisiin naisiin, on laadultaan monologinen ja suljettu, kun taas Boccaccion suhde auktoriaaliseen yleisöön on dialoginen ja avoin.

Boccaccio rikkoo Fiammettan monologisen sanan ehdottomuutta hämmentämällä sitä sisältäpäin. Tuottamalla Fiammettan kerrontaan ristiriitaisuuksia hän hämärtää tämän auktoriteettia sekä itsevarman *giudicion* pätevyyttä. Toisin kuin Fiammetta, Boccaccio opettaa lukijoitaan implisiittisesti, näiden omaan arvostelukykyyhin luottaen. Sankarittaren tapa arvioida itseään yksisilmäisen mustavalkoisesti osoittautuu monin tavoin ongelmalliseksi, ja niin ei myöskään auktoriaalisen yleisön tule tuomita sankaritarta samankaltaisella sävyttömän jyrkällä ajattelutavalla, niin moraalisesti hukassa kuin tämä onkin. Boccaccio hylkää moralistisen ”vastuun” luoda *Elegiassa* konservatiivisen esimerkillinen implisiittinen tekijä, joka vapisuttaisi lukijoiden sydämiä kauhusta ja heijastaisi tiukan korrektisti aikakautensa näkemystä syntisille kuuluvasta rangaistuksesta. Sen sijaan *Elegian* implisiittinen tekijä tarjoaa auktoriaaliselle yleisölle inhimillisyyden esimerkin, joka nojaa Jeesuksen keskeisten opetusten varaan ja muistuttaa, että paha ei tule maksaa pahalla, vaan pyrkiä aina tekemään hyvää kanssaihmisille (vrt. 1. Tess. 5:15).

5. POST SCRIPTUM

*Whatever we have been, in some sort we are still.
(Lewis 1936/1967, 1)*

Tavoitteenani oli tässä tutkielmassa osoittaa, että Boccaccion *Elegia di madonna Fiammettaa* voidaan lukea epäluotettavan kerronnan varhaisena edustajana. Madonna Fiammettan kertomus on dialoginen hybridi, jossa tekijän ääni sisältyy kertojan ääneen: molemmilla osapuolilla on oma *intentionsa*, oma viestinsä, jonka he haluavat yleisöilleen välittää.

Fiammetta väittää tarkoitteekseen naisyleisönsä eksemplaarista varoittamista, mutta tärkeämmäksi motivaatioksi paljastuu kuitenkin aviorikoksen puolustaminen sekä sankarillisen omakuvan rakentaminen *Heroideksen* Didon ja muiden antiikin naisten jalanjäljissä. Kerronnan keinoinaan (*modus agendi*) Fiammetta käyttää klassista retoriikkaa ja kirjallista typologiaa. Retoriikan auktoriteettien ja antiikin hahmojen avulla hän pyrkii saamaan ihanneyleisönsä jakamaan näkemyksensä itsestään kohtalon ja maskuliinisen väkivallan onnettomana uhrina, jonka tekemä aviorikos täyttää kaikki tahattoman teon kriteerit. Puolustuskeinonaan Fiammetta käyttää myös yleisönsä syylistämistä, mutta ei kuitenkaan kykene rakentamaan loogisesti tätä retorista hyökkäystä: hänen naiivi uskonsa oman rakkaustarinansa ainutkertaiseen tunnemyrskyyn vie lopulta pohjan yhteiseltä naiselliselta kokemukselta myös didaktiselta kannalta. Fiammetta olettaa, että hänen yleisönsä uskoo hänen sanomansa, joka tarkasti pohdittaessa on kenen tahansa ymmärrettävissä: hän haluaa saada viimeisen sanan, jonka pyrkii pakottamaan naislukijoidensa mieliin toistamalla loputtomasti keskeisiä väitteitään.

Boccaccio sen sijaan viestittää auktoriaaliseen yleisöön, että Fiammetta on kaikkea muuta kuin avuton uhri ja antiikin sankarittaria suurempi nainen. Siinä missä Fiammetta korostaa oman havainnointi- ja päättelykykynsä tarkkuutta, osoittaa Boccaccio sen puutteet ja rajoitukset. Hän esittää Fiammettan naiivina lukijana, joka tulkitsee oman elämänsä arkisia tapahtumia antiikin tarinoiden kehyksessä ja siksi myös kertoo niistä vääristyneesti. Myös Fiammettan typologiset vertaukset paljastuvat epätodenmukaisiksi: tekijä osoittaa, että kertoja ei ole passiivinen uhri vaan aktiivinen toimija, joka pyrkii väittämään päinvastaista yleisölleen sekä piilottamaan taktisesti tiettyjä kristillis-mytologisia yhteyksiä, jotka näyttäisivät hänet epäsuosiolisessa valossa. Fiammettan kerronnan ongelmat ilmentävät keskiaikaisen naisen ristiriitaista olemusta, naiivia petollisuutta. Kerronta heijastelee myös naisen heikkoa auktoriteettia, jota Fiammetta heikentää entisestään tuottamalla sisäisesti ristiriitaisen ja tehottoman *exemplumin*. Näin Fiammettan

epäluotettavuus koskee sekä hänen näkemystään tapahtumien laadusta että hänen sopimattomuuttaan siihen puhetaidon lajiin, jota hän pyrkii *librettollaan* edustamaan. Fiammetta on siis epäluotettava, epäpätevä ja edesvastuuton kertoja, joka haluaa pakottaa lukijansa jakamaan oman eettisesti ja moraalisesti harhautuneen maailmankatsomuksensa.

