

TAMPEREEN YLIOPISTO

Jutta Peltola

**METAFIKTIO JA REALISTISEN TODELLISUUDENKUVAUKSEN ONGELMA
JOHANNA SINISALON ROMAANISSA *LASISILMÄ***

Suomen kirjallisuuden pro gradu -tutkielma

Tampere 2012

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

PELTOLA, Jutta METAFIKTIO JA REALISTISEN TODELLISUUDENKUVAUKSEN
ONGELMA JOHANNA SINISALON ROMAANISSA *LASISILMÄ*

Pro gradu -tutkielma, 90s.

Suomen kirjallisuus

Marraskuu 2012

Pro gradu -tutkielmassani analysoin metafiktiota ja sen kautta esiin nousevia realistiseen todellisuudenkuvaukseen liittyviä ongelmia Johanna Sinisalon romaanissa *Lasisilmä* (2007). Tutkin metafiktiivisyyttä sekä kerronnan tasolla, intertekstuaalisuuden näkökulmasta että suhteessa realistisen todellisuudenkuvauksen konventioihin. Selvitän tutkimuksessani, millä tavoin romaani hyödyntää erilaisia metafiktion keinoja tehdäkseen näkyväksi realismin konventiot.

Metafiktion määritelmässä korostetaan sitä, että metafiktiivinen teksti on tietoinen itsestään ja olemuksestaan fiktiona. Metafiktiivinen teksti käsittelee omaa fiktiivisyyttään ja fiktion rakentumiseen liittyviä piirteitä ja kysymyksiä. Metafiktiivisyys näyttäytyy usein tekstissä esimerkiksi konventionaalisten fiktion kehyksien rikkoutumisena, aiempien kaunokirjallisten konventioiden kyseenalaistamisena ja parodiana ja intertekstuaalisten viittausten kautta. Lisäksi metafiktiiviselle tekstile on tyypillistä fiktion ja todellisuuden suhteen tarkastelu ja kyseenalaistaminen. Tutkielmani taustalla ovat keskeisimpinä Patricia Waugh'n (1984) ja Mika Hallilan (2006) näkemykset metafiktion teoriasta.

Tutkielmassani metafiktion analyysi lähtee liikkeelle *Lasisilmän* kertojan ja kertovien tasojen tarkastelusta. Selvitän, millä tavoin konventioista poikkeava minäkerronta, kertojan epäluotettavuus, kerronnan kehysten rikkoutuminen ja *mise en abyme* -rakenne tuottavat metafiktiota. Kerronnan ja sen rakenteiden tarkastelussa käytän apunani narratologisia käsitteitä muun muassa Gérard Genetteltä (1972), Slomith Rimmon-Kenanilta (1983), Dorrit Cohnilta (1999) ja James Phelanilta (2005). Lisäksi hyödynnän *mise en abyme* -analyysini tukena Lucien Dällenbachin (1977) määritelmiä. Toisessa pääluvussa tarkastelen intertekstuaalisten viittausten kautta esiin nousevia metafiktiivisiä elementtejä ja realismin konventioiden parodiaa. Intertekstuaalisuuden analyysini pohjaan Pekka Tammen (1991) ja Jyrki Nummen (1993) näkemyksille suppeasta intertekstuaalisuudesta ja subtekstistä. Parodiaa lähestyn Jyrki Nummen (1985) ja Patricia Waugh'n (1984) ajatusten pohjalta. Neljännessä luvussa analysoin romaanin esittämiä ajatuksia televisiosarjan realismista. Hyödynnän erityisesti Peter Brooks'n (2005) ja Genetten (2001) tutkimuksia.

Tutkielman avainsanoja: metafiktio, realismi, kertoja, kerronta, metalepsis, *mise en abyme*, intertekstuaalisuus, televisio, Johanna Sinisalo

SISÄLLYSLUETTELO

| | |
|---|-----------|
| 1. JOHDANTO | 1 |
| 1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymys | 1 |
| 1.2 Teoreettiset lähtökohdat | 3 |
| 1.2.1 Realismin konventiot | 3 |
| 1.2.2 Metafiktio | 8 |
| 1.3 Tutkimuksen eteneminen | 13 |
| 2. KERTOJA JA KERRONNAN RAKENTUMINEN | 16 |
| 2.1 Minäkertojana Taru | 16 |
| 2.2 Subjektiiivinen kertoja ja epäluotettavuus..... | 20 |
| 2.3 Kehysten rikkominen ja metalepsis..... | 29 |
| 2.4 Tarinat peilaavat toisiaan: mise en abyme | 35 |
| 3. INTERTEKSTUAALISUUS METAFIKTION KEINONA | 43 |
| 3.1 Intertekstuaalisuus | 43 |
| 3.2 Peilien ja heijastusten maailma: Borgesin ”Peilit” subtekstinä..... | 46 |
| 3.3 Luojan ja luodun välinen suhde: <i>Jobin kirja</i> subtekstinä | 52 |
| 3.4 Parodiaa intertekstuaalisuuden kautta | 58 |
| 4. TODELLISUUDEN JÄLJILLÄ – REALISMI LÄHIÖSSÄ JA <i>LASISILMÄSSÄ</i> | 62 |
| 4.1 Teoreettinen diskurssi ja uskottavuuden vaatimus..... | 62 |
| 4.2 Televisiota vai kirjallisuutta? | 69 |
| 4.3 Odotuksia, rajoituksia ja vastuuta | 73 |
| 4.4 Henkilöhahmot paperilla ja televisiossa..... | 77 |
| 5. LOPUKSI | 84 |
| LÄHTEET | 86 |

1. JOHDANTO

1.1 Tutkimuskohde ja tutkimuskysymys

Tutkielmani tutkimuskohteena on Johanna Sinisalon romaanissa *Lasisilmä* (2006) esiintyvä metafiktiivisyys ja sen kautta esiin nouseva realistisen kuvauksen problematiikka. Metafiktiolla tarkoitetaan fiktiota, joka keskittää huomionsa omaan keinotekoisuuteensa nostaakseen tällä tavoin esiin kysymyksiä todellisuuden ja fiktion suhteesta. Samalla metafiktiivinen teksti voi tutkia myös todellisen maailman mahdollisia fiktiivisiä piirteitä. (Waugh 1992, 2.) Metafiktiivinen teos on siis tietoinen itsestään ja siitä, että kyseessä on kirjallinen konstruktio. Metafiktiivisyyteen liitetään usein postmodernistiselle kirjallisuudelle ominainen kriittisyys realismia kohtaan¹, ja Sinisalon romaani ilmentää tätä kriittisyyttä jopa parodisuuteen asti. Keskeinen tutkimuskysymykseni on, millä tavoin metafiktiiviset keinot toimivat *Lasisilmässä*. Näen metafiktiivisyyden tärkeimpänä funktiona tässä teoksessa realistisen kirjallisuuspärinteen kommentoimisen, joten kysyn myös, millä tavoin romaani suhtautuu realistisen kirjallisuuden konventioihin ja millaisena realismi näyttäytyy tässä romaanissa metafiktion valossa.

Lasisilmä on Johanna Sinisalon (s. 1958) kolmas romaani. Kirjailija on saanut Finlandia-palkinnon vuonna 2000 teoksestaan *Ennen päivänlaskua ei voi*, ja hän kuuluu kansainvälisesti menestyneimpiin suomalaisiin nykykirjailijoihin. Sinisalo on monissa haastatteluissa nimennyt itsensä kirjailija-käsikirjoittajaksi, ja hän on ollut käsikirjoittamassa muun muassa tv-sarjoja *Salatut elämät* ja *Kotikatu* sekä vuonna 2012 julkaistua maailmalla suuren huomion saavuttanutta suomalaista science fiction -elokuvaa *Iron Sky*. Sinisalo onkin kirjailijana tunnettu siitä, että hänen teoksissaan on usein vaikutteita scifi-kirjallisuudesta. *Lasisilmässä* nämä vaikutteet voi huomata siitä, miten romaanissa pohditaan todellisuuden ja fiktion välistä suhdetta. Sekä televisio-, elokuva- että kirja-alalla Sinisalo on siis tällä hetkellä erittäin ajankohtainen moniosaaja.

Lasisilmän päähenkilö Taru toimii televisiosarja Lähiön käsikirjoittajatiimin jäsenenä ja huomaa pian, että televisiomaailmassa todellisuus ja fiktio sekoittuvat erottamattomaksi kudokseksi. Romaanin juoni etenee niin, että Taru alkaa tarinan edetessä huomata Lähiön tapahtumien

¹ Ks. esim. Waugh 1992 tai Hallila 2006.

muistuttavan yhä enemmän hänen omaa elämäänsä. Lähiöön esimerkiksi käsikirjoitetaan henkilöhahmo, joka muistuttaa Tarua monella tavalla. Lisäksi tapahtumat tuntuvat hämmentävän tutuilta – kuin joku olisi alkanut tehdä televisiosarjaa Tarun elämästä. Taru alkaa käsikirjoittaa Lähiöön sellaisia juonenkäänteitä, joita hän toivoisi myös omaan elämäänsä, ja uskoo sillä tavalla pystyvänsä vaikuttamaan tulevaisuuteensa. Lopulta Taru ei enää pysty varmasti erottamaan, mikä on hänen oikeaa elämäänsä ja mikä televisiota. Omat haasteensa lukijalle tuottavat Tarun epäluotettava kerronta, kerronnan seassa jonkun muun äänellä esitetyt välihuomautukset, vahvat intertekstuaaliset viittaukset ja realismin konventioihin kohdistuva parodia.

Romaanissa kuvailtu televisiosarja muistuttaa vahvasti sekä *Salatut elämät* että *Kotikatu* -sarjoja, jotka lienevät suosituimpia kotimaisia tv-sarjoja 2000-luvulla. Samalla itse teksti muistuttaa muodoltaan vahvasti jonkinlaista käsikirjoitusta. Jo teoksen nimi, *Lasisilmä*, antaa viittauksen tulevasta ja määrittää tulkinnan suuntaa. Teoksen alussa kuuluisa dramaturgi toteaa television sekä näyttävän että katsovan tapahtumia. Kun televisio ymmärretään tällaisena lasisena silmänä – *Lasisilmänä* – voidaan nähdä, että romaani on televisiota ja toisin päin. Näin romaani luo itselleen jo alussa metafiktiivisen tulkintakehyksen. Lisäksi television käsittäminen kahteen suuntaan toimivana laitteena antaa aiheen pohtia kysymystä television välittämän kuvan ja todellisuuden välisestä suhteesta. Jatkuvajuonisen televisiosarjan käsikirjoittaminen on myös fiktion kirjoittamista ja siinä suhteessa hyvin samanlaista kuin romaanin kirjoittaminen. *Lasisilmässä* realistisen televisiosarjan ja realistisen romaanin kirjoittaminen rinnastuvat, ja tätä kautta olen päätenyt pohtimaan realistisen representaation ongelmaa sekä romaanin kuvaamassa televisiosarjassa että romaanissa itsessään.