Matkan varrella kävi ilmi, että *Elegian* kertojan epäluotettavuuden merkityksellinen tulkinta liittyy oleellisesti tekstuaalisten konventioiden (klassinen retoriikka, keskiaikainen poetiikka) ja tekstinulkoisten kontekstien (antiikin mytologia, kristillinen dogmatiikka, vapaa tahto) tuntemukseen. Näiltä yhteyksiltä silmänsä sulkeva lukija liittyy auktoriaalisen yleisön sijaan osaksi Fiammettan ihanneyleisöä ja kuulee pelkästään Fiammettan äänen; myös rakennevihteiden vahvistuksena toimiva *balia* menettää implisiittistä tekijää tukevan tehtävänsä ja typistyy neutraaliksi kertojaa vastustavaksi henkilöahmoksi. Muuttuneiden kirjallisten kehysten ja erilaisen maailmankuvan varassa suunnistava nykylukija on luonnollisesti erityisen altis tällaisen ei-auktoriaalisen tulkinnan tekemiselle. Keskiaikaisesta näkökulmasta Fiammettan vakavasti vääristynyt elämäkatsomus ja naisellisen kieroutunut retoriikka näyttäytyvät kulttuurihistorialliset seikat vaille huomiota jättävälle nykylukijalle pikemminkin positiivisina, modernia yksilöllisyyttä ja jopa feminististä vapautumista kuvastavina tekijöinä.

Tutkielmani toisena tavoitteena oli osoittaa, että Boccaccion ironisoiva esitystapa ei kuitenkaan toteuta täydellisesti boothilaista näkemystä epäluotettavan kerronnan alistavasta hierarkiasta. *Elegian* sankaritar ei välineellisty luojansa tahdottomaksi objektiksi: Boccaccio osoittaa Fiammettan puutteet, mutta käsittelee niitä lopulta tasa-arvoisella tavalla. Implisiittisen tekijän epäsuorat vihjeet konkretisoiva *balia* on aivan yhtä kykenemätön objektiivisiin arvioihin kuin Fiammettakin ja hän myös tarjoaa koomisesti maailmantapojen mukaisia moraalittomia neuvoja piristääkseen Fiammettaa, joka on hänelle yhtä rakas kuin olisi oma tytär (”figliuola a me come me medesima cara”; *EMF*, 19). *Balian* näennäisen auktoriteetin kautta Boccaccio horjuttaa myös omaa auktoriteettiaan tekstinsä tekijänä ja viimeisen tuomion päteväna lausujana; hän asettaa oman sanansa vastakkain mutta kuitenkin horisontaalisesti rinnakkain sankarittaren sanan kanssa. Tekijän ja kertojan tietoisuuksien epäharmonia ei ratkea *Elegiassa*; kumpikaan ei voita *tenzonea*.

Toisin kuin Fiammetta, joka ei hyväksy vastakkaisia sanoja, ei Boccaccio pyri sinetöimään yhtä oikeaa tulkintaa, joka tuomitsisi Fiammettan yksiselitteisen armottomalla moraalilla. *Elegiassa* esiintyy näin kaksi erilaista *exemplum*in tekijää: konventionaalisen ehdottomaan käännäyttämiseen tähtäävä Fiammetta sekä Boccaccio, jonka eksemplarisuus perustuu auktoriaalisen yleisön syvimpien inhimillisyyden tuntojen herättelemiseen. Fiammettan monologisen maailmankatsomuksen sisäisten murtumien ja sortuvan auktoriteetin avulla Boccaccio vie pohjaa *exemplum*in perinteiseltä monologiselta tekijä- tai esittäjäpositiolta sekä korostaa

inhimillistä heikkoutta sekä tekijän, henkilöhahmon että lukijan sallittuna ominaisuutena. Hän ei moralisoi Fiammettaa tavanomaisen odotetulla tavalla vaan kohdistaa moraalinsa säilän ennen kaikkea lukijaan. Lukijaa ei kuitenkaan vaadita kohoamaan tekopyhiin moraalisiin suorituksiin vaan soveltamaan arviossaan kristillisen etiikan lempeimpiä opinkappaleita. Epäilemättä Fiammetta on *mala femina* ja *pazza donna*, mutta silti Boccaccio sallii hänen sanalleen yhtäläisen oikeuden elää ja hengittää kuin myös auktoriaalisen yleisön sanalle, jota ei pakoteta autoritaarisen totuuden kaavaan.