Sinialon tuotannosta ei ole vielä tehty kovinkaan paljon tutkimusta. Eniten kiinnostusta on herättänyt palkittu teos *Ennen päivänlaskua ei voi*, josta on tutkittu muun muassa intertekstuaalisia kytköksiä (ks. esim. Korhola 2011) sekä fantastisen ja mimeettisen suhteita lajeihin ja rakenteeseen (ks. Piippo 2011). Kalevala-myyteillä ja intertekstuaalisuudella leikittelevää romaania *Sankarit* on tutkittu jopa väitöskirjan verran (ks. Pitkäsalo 2009). Sen sijaan *Lasisilmästä* ei ole tehty vielä tutkimusta lainkaan. *Lasisilmä* on romaanina vahvasti metafiktiivinen teos, jossa metafiktiiviset elementit läpäisevät romaanin eri tasot. Metafiktiivisyys esiintyy romaanissa niin näkyvänä, että se toimii yhtenä temaattisena kehyksenä koko teokselle. Lisäksi teos on postmodernistiselle

kirjallisuudelle tyypillisesti realismikriittinen ja samalla omalla tavallaan suomalaisen kaunokirjallisuuden traditiota kommentoiva ja uudistava teos. Näiden seikkojen valossa *Lasisilmä* on relevantti ja ajankohtainen tutkimuskohde.

Esittelen seuraavassa alaluvussa tutkimukseni tärkeimmät teoreettiset lähtökohdat. Ensimmäiseksi paneudun kysymykseen realismista erityisesti kirjallisuuden konventioina, koska nämä konventiot ovat myös romaanissa tarkastelun keskiössä. Minun ei ole työni kannalta relevanttia esittää kattavaa kuvausta realismin historiasta tai filosofisista näkökulmista, joten käsittelen realismin niitä osia, jotka ovat työni kannalta tärkeitä. Näitä ovat ne konventiot, joilla realistisen kirjallisuuden perinteessä on pyritty saavuttamaan realistisen todellisuuden kuvauksen illuusio. Tämän jälkeen luon katsauksen metafiktio teoriaan. Esitän lyhyesti, mitä metafiktio on, mitkä ovat tärkeimpiä metafiktio keinoja ja millä tavoin metafiktio liittyy realismiin.

1.2 Teoreettiset lähtökohdat

1.2.1 Realismin konventiot

Realismista puhuttaessa on tärkeää erottaa toisistaan realismi tyyliuntona ja filosofisena ongelmana. Tyyliuntona realismi voidaan nähdä perioditerminä ja toisaalta kaikkina aikoina esiintyneenä ”kirjoituksen realistisuutena” (ks. Lappalainen 1999, 8), jonka ymmärtävän juuri realistisen fiktion konventioita. Tässä tutkimuksessa tarkoitan realismilla niitä kirjallisia konventioita, joita kirjailijat ovat hyödyntäneet pyrkiessään luomaan todellisuutta kuvaavaa tai sitä esittävää kirjallisuutta. Kirjallisena tyyliuntona realismi on ollut vahvimmillaan 1850-luvulta alkaen aina 1900-luvun alkuun asti. Kuitenkin, kuten Liisa Saariluoma huomauttaa, valtaosa viime vuosikymmenten romaaneista kuuluu edelleen realistisen romaanitradition piiriin (Saariluoma 1992, 10). Itse asiassa yleinen käsitys *romaanista* viittaaakin yleensä konventionaaliseen realistiseen romaaniin. Samalla Saariluoma kuitenkin toteaa, että realistinen traditio voidaan jo jossain määrin luokitella ”jäätteenomaiseksi” kulttuuritraditioksi, joka ei enää vastaa meidän aikamme todellisuutta eikä ihmisten tapaa kokea todellisuus (mtp). Jos realismi on ollut jossain määrin ”jäätteenomaista” jo 1990-luvulla, lienee paikallaan todeta, että realistinen käsitys ei enää sovi määrittelemään todellisuuden kuvausta 2000-luvulla. Voidaankin nähdä, että *Lasisilmä* pyrkii muiden metafiktiivisten teosten tavoin hahmottelemaan uudenlaista todellisuuden kokemuksen ja

ymmärtämisen tapaa. Mika Hallilan mukaan keskeistä realismin kysymyksessä metafiktio kannalta on se, millaista on ”realismin estetiikka” ja millä keinoin realistinen romaani pyrkii luomaan todellisuusilluusion (Hallila 2004, 144). Siitä syystä keskityn tässä tutkimuksessa pohtimaan, millä tavoin *Lasisilmä* käyttää ja toisaalta tekee näkyväksi näitä keinoja.