Bahtinin kuvaus Dostojevskin polyfonisesta romaanista onnistuu siis kuvaamaan myös Dostojevskia lähes puoli vuosituhatta aikaisemman *Elegian* eettistä asetelmaa sekä tekijä-kertoja- että tekijä-yleisö -suhteen osalta: ”Se ei rakennu yhden tietoisuuden kokonaisuudeksi, joka olisi imenyt toiset tietoisuudet objekteina itseensä, vaan useiden tietoisuuksien vuorovaikutuksen kokonaisuudeksi, joista yksikään ei tule loppuun saakka toisen objektiksi.” (Bahtin 1963/1991, 36). Boccaccio rakentaa *Elegiaan* keskiaikaisesta moralismista poikkeavan implisiittisen tekijän, joka yleisesti ottaen vastaa myös nykylukijan käsitystä ”hyvästä” implisiittisestä tekijästä – *Elegian* didaktisuus ei ole jyrkän sävytöntä, ja lisäksi se kehottaa lukijaa tarkastamaan myös omia arvojaan ja toimintatapojaan määrittämättä oikeaa tietä suoraan ja avoimesti. Booth näkee juuri implisiittisen tekijän vaikuttavan siihen, pitääkö lukija kirjaa hyvänä vai huonona. Kyetäkseen nauttimaan lukemastaan, on lukijan jaettava implisiittisen tekijän normit; sen sijaan lukija kokee vastenmieliseksi teoksen, jonka implisiittisen tekijä pyytää omaksumaan sellaisia arvoja, joita lukija ei voi omaksua tai hyväksyä. (Booth 1963/1981, 137–138, 157.) *Elegian* tapauksessa retorinen nykylukija, joka pyrkii arvoasetelmien mahdollisesta epäsuhdasta huolimatta ymmärtämään teosta omassa syntykontekstissaan, kohtaa implisiittisen tekijän, joka puhuttelee aikakausien yli. Tässä kohtaamisessa, joka ei riko teoksen kulttuurihistoriallisia lähtökohtia, piilee *Elegian* viehätys myös nykymaailmassa – ei ole mitään tarvetta yrittää rakentaa siltaa vuosisatojen välille äärimoderneista aineksista (esimerkiksi feministinen lukutapa), sillä teksti on eettisesti vaikuttava ja kiehtovalla tavalla tuttu omana itsenäänkin.

Elegiassa Boccaccio tulee ikään kuin kehittäneeksi implisiittisen tekijän käsitteen retorisen kertomusteorian tarkoittamassa mielessä, todellisen tekijän ”virtaviivaistettuna” versiona, johon saattaa sisältyä historialliselta tekijältä todellisuudessa puuttuvia ominaisuuksia. Vuonna 1373 Mainardo Cavalcantille lähettämässään kirjeessä Boccaccio viittaa kritiikkiin, joka *Decameronen* osalta on kohdistunut häneen henkilöä: ”Lukijat luulevat, että minä olen rietas parittaja, sukurutsaa suosiva vanha pukki, synnintahrainen mies ja rääväsuiainen juorukello, joka nautiskellen kertoilee ihmisten kieroudesta.”⁶⁰ Millaiseksi aikalaislukijat Boccacciota sitten

⁶⁰ Suomennettu Victoria Kirkhamin (1993, 119) englanninkielisen käännöksen pohjalta.

Decameronea aikaisemman *Elegian* perusteella luulivat tai miten ylipäättään suhtautuivat teoksen kerrontatekniikkaan? Kysymykseen on tietysti mahdoton vastata, mutta voidaan kuitenkin arvella, että taiteen ja todellisuuden välillä on jonkinasteinen kuilu myös *Elegiassa*. Historiallinen henkilö Giovanni Boccaccio todennäköisesti mukautui elämässään autoritaariseen totuuteen eikä kenties olisi suhtautunut naisen moraalisiiin hairahduksiin yhtä suurisieluisesti kuin *Elegiansa* sivuilla. Margaret Franklin (2006) osoittaakin, kirjailijan *Mulieribusissa* esittämien naissukupuolta koskevien lausuntojen vertailun perusteella, että Boccaccion todellisia sankarittaria olivat seksuaalisesti siveät naiset, jotka epäitsekäästi omistautuvat avioelämälle tai uskolliseen leskeyteen muuta kunniaa tavoittelematta (emt. 21, 63). Toisin sanoen Boccaccio tuomitsee *Mulieribusissa* ensyklopedistin äänellään kaikki Eevan kaltaiset naiset, joiden ominaispiirteitä ovat kunnianhimo, seksuaalinen hillittömyys, kateus ja ylpeys. *Elegiassa* tulee selväksi, kumpaan ryhmään madonna Fiammetta kuuluu – ja silti implisiittinen tekijä tuntuu lopultakin horjuvan syvän sympatian ja kulttuurisia diskursseja tukevan antipatian välillä.