Filosofisena ongelmana realismi pohtii todellisuudenkuvauksen mahdollisuutta ylipäätään. Tällöin keskeinen realismiin liittyvä käsite on mimesis. Realismi ja mimesis on usein nähty liki synonyymisinä käsitteinä erityisesti postmodernistisessä ajattelussa, ja tästä samaistuksesta kumpuaa myös postmodernistisen kirjallisuuden tunnusmerkkinen representaation kritiikki. (Saariluoma 1992, 21). Milla Peltonen toteaa väitöskirjassaan, että mimesis voidaan ymmärtää joko laajana antiikista lähtöisin olevana filosofisena käsitteenä tai suppeampana analyttisena käsitteenä, jolloin kyseessä ovat erityiset kirjalliset elementit (Peltonen 2008, 6). Tutkimukseni kannalta tällainen suppeampi käsitys mimesiksestä on riittävä, koska tarkoitukseni on tutkia sitä, miten romaanin keinot suhteutuvat realismin yleisiin konventioihin. Niinpä voin ymmärtää mimesiksen yksinkertaisesti jo Platonilta peräisin olevan erottelun perusteella, jonka mukaan kieli on mimeettistä ainoastaan suorassa puheessa. Näin ollen puhtaasti mimeettisiä esitystapoja olisivat dialogi, monologi ja muu suora esitys, kun taas kaikki epäsuora esittäminen olisi diegeettistä. Tähän päätelmään päädytään myös, jos ajatellaan mimesistä alkuperäisen ajatuksen mukaisesti suhteena alkuperäisen ja kopioidun mallin välillä. Tällöin voidaan kysyä, mitä kieli oikeastaan imitoi – ja vastaukseksi tähän käy ainoastaan kieli itse. (Peltonen 2008, 238). Gerard Genetten sanoin mikään fiktiivinen teksti ei voi näyttää tai imitoida kertomaansa tarinaa, vaan se voi ainoastaan luoda mimesiksen illuusion. Ainoastaan jos jäljittelyn kohteena on kieli itse, voidaan päästä lähimmäksi puhdasta mimesistä. Muussa tapauksessa kyse on vain diegesiksen eri asteista. (Genette 1980, 164.) Tästä seuraa kuitenkin esimerkiksi Christopher Prendergastin (1986, 58) toteama ongelma: kokonaan mimeettisenä teoksena voidaan näin ollen nähdä ainoastaan draama, koska kaikki muu fiktiivinen teksti koostuu muustakin kuin puheen esittämisestä.

Mika Hallila yksinkertaistaa mimesis-ajattelua jakamalla teoriasuuntaukset karkeasti kahteen osaan. Mimeettiset teoriat ovat hänen mukaansa antiikista periytyviä teorioita, jotka pohjautuvat erityisesti Aristoteleelta peräisin olevaan käsitykseen kirjallisuudesta todellisuuden jäljittelynä. Samaan kategoriaan kuuluu esimerkiksi Erich Auerbachin vaikutusvaltainen teos *Mimesis*, joka käsittelee

todellisuudenkuvauksen historiaa länsimaisessa kirjallisuudessa². Mimeettisten teorioiden mukaan kirjallisuus pystyy representoimaan todellisuutta, ja kirjallisuuden ja todellisuuden välillä on ainakin jonkinlainen mimeettinen suhde. Antimimeettiset teoriat puolestaan pitävät kirjallisuutta omana autonomisena alueenaan, joka luo oman fiktiivisen todellisuutensa ja maailmansa. Nämä maailmat voivat olla joko suljettuja tai avoimia riippuen siitä, muotoutuuko fiktiivinen maailma vain yhden teoksen sisällä sen omista lähtökohdista vai syntykö se vuorovaikutuksessa muiden tekstien ja teosten kanssa. (Hallila 2006, 34–35; ks. myös Rossi 2008, 28–29.) Hallilan jako on kieltämättä ehkä liiankin yksioikoinen, mutta sen kautta päästään käsiksi *Lasisilmän* keskeisiin kysymyksiin. Romaani kysyy, voidaanko todellisuutta kuvata sellaisena kuin se on. Lisäksi romaanissa pohditaan, millä keinoilla voidaan päästä lähimmäksi mahdollisimman todenmukaista kuvausta ainakin televisiossa. Koska *Lasisilmä* on vahvasti metafiktiiäinen romaani, se asettuu tulkintani mukaan vastustamaan tätä todellisuudenkuvauksen mahdollisuutta. Pelkkä metafiktiiäisyys ei kuitenkaan riitä perusteluksi kriittiselle suhtautumiselle realismia kohtaan, vaan tulen tässä tutkimuksessa osoittamaan, että *Lasisilmän* realismikriittisyys kumpuaa monesta toisiaan tukevasta elementistä.

Realistisen romaanin konventionaalisia keinoja ei ole kattavasti listattu, mutta niitä voidaan yrittää luetella eri lähteiden pohjalta. Peter Brooks puhuu visuaalisuuden puolesta todetessaan, että realistisessa tavassa hahmottaa maailmaa ja merkityksiä näkeminen ja visuaalisuus nousevat keskeisiksi. Brooks tarkastelee teoksessaan *Realist Vision* realismin rakentumista sekä kirjallisuudessa että kuvataiteessa nimenomaan visuaalisten aspektien kautta. (Brooks 2005.) Dorrit Cohnin mukaan mimeettistä kieltä ja esitystapaa on usein luonnehdittu erilaisilla näkemiseen, peileihin, ikkunoihin ja heijastuksiin liittyvillä metaforilla (2006, 187). Cohnilla nämä metaforat kuvaavat kuitenkin vanhanaikaista käsitystä siitä, että kieli jollain tavalla heijastaisi todellisuutta sellaisena kuin se on tai että kieli toimisi jonkinlaisena ikkunana maailmaan. Tällaiset metaforat ovat oikeastaan päinvastaisia *Lasisilmän* mimesis-käsityksen kanssa. Tulen myöhemmin

² Auerbachin tutkimus *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa* (1992/1946) on vaikuttanut vahvasti siihen, miten mimesis on ymmärretty 1900-luvulla. Teoksen keskeisenä huomiona Auerbach esittää, että realismi syntyy korkean ja matalan tyylin sekoittumisesta ja yhdistymisestä 1800-luvulla. Auerbachin tutkimus vaikuttaa yksinkertaistavan realismin määritelmän, eikä hän teoksessaan pohdi todellisuudenkuvauksen ongelmaa siinä määrin, että siitä olisi omalle tutkimukselleni hyötyä.

osoittamaan, että *Lasisilmässä* heijastus käsitteenä tarkoittaa jonkinlaista kuvajaista, joka vääristää alkuperäisen kohteen merkityksen. Näin ollen puhuessani heijastuksista en tarkoita tässä tutkimuksessa valokuvan kaltaista kopiota alkuperäisestä vaan jotakin samankaltaista mutta kuitenkin merkittävästi erilaista. Näkökyvyn ylikorostuneisuutta realismin määritelmässä ja metaforiikassa on kritisoinut muun muassa Milla Peltonen väitöskirjassaan, jossa hän esittää lukuisten teoreetikoiden olevan samaa mieltä siitä, että realismiin kuuluu paljon muutakin kuin visuaalisuus (Peltonen 2008, 241–242). Myös muun muassa Prendergast ehdottaa, että ohittaisimme koko pitkän ja kompleksisen okulaarisen metaforan historian eli ajatuksen kielestä peilinä tai ikkunana, joka heijastaa tai on läpinäkyvää (Prendergast 1986, 59). Prendergast huomauttaa myös, että heijastus ei enää ole tämän teoreettisen debatin keskiössä, vaan nykyisin on jäänyt enemmän elämään ajatus kielen läpinäkyvyydestä (mt, 60–61). *Lasisilmän* yhteydessä tällainen metaforiikan ohittaminen olisi mahdoton tehtävä, koska koko teoksen tematiikka pyörii vahvasti näiden ajatusten ympärillä. Itse asiassa *Lasisilmässä* aiheen käsittely on niin perinpohjaista, toistuvaa ja liioittelevaakin, että romaanin voidaan oikeastaan nähdä kokonaisuudessaan kyseenalaistavan ajatuksen kielestä todellisuuden realistisena kuvaajana.

Visuaalisuuden korostumisen ohella realismiin on yleensä liitetty joukko tarkempia määritelmiä. Realistisesta kirjallisuudesta puhuttaessa on usein tapana ottaa esille kertojaan liittyvät konventiot. Mika Hallilan mukaan kotimaisen realismin traditiossa on perinteisenä kertojana pidetty kolmannen persoonan kaikkitietävää kertojaa (Hallila 2004, 145). Lisäksi kertojaan on yleensä liitetty realismin kaudella keskeiseksi vaatimukseksi noussut objektiivisuus (Lappalainen 2000, 132). Objektiivisuudella on tarkoitettu kertovan subjektin ja tämän mielipiteiden ja tulkintojen häivyttämistä. Lappalainen kuitenkin huomauttaa, että kotimaisessa perinteessä voidaan vain harvoin puhua kertojan täydellisestä poissaolosta. Sen sijaan suomalaiselle perinteelle on ollut ominaista, että kertoja pitää kertomuksen langat tiukasti käsissään ja voi esimerkiksi suorittaa laajoja katsauksia oman ajan tapahtumiin tai kulttuurihistoriaan, ja siinä mielessä voidaan puhua jopa kertojakeskeisyydestä. (Lappalainen 2000, 133.) Perinteisessä realistisessa fiktiossa kertoja pyritään kuitenkin häivyttämään, eikä kertoja ainakaan avoimesti kommentoi henkilöitä tai tapahtumia (Rossi 2008, 32). Tällaista kertojaa ei *Lasisilmästä* löydy, vaan romaanin metafiktiiviset kommentit kohdistuvat erityisen voimakkaasti näihin konventionaalisiin kertojakäsityksiin. Metafiktiivisessä tekstissä voidaan kiinnittää lukijan huomio kertojaan esimerkiksi tekemällä kertojasta erityisen näkyvä ja subjektiivinen kuten *Lasisilmässä*. Lisäksi metafiktiivinen teksti

pyrkii usein purkamaan kerronnan konventionaalisia rakenteita esimerkiksi niin, että henkilöhahmot voivat kommunikoida kertojan kanssa tai toisin päin.