Boccaccio suhtautui ilmeisen skeptisesti *auctoreilta* vaadittuun moraaliseen kunniallisuuteen. Kirjoittamassaan Danten elämäkerrassa hän ei tyytynyt pelkkään ylistykseen vaan esitteli myös tämän maallisempia ominaisuuksia (kts. Boccaccio 2002, 57–60) – ja teki siten eräänlaisen karhunpalveluksen Dantelle, joka itse pyrki *Convivio*-teoksessaan antamaan nuoruuden eroottisille runoille filosofis-moraalisen selityksen tehdäkseen itsestään moitteettoman *auctorin*. Boccaccio sen sijaan näyttää ajatelleen, että teksti voi olla moraalisesti pätevä, vaikka tekijä ei henkilökohtaisessa elämässään täydellinen olisikaan. (Minnis 2008, 7–8.) *Decameronen* neljännen päivän *ad lectorem* -välisanoissaan hän kiittää kauniisti maineestaan huolissaan olevia ihmisiä: ”Myönnän itsekkin hyväksi sen neuvon, että minun tulisi pysytellä Parnasson huipuilla. Mutta me ihmiset emme voi kerta kaikkiaan olla aina muusain parissa enempää kuin he meidän, ja jos me silloin haemme iloa hieman tavallisemmista ja maallisemmista asioista, ei siinä ole moittimista.” (Boccaccio 2000, 228).⁶¹ Bahtin kirjoittaa, että renessanssissa ”[a]jattelu ja kieli etsivät uutta todellisuutta vallitsevan maailmankatsomuksen näkyvän horisontin takaa. [...] Etsittiin paikkaa, josta olisi voinut katsoa hallitsevien ajattelutapojen ja hallitsevien arvojen tuolle puolen ja josta olisi voinut katsoa maailmaa uudella tavalla.” (Bahtin 2002, 243). *Elegian* implisiittinen Boccaccio etsii – ja löytää – uuden eettisen paikan tekijälle ja lukijalle. Hän hylkää monologisen asenteen, vetää dialogiin sekä tekstissään että sen ulkoisessa maailmassa varmoina esitetyt totuudet ja katkoo ulkokultaisen eksemplarisuden kiristävät kahleet. Boccaccio, Fiammetta ja lukija tarttuvat toisiaan

⁶¹ ”Che io con le Muse in Parnaso mi debba stare, affermo che è buono consiglio: ma tuttavia né noi possiamo dimorar con le Muse né esse con essonoi. Se quando avviene che l’uomo da lor si parte, dilettersi di veder cosa che le somigli, questo non è da biasimare [...]” (Boccaccio 1963, 286)

kädestä ja aloittavat yhdessä matkan alas Parnassoksen rinnettä, jumalaisten muusain luota ihmisten keskuuteen.

KIRJALLISUUS

Kohdeteksti

[EMF] = BOCCACCIO, GIOVANNI 1988/2007: *Elegia di madonna Fiammetta*. Teoksessa Giovanni Boccaccio: *Elegia di madonna Fiammetta*. Corbaccio. Garzanti. Milano. 1–202.

[F] = BOCCACCIO, GIOVANNI 1952/2000: *Fiammetta*. Suom. A.R. Koskimies. Karisto. Hämeenlinna.

Antiikin ja keskiajan lähteet

ARISTOTELES 1991: *Politiikka*. Suom. A.M. Anttila. Gaudeamus. Helsinki.

ARISTOTELES 1997: *Retoriikka*. Teoksessa *Aristoteles IX. Retoriikka. Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Gaudeamus. Helsinki. 7–156.

BOCCACCIO, GIOVANNI 1963: *Il Decameron*. Editori Laterza. Bari.

BOCCACCIO, GIOVANNI 1988: *The Genealogy of the Gentile Gods: Extracts from Books XIV and XV*. Teoksessa Minnis & Scott (toim.). 420–438. [Alkuteos *Genealogia deorum gentilium*, n. 1360–1374.]

BOCCACCIO, GIOVANNI 2000: *Decamerone*. Suom. Ilmari Lahti ja Vilho Hokkanen. Tammi. Helsinki.

BOCCACCIO, GIOVANNI 2001: *Famous Women*. Käänt. Virginia Brown. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts ja Lontoo. [Alkuteos *De mulieribus claris*, n. 1361–1375.]

BOCCACCIO, GIOVANNI 2002: *Life of Dante*. Käänt. J.G. Nichols. Hesperus. Lontoo. [Alkuteos *Trattatello in laude di Dante*, n. 1357–1361.]

CHAUCER, GEOFFREY 1969/1996: *The Canterbury Tales*. Penguin Books. Lontoo.

CICERO 1949: *De inventione*. Teoksessa Cicero: *De Inventione. De optimo genere oratorum. Topica*. Käänt. H.M. Hubbell. Heinemann. Lontoo. 2–345.