Objektiivisuuden lisäksi kertojalle on ollut ominaista kaikkítietävyys. Kertojan raportointi ei ole rajoittunut ainoastaan tapahtumiin ja henkilöhahmojen ulkoisiin ominaisuuksiin vaan myös näiden ajatuksiin ja tunteisiin. Henkilöiden sisäisten tapahtumien kuvailun etualaistuminen liittyy 1800-luvun lopun henkilökeskeiseen romaaniin ja psykologiseen realismiin, jossa kuitenkin pyrittiin edelleen noudattamaan kertojan objektiivisuutta (Lappalainen 2000, 133–134). Lisäksi kertojalle on ollut mahdollista esimerkiksi tietää eri paikkojen samanaikaisia tapahtumia tai pystyä kertomaan joitakin tapahtumia etukäteen. Kaikkítietävyyteen liittyy siis jossain määrin jopa yliluonnollisia kykyjä. Muun muassa Jonathan Culler toteaa, että kaikkítietävä kertoja on usein liitetty jopa Jumalallinen näkemys maailman ja henkilöhahmojen luomisesta (Culler 2004, 23). Tämä näkemys kertojasta on keskeisessä osassa *Lasisilmässä*, jossa metafiktiiviset kommentit liittyvät kerronnan ja intertekstuaalisuuden kautta juuri kirjailijan ja käsikirjoittajan jumalalliseen asemaan. Toisaalta esimerkiksi Lilian Furst toteaa, että kaikkítietävänkin kertojan tieto on yleensä jollain lailla rajallista tai arvottavaa ja usein kertoja myös itse tunnustaa tämän rajallisuuden. Näin ollen kaikkítietävyyttä ei tule ottaa kirjaimellisesti edes konventionaalisimmissa 1800-luvun realistisissa romaaneissa (mm. Balzac, James). (Furst 1995, 55, 123–125.) *Lasisilmä* ottaa vahvasti kantaa tähän kaikkítietävyyteen kertojansa Tarun kautta, joka on selkeästi rajoittunut ja subjektiivinen kertojana mutta vaikuttaa itse unohtavan sen. Taru siis itse uskoo omiin tulkintoihinsa samalla tavoin kuin lukijalle uskotellaan, että kertojan välittämä kuva tapahtumista olisi oikea, ja sitä kautta romaani asettaa kyseenalaiseksi koko objektiivisen ja kaikkítietävän kerronnan systeemin.

Visuaalisuus ja mainitut kerronnan keinot ovat tärkeitä realistisen romaanin tunnusmerkkejä. Näiden lisäksi realismia määrittävät lukuinen joukko muita konventioita. Roland Barthes korostaa kuuluisassa artikkelissaan *Toden tuntu* (*L'effet de réel*) yksityiskohtaisen kuvauksen merkitystä. Hänen mukaansa ylimääräiseltä tuntuvalla, semanttiselta merkitykseltään tyhjällä aineistolla on tärkeä rooli toden tunnun luomisessa. (Barthes 1986/1993.) Tämä näkemys selittää osaltaan sitä, miksi realistisessa fiktiossa painottuu usein kuvailun merkitys. Saariluoman mukaan realistiselle romaanille on ominaista, että se luo maailman, johon lukija voi eläytyä. Lisäksi sille on keskeistä henkilöhahmojen ja tapahtumien realistinen psykologinen motivaatio. (Saariluoma 1992, 10.) Nämä

kolme asiaa – eläytyminen sekä henkilöhahmojen ja tapahtumien motivointi – ovat keskeisiä erityisesti televisiosarja Lähiön käsikirjoittamisessa mutta myös tutkimani romaanin itsensä kannalta. Hallilan mukaan realistisessa romaanissa kerrotaan usein ”tosielämää lähellä olevista aiheista” ja ”uskottavilta tuntuvista arjen tapahtumista”. Tällöin käytetään esimerkiksi todellisia paikannimiä ja tarkkoja maantieteellisiä konteksteja. (Hallila 2005, 75; ks. myös Rossi 2008, 30.) Tapahtumien uskottavuus on *Lasisilmässä* tärkeää Lähiön kannalta, kun taas romaanin omaa realistisuutta rakennetaan todellisen historiallisen kontekstin kautta. Hallilan mukaan realismin paradoksi syntyy siitä, että ”illuusio todellisuudesta luodaan kielen keinoilla, jotka kuitenkin täytyy kyetä häivyttämään, jotta tuo illuusio saavutettaisiin” (mt, 76). *Lasisilmässä* metafiktiivisyys toimii juuri tällä tavalla eli kiinnittämällä lukion huomion näihin kielellisiin keinoihin ja tehden sillä tavalla näkyväksi realismin illuusion. Lisäksi realismiin on liitetty muun muassa metonymian käyttö, luonnon ja mielentilojen kuvailu, tyyppin ja tyyppillisyyden korostaminen sekä pää- että sivuhenkilöissä sekä kertomuksen päätyminen jonkinlaiseen sulkeumaan (Lappalainen 2000, 135–141). Kuten voidaan todeta, realismin konventiot ovat moninaiset ja niiden kaikkien tyhjentävä luetteleminen tuntuu mahdottomalta tehtävältä.

Lähes kaikki tässä esittelemäni konventiot ovat pohdinnan alla tutkimassani romaanissa. Romaani käyttää metafiktio keinoja realismin ongelmien pohtimiseen, ja siitä syystä romaanin metafiktiivisten elementtien analyysi on keskeinen osa tätä tutkimusta. Erittelen seuraavaksi metafiktio teoriaa ja niitä osa-alueita, jotka ovat keskeisiä tutkimukseni kannalta.

1.2.2 Metafiktio

Metafiktio on melko laaja-alainen käsite, joka voidaan ymmärtää kahdella tavalla. Voidaan puhua metafiktioista joko yhtenä kirjallisuuden genrenä tai tiettyinä kirjallisuuden keinoina. Metafiktio on noussut näkyväksi kirjallisuuden piirteeksi erityisesti postmodernistisen fiktion aikana, vaikka metafiktiivisyyttä onkin ollut havaittavissa kautta kirjallisuuden historian. Tunnetuimpia esimerkkejä metafiktioista maailmankirjallisuuden historiasta ovat esimerkiksi Cervantesin *Don Quijote* (1615) ja Laurence Sternin *Tristram Shandy* (1760–1767). Metafiktio on kuitenkin kirjallisuudentutkimuksen käsitteenä melko uusi³. Kattavimpia määritelmiä metafiktioille ovat

³ Metafiktio-termiä on käyttänyt ensimmäisen kerran William H. Gass vuonna 1970 (Waugh 1994, 2).

pyrkineet esittämään 1980-luvulla Patricia Waugh ja Linda Hutcheon. Waugh'n mukaan metafiktiivinen teksti on tietoinen olemuksestaan tekstuaalisena konstruktiona ja pyrkii esittämään kysymyksiä todellisuuden ja fiktion suhteesta. Tämän lisäksi metafiktio avulla voidaan pohtia fiktion ulkopuolisen maailman mahdollisia fiktiivisiä piirteitä ja sen rakentumista fiktion tavoin. (Waugh 1984, 2.) Olennaista metafiktiossa on se, että yhtäaikaaisesti sekä luodaan fiktiivistä maailmaa että kommentoidaan tätä luomisprosessia (mt, 6). Waugh'n teoriassa on selvästi havaittavissa aikasidonnaisuus ja postmodernismikeskeisyys, sillä vaikka hän toteaaakin metafiktio ulottuvan kaikkeen kirjallisuuteen, hän nostaa etualalle postmodernistisen fiktion merkityksen metafiktio näkökulmasta. Waugh analysoi kuitenkin kattavasti ongelmia metafiktio ja realismin välisessä suhteessa.

Kun Waugh on kiinnostunut todellisuuden ja fiktion suhteesta ja sen muodostumisesta, Linda Hutcheon sen sijaan korostaa metafiktio itserefleksiivisyyttä. Hänen määritelmänsä mukaan metafiktio on fiktiota, joka kommentoi omaa kerronnallista ja/tai kielellistä identiteettiään (Hutcheon 1980, 1). Toisin kuin Waugh ja Hutcheon pyrkii välttämään keskustelua postmodernismista ja on kiinnostunut itserefleksiivisyydestä fiktion ilmiönä yleensä (mt, 3–4). Hutcheon korostaa myös lukijan roolia metafiktio merkityksen muodostumisessa. Lisäksi hän jaottelee tekstejä sen mukaan, ovatko ne tietoisia itsestään kielen vai tarinan tasolla. Hän jatkaa tätä edelleen toteamalla, että toiset tekstit paljastavat metafiktiivisyytensä selkeästi, kun taas toisissa teksteissä nämä piirteet ovat piilossa. (Hutcheon 1980, 6–7.) Hutcheon on yleensä metafiktio tutkimuksessa keskittynyt enimmäkseen parodiaan sekä historiankirjoitusta ja metafiktiota yhdistelevään historiografiseen metafiktioon⁴. Myöhempi tutkimus on suurelta osin pohjautunut Waugh'n ja Hutcheonin teorioihin. Itse nojaudun tässä tutkimuksessa enemmän Waugh'n ajatuksiin, koska keskityn realistisen fiktion ja todellisuuden kuvauksen ristiriitaan, joka on Waugh'n tutkimuksessa keskeinen osa-alue.

Suomessa metafiktio tutkimuksen uranuurtajana on toiminut Mika Hallila, joka on keskittynyt enimmäkseen metafiktio-käsitteen määrittelyyn ja sen historialliseen kontekstiin erityisesti postmodernismin yhteydessä. Hallila on myös tehnyt kattavaa tutkimusta metafiktio suhteesta

⁴ Ks. esim. Hutcheon 1985, 1988

realismin ongelmaan⁵. Hallila määrittelee metafiktioin samoin kuin edeltäjänsäkin, mutta hän myös näkee Waugh'n ja Hutcheonin 80-lukulaisen ajattelutavan läpi. Hallila suhtautuu kriittisesti metafiktioin ja postmodernistisen fiktion samaistamiseen. Hänen mukaansa postmodernistista aikakautta pidetään kirjallisuudessa jossain määrin jo ohitettuna, mutta se on jättänyt jälkensä nykykirjallisuuteen (Hallila 2006, 68). Hallilan erittelyyn perustuen nimittäisin *Lasisilmää* ennemmin vain metafiktioksi kuin postmodernistiseksi romaaniksi ainakin syntykontekstinsa puolesta. Lisäksi tällä tavoin voidaan välttää postmodernistisen kirjallisuuden ja metafiktioin samaistaminen, mikä Hallilankin mukaan tekee koko metafiktioista käsitteenä epäselvän (mt, 69). Mark Currie erittelee metafiktiota ja postmodernismia osuvasti toteamalla, että metafiktio ei ole pelkästään postmodernistinen ilmiö eikä postmodernistinen kirjallisuus ole ainoastaan metafiktiota (Currie 1995, 15). Pidän *Lasisilmää* siis ennen kaikkea metafiktioina, joka on varmasti ottanut vaikutteita postmodernistisesta fiktiosta mutta joka edustaa omalla tavallaan postmodernistisen kirjallisuuden jälkeistä aikaa. Erityisesti postmodernistinen fiktio on nostanut esille kysymyksen todellisuuden kuvauksesta ja kyseenalaistanut realistisen fiktion mahdollisuuden, joten siinä mielessä *Lasisilmä* jatkaa tätä perinnettä.