CICERO 2006: *Puhujasta*. Suom. Aulikki Vuola. Gaudeamus. Helsinki. [Alkuteos *De oratore*, 55 eKr.]

DANTE ALIGHIERI 1980/1995: *Convivio*. Garzanti. Milano.

DANTE ALIGHIERI 1993: *Divina Commedia*. Newton Compton. Rooma.

DANTE ALIGHIERI 1999: *Jumalainen näytelmä*. Suom. Elina Vaara. WSOY. Porvoo, Helsinki ja Juva.

DANTE ALIGHIERI 2007: *Vita Nuova*. Garzanti. Milano.

GALFRIDUS DE VINOSALVO 1967: *Poetria Nova of Geoffrey of Vinsauf*. Käänt. Margaret F. Nims. Pontifical Institute of Medieval Studies. Toronto.

HORATIUS 1978/1992: *Ars poetica. Runotaide*. Suom. Teivas Oksala ja Erkki Palmén. Finn Lectura. Helsinki.

JOHANNES DE GARLANDIA 1974: *The Parisiana Poetria of John of Garland*. Käänt. Traugott Lawler. Yale University Press. New Haven ja Lontoo.

JONES, DAVID (toim.) 2011: *Friars' Tales. Thirteenth-Century Exempla from the British Isles*. Manchester University Press. Manchester ja New York.

OVIDIUS 1965: *Rakastamisen taito. Rakkauden parannuskeinot*. Suom. Seppo Heikinheimo. Weilin+Göös. Helsinki. [Alkuteokset *Ars amatoria & Remedia amoris*, n. 2 jKr.]

OVIDIUS 2002: *Heroides*. Käänt. Harold Isbell. Penguin Books. Lontoo. [Alkuteos *Heroides*, n. 15 eKr.]

OVIDIUS 1997: *Muodonmuutoksia*. Suom. Alpo Rönty. WSOY. Helsinki. [Alkuteos *Metamorphoseon: libri I–XV*, n. 8 jKr.]

PHAEDRUS 2006: *Phaedrus Fabulae. Phaedruksen faabelit*. Suom. Tuulikki Elo. SKS. Helsinki.

[*Rhet. ad Her.*] = [*Cicero*] *ad C. Herennium. De ratione dicendi*. Käänt. Harry Caplan. Heinemann. Lontoo. 1954.

TUOMAS AKVINOLAINEN 2002: *Summa theologiae*. Valikoiden suomentanut J.P. Rentto. Gaudeamus. Helsinki. [Alkuteos *Summa theologiae*, n. 1265–1274.]

VERGILIUS 1976: *Georgica. Maanviljelijän työt*. Suom. Teivas Oksala. Gaudeamus. Helsinki. [Alkuteos *Georgica*, n. 37–29 eKr.]

VERGILIUS 2000: *Aeneis*. Suom. Alpo Rönty. Loki-Kirjat. Helsinki. [Alkuteos *Aeneid*, n. 29–19 eKr.]

Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteet

ADAMS, HAZARD (toim.) 1971: *Critical Theory Since Plato*. Harcourt Brace Jovanovich. New York ja Chicago.

ALBER, JAN & MONIKA FLUDERNIK (toim.) 2010: *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Ohio State University Press. Columbus.

- ALLEN, JUDSON BOYCE 1982: *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages. A Decorum of Convenient Distinction*. University of Toronto Press. Toronto, Buffalo ja Lontoo.
- ALMANSI, GUIDO 1975: *The Writer as Liar. Narrative Technique in the Decameron*. Routledge & Kegan Paul. Lontoo ja Boston.
- AUERBACH, ERICH 1992: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. SKS. Helsinki. [Alkuteos: *Mimesis – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* 1946.]
- BAHTIN, MIHAIL 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suomentaneet Paula Nieminen ja Tapani Laine. Orient Express. Helsinki. [Alkuteos *Problemy poetiki Dostojevskogo* 1963.]
- BAHTIN, MIHAIL 1987: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*. Toimittanut Michael Holquist. Käänt. Caryl Emerson ja Michael Holquist. University of Texas Press. Austin.
- BAHTIN, MIHAIL 2002: *François Rabelais. Keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Like. Helsinki. [Alkuteos *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovja i renessansa* 1965.]
- BAL, MIEKE 1985/1997: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press. Toronto, Buffalo ja Lontoo.
- BOITANI, PIERO 1982: *English Medieval Narrative in the 13th and 14th Centuries*. Kääntänyt Joan Krakover Hall. Cambridge University Press. Cambridge.
- BOOTH, WAYNE C. 1961/1983: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press. Chicago ja Lontoo.
- BOOTH, WAYNE C. 1988: *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. University of California Press. Berkeley.
- BOOTH, WAYNE C. 2005: Resurrection of the Implied Author: Why Bother? Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.). 75–88.
- BRANCA, VITTORE 1976: *Boccaccio. The Man and His Works*. Käänt. Richard Monges. The Harvester Press. New York. [Alkuteos *Boccaccio medievale* 1956.]
- BRUCKER, GENE 1986/2005: *Giovanni and Lusanna. Love and Marriage in Renaissance Florence*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles ja Lontoo.
- BRUHN, JØRGEN & JAN LUNDQUIST (toim.) 2001: *The Novelness of Bakhtin. Perspectives and Possibilities*. Museum Tusulanum Press. Kööpenhamina.

- CAUSA-STEINDLER, MARIANGELA 1990: Introduction. Teoksessa Giovanni Boccaccio: *The Elogy of Lady Fiammetta*. Kääntäneet Mariangela Causa-Steindler ja Thomas Mauch. The University of Chicago Press. Chicago ja Lontoo. xi–xxvi.
- CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press. Ithaca.
- COHN, DORRIT 1978/1983: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton University Press. Princeton.
- COHN, DORRIT 1999/2006: *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Gaudeamus. Helsinki. [Alkuteos *The Distinction of Fiction* 1999.]
- COHN, DORRIT 2000: Discordant Narration. *Style* 34:2. 307–316.
- CORTELAZZO, MANLIO & PAOLO ZOLLI 1983: *Dizionario etimologico della lingua italiana 3 / I–N*. Zanichelli. Bologna.
- CORTELAZZO, MANLIO & PAOLO ZOLLI 1988: *Dizionario etimologico della lingua italiana 5 / S–Z*. Zanichelli. Bologna.
- FINKE, LAURIE A. & MARTIN B. SHICHTMAN (toim.) 1987: *Medieval Texts & Contemporary Readers*. Cornell University Press. Ithaca ja Lontoo.
- FLUDERNIK, MONIKA 1996: *Towards A 'Natural' Narratology*. Routledge. Lontoo ja New York.
- FLUDERNIK, MONIKA 1999: Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. Teoksessa Grünzweig & Solbach (toim.). 75–95.
- FLUDERNIK, MONIKA 2003: The Diachronization of Narratology. *Narrative* 11:3. 331–348.
- FRANKLIN, MARGARET 2006: *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*. Ashgate. Hampshire ja Burlington.
- GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Basil Blackwell. Oxford. [Alkuteksti "Discours du récit"; *Figures III* 1972.]
- GENETTE, GÉRARD 1988/1994: *Narrative Discourse Revisited*. Käänt. Jane E. Lewin. Cornell University Press. Ithaca. [Alkuteos *Nouveau discours du récit* 1983.]
- GINSBERG, WARREN 1983: *The Cast of Character. The Representation of Personality in Ancient and Medieval Literature*. University of Toronto Press. Toronto, Buffalo ja Lontoo.
- GRAFTON, ANTHONY & LISA JARDINE 1986: *From Humanism to the Humanities. Education and the Liberal Arts in Fifteenth- and Sixteenth-Century Europe*. Duckworth. Lontoo.
- GREEN, D.H. 1979: *Irony in the Medieval Romance*. Cambridge University Press. Cambridge.

- GRUNZWEIG, WALTER & ANDREAS SOLBACH (toim.) 1999: *Grenzüberschreitungen. Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries. Narratology in Context*. Narr. Tübingen,
- HANNING, ROBERT W. 2000: The Body of/as Evidence: Desire, Eloquence, and the Construction of Society in *Decameron* 7.8. Teoksessa Hill & Sinnreich-Levi (toim.). 269–293.
- HASTINGS, ROBERT 1989: To Teach or Not to Teach: The Moral Dimension of the *Decameron* Reconsidered. *Italian Studies* 44. 19–40.
- HATAVARA, MARI, MARKKU LEHTIMÄKI & PEKKA TAMMI (toim.) 2010: *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Gaudeamus. Helsinki.
- HERMAN, DAVID, MANFRED JAHN & MARIE-LAURE RYAN (toim.) 2005: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge. Lontoo.
- HILL, JOHN M. & DEBORAH M. SINNREICH-LEVI (toim.) 2000: *The Rhetorical Poetics of the Middle Ages. Reconstructive Polyphony. Essays in Honor of Robert O. Payne*. Fairleigh Dickinson University Press. Lontoo.
- HIRVONEN, VESA & RISTO SAARINEN 2008: *Keskiajan filosofia*. Gaudeamus. Helsinki.
- HOLLANDER, ROBERT 1977: *Boccaccio's Two Venuses*. Columbia University Press. New York.
- HOLOPAINEN, TAINA M. 2008: Etiikka. Teoksessa Hirvonen & Saarinen (toim.). 145–168.
- HUIZINGA, JOHAN 1919/2000: *Keskiajan syksy. Elämän- ja hengenmuotoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla*. Suom. J.A. Hollo. WSOY. Porvoo, Helsinki ja Juva. [Alkuteos *Herfsttij der Middeleeuwen* 1919.]
- HÄGG, SAMULI, MARKKU LEHTIMÄKI & LIISA STEINBY (toim.) 2009: Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen. SKS. Helsinki.
- HÄGG, SAMULI, MARKKU LEHTIMÄKI & LIISA STEINBY 2009: Esipuhe. Kertomuksen tutkimuksen moninaiset näkökulmat. Teoksessa Hägg et al. (toim.). 7–25.
- JAUSS, HANS ROBERT 1979: The Alterity and Modernity of Medieval Literature. *New Literary History* 10:2. 181–229.
- KARTTUNEN, LAURA 2010: Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio. Teoksessa Hatavara et al. (toim.) 220–252.
- KATAJA-PELTOMAA, SARI & RAISA TOIVO (toim.) 2009: *Noitavaimo ja neitsytäiti. Naisten arki keskiajalta uudelle ajalle*. Atena. Jyväskylä.
- KIRKHAM, VICTORIA 1993: *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*. Leo S. Olschki Editore. Firenze.
- KLEMETILÄ, HANNELE 2008: *Keskiajan julmuus*. Atena. Jyväskylä.
- KORTHALS ALTES, LIESBETH 2005: Ethical Turn. Teoksessa Herman et al. (toim.). 142–146.