Metafiktioin käyttö tässä romaanissa on kiinnostavaa etenkin suhteessa postmodernistiseen fiktioon ja realismin problematiikkaan. Brian McHalen mukaan modernistinen fiktio pohti epistemologisia kysymyksiä, kun taas postmodernistisessä fiktiossa tärkeäksi nousivat ontologiset ongelmat. Modernistisessa kirjallisuudessa keskeiseksi nousevat kysymykset subjektin ja todellisuuden suhteesta, mutta postmodernistisessa kirjallisuudessa kysymykset koskevat maailmoja tai jopa maailmankaikkeuksia. Kun modernistisessa kirjallisuudessa etsitään vastausta kysymykseen: ”Kuka minä olen maailmassa?”, postmodernistinen kirjallisuus kysyy: ”Mikä maailma on?” (McHale 1987, 27.) Tärkeäksi kysymykseksi koettiin fiktion ja todellisuuden suhde ja tähän liittyen todellisuuden representaation ongelma. Mika Hallilan mukaan modernistisella aikakaudella fiktiossa oltiin kiinnostuneita inhimillisen tiedon luonteesta, jolloin fiktion ontologisten kysymysten tarkastelu jäi vähemmälle huomiolle. Postmodernistisella ajalla on käännyttyä tutkimaan fiktiota itseään ja fiktiivisen tekstin luonnetta metafiktioin avulla. Metafiktio kysyy, millä ontologisilla tasoilla ”todellisuuden” ja fiktion konstruointi tapahtuu tietoisuudessa ja mikä on meidän positionimme suhteessa kirjallisuuden ja taiteen mahdollisiin maailmoihin. (Hallila 2005, 73.)

⁵ Ks. esim. Hallila 2004 ja 2006

Lasisilmässä pohditaan metafiktion luonteen mukaisesti myös sitä, millä tavoin voidaan rakentaa todellisuutta kuvaavaa fiktiota. Hallila kuvaa metafiktion suhdetta realismiin näin:

Kun metafiktion sanotaan osoittavan realistisen kuvauksen mahdottomuuden, tarkoitetaan metafiktion paljastavan sen, että kirjallisuuden realismi, joka väittää kuvaavansa todellisuutta oikein, on konventio. 'Realistisen kuvauksen mahdottomuus' tarkoittaa, että realistisina pidetyt romaanit eivät ole todenmukaisia representaatioita todellisuudesta vaan tiettyjä konventioita noudattavia kirjallisia konstruktioita. (Hallila 2006, 94.)

Tämän lisäksi huomio kiinnittyy metafiktiossa siihen, mitä fiktio, romaani ja televisio oikeastaan ovat. *Lasisilmän* tarinamaailmojen rakenne voidaan yksinkertaistaa niin, että ylimpänä on maailma, jossa Taru ja muut romaanin henkilöt elävät. Tämän maailman alapuolella on toinen maailma eli televisiosarja Lähiö ja sen tapahtumat. *Lasisilmä* pohtii Hallilankin mainitsemia mahdollisia maailmoja luodessaan mielikuvan siitä, että Lähiön hypodiegeettinen maailma olisi yhtä todellinen kuin romaanin diegeettinen maailma. Tarkastelen näitä diegeettisiä tasoja tarkemmin luvussa 2.

Hallilan nimeää metafiktion keskeiset romaaniteoreettiset tunnuksat seuraavasti: ”1) kirjallisuusteoreettinen ja -filosofinen diskurssi tuodaan metafiktiossa osaksi fiktiivistä maailmaa, 2) metafiktio osoittaa realismin ja modernismin todellisuudenkuvauksen kaunokirjalliseksi konventioksi ja 3) metafiktiota määrittävät tietyt kirjallisuuden ja taiteen keinot, keskeisenä parodia mutta myös *mise en abyme* -rakenteet ja allegoria” (Hallila 2006, 81). Lisäksi hän myöhemmin mainitsee muita metafiktioille tyypillisiä tekniikoita, joita ovat muun muassa tekstin itsensä suora kommentointi, typografiset ratkaisut ja intertekstuaalisuus (mt, 103). Nämä lienevät metafiktion näkyvimpiä ilmenemismuotoja. Hallilan ensin mainitsemien keinojen havainnointiin tarvitaan jo tulkintaa, kun taas suorat kommentit ja viittaukset voi huomata jo ensimmäisellä lukukerralla. *Lasisilmässä* on havaittavissa sekä näitä suoria että tulkinnallisia metafiktiviisiä elementtejä. Yksi metafiktion tärkeimmistä tehtävistä on saattaa näkyväksi kirjallisuuden konventiot ja tätä kautta myös koko fiktiivisen maailman rakentuminen. Konventioiden esiin tuomiseen on useita keinoja. Tässä tutkimuksessa keskityn analysoimaan erityisesti realistisen romaanin vakiintuneita piirteitä ja niiden näyttäytymistä *Lasisilmässä*, koska realismin kritiikki on romaanin tärkein teema ja metafiktivisyys keskeisin väline