- LAMBERG, MARKO, ANU LAHTINEN & SUSANNA NIIRANEN (toim.) 2009: *Keskiajan avain*. SKS. Helsinki.
- LE GOFF, JACQUES 1988a: *Medieval Civilization 400–1500*. Käänt. Julia Barrow. Blackwell. Oxford. [Alkuteos *La civilisation de l'Occident médiéval* 1964.]
- LE GOFF, JACQUES 1988b: *The Medieval Imagination*. Käänt. Arthur Goldhammer. University of Chicago Press. Chicago. [Alkuteos *L'imaginaire médiéval* 1985.]
- LEHTIMÄKI, MARKKU 2009: Fiktiivisen kertomuksen analyysi ja tulkinta. Klassisen ja jälkiklassisen narratologian arviointia. Teoksessa Hägg et al. (toim.). 28–49.
- LEVINE, PETER 1999: Why Dante Damned Francesca da Rimini. *Philosophy and Literature* 23. 334–350.
- LEWIS, C.S. 1936/1967: *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*. Oxford University Press. New York.
- LEWIS, C.S. 1964/1967: *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge University Press. Cambridge.
- LIPKING, LAWRENCE 1988: *Abandoned Women and Poetic Tradition*. The University of Chicago Press. Chicago ja Lontoo.
- LOCK, CHARLES 2001: Double Voicing, Sharing Words: Bakhtin's Dialogism and the History of the Theory of Free Indirect Discourse. Teoksessa Bruhn & Lundquist (toim.). 71–87.
- MEHTONEN, PÄIVI 1996: *Old Concepts and New Poetics. Historia, Argumentum and Fabula in the Twelfth and Early Thirteenth Century Latin Poetics of Fiction*. Commentationes Humanarum Litterarum 108. Suomen Tiedeseura. Helsinki.
- MEHTONEN, PÄIVI 2003: *Poetria nova. Johdatus keskiajan runousoppiin*. SKS. Helsinki.
- MIGIEL, MARILYN 2010: New Lessons in Criticism and Blame from the *Decameron*. *Heliotropia* 7: 1-2. 5–30.
- MIKKONEN, KAI 2011: Tekstianalyysin ja lukukokemuksen mahdoton yhtälö. *Avain* 1:11. 38–53.
- MINNIS, A.J. 1984/1988: *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- MINNIS, A.J. & A.B. SCOTT (toim.) 1988: *Medieval Literary Theory and Criticism c. 1100– c. 1375. The Commentary Tradition*. Clarendon Press. Oxford.
- MINNIS, ALASTAIR 2008: *Fallible Authors. Chaucer's Pardoner and Wife of Bath*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia.
- MOORE, STEVEN 2010: *The Novel. An Alternative History. Beginnings to 1600*. Continuum. New York.

- MUSA, MARK & ANNA HATCHER 1968: The Kiss. *Inferno V* and the Old French Prose *Lancelot*. *Comparative Literature* 20: 2. 97–109.
- NIIRANEN, SUSANNA 2009: Keskiajan kirjallisuus historiantutkijan lähteenä. Teoksessa Lamberg et al. (toim.). 55–65.
- NÜNNING, ANSGAR F. 1999: Unreliable, Compared to What? Towards a Cognitive Theory of Unreliable Narration: Prolegomena and Hypotheses. Teoksessa Grünzweig & Solbach (toim.). 53–73.
- NÜNNING, ANSGAR F. 2005: Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches. Teoksessa Phelan & Rabinowitz (toim.). 89–107.
- NÜNNING, VERA 2004: Unreliable Narration and the Historical Variability of Values and Norms: *The Vicar of Wakefield* as a Test Case of a Cultural-Historical Narratology. *Style* 38:2. 236–252.
- OLSON, GRETA 2003: Reconsidering Unreliability. Fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative* 11:1. 93–109.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell University Press. Ithaca ja Lontoo.
- PHELAN, JAMES 2007a: Estranging Unreliability, Bonding Unreliability, and the Ethics of Lolita. *Narrative* 15:2. 222–238.
- PHELAN, JAMES 2007b: *Experiencing Fiction. Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Ohio State University Press. Columbus.
- PHELAN, JAMES & PETER RABINOWITZ (toim.) 2005: *A Companion to Narrative Theory*. Blackwell. Oxford.
- PYHÄ RAAMATTU (1974). *Vanha testamentti*: yleisen kirkolliskokouksen vuonna 1933 käyttöön ottama suomennos. *Uusi testamentti*: yleisen kirkolliskokouksen vuonna 1938 käyttöön ottama suomennos. Raamattutalo. Pieksämäki.
- PYHÄ RAAMATTU (1994). Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. Kirjapaja. Pieksämäki.
- RABINOWITZ, PETER J. 1977: Truth In Fiction: A Reexamination of Audiences. *Critical Inquiry* 4:1. 121–141.
- RABINOWITZ, PETER J. 1987: *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Cornell University Press. Ithaca ja New York.
- RIGGAN, WILLIAM 1981: *Picaros, Madmen, Naifs and Clowns. The Unreliable First-Person Narrator*. University of Oklahoma Press. Norman.
- RIMMON-KENAN, SHLOMITH 1983/1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. SKS. Helsinki. [Alkuteos *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* 1983.]

- SAARILUOMA, LIISA (toim.) 2001: *Esimerkin voima. Exemplum ja esimerkillisyys antiikin retoriikasta nykypäivän naistenlehtiin*. Kirja-Aurora. Turku.
- SCAGLIONE, ALDO D. 1963: *Nature and Love in the Late Middle Ages*. University of California Press. Berkeley ja Los Angeles.
- SEGRE, CESARE 1979: Structures and Registers in the *Fiammetta*. Teoksessa Cesare Segre: *Structures and Time. Narration, Poetry, Models*. Käänt. John Meddemmen. The University of Chicago Press. Chicago ja Lontoo. 66–92. [Alkuteksti ”Strutture e registri nella *Fiammetta*”; *Le strutture e il tempo: narrazione, poesia, modelli* 1974.]
- SIMOJOKI, JAAKKO 1952/2000: Johdanto. Teoksessa Boccaccio 1952/2000. 5–8.
- SINGLETON, CHARLES S. 1944: On Meaning in the Decameron. *Italica* 21:3. 117–124.
- SMARR, JANET LEVARIE 1986: *Boccaccio and Fiammetta. The Narrator as Lover*. University of Illinois Press. Urbana ja Chicago.
- STANZEL, F.K. 1984: *A Theory of Narrative*. Käänt. Charlotte Goedsche. Cambridge University Press. Cambridge. [Alkuteos *Theorie des Erzählens* 1979.]
- STEINBY, LIISA 2009: Bahtin, Lukács, Hegel: subjekti, merkitsevä muoto ja aika-paikallisuus romaanissa. Teoksessa Hägg et al. (toim.). 168–226.
- STIERLE, KARLHEINZ 1998: Three Moments in the Crisis of Exemplarity: Boccaccio-Petrarch, Mointaigne, and Cervantes. *Journal of the History of Ideas* 59:4. 581–595.
- TAMMI, PEKKA 1992: *Kertova teksti. Esseitä narratologiasta*. Gaudeamus. Helsinki.
- VANCE, EUGENE 1987: *From Topic To Tale. Logic and Narrativity in the Middle Ages*. University of Minnesota Press. Minneapolis.
- VITZ, EVELYN BIRGE 1989: *Medieval Narrative and Modern Narratology. Subjects and Objects of Desire*. New York University Press. New York ja Lontoo.
- WALEY, PAMELA 1969: *Fiammetta and Panfilo Continued*. *Italian Studies* 24. 15–31.
- WALEY, PAMELA 1972: The Nurse in Boccaccio’s *Fiammetta*: Source and Invention. *Neophilologus* 56. 164–174.
- WIMSATT, W.K. & MONROE C. BEARDSLEY 1946: The Intentional Fallacy. Teoksessa Adams (toim.). 1005–1021.
- YZENDOORN, NINA VAN 2001: ”Mutta miksi vetoan muinaisajan esimerkkeihin?” Boccaccio ja esimerkilliset naiset. Teoksessa Saariluoma (toim.). 103–120.
- YZENDOORN, NINA VAN 1999: Giovanni Boccaccion kirjasto – miten keskiaikainen kirjakokoelma voidaan jäljittää? *Informaatiotutkimus* 18:4. 79–86.

ZERWECK, BRUNO 2001: Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style* 35:1. 151–178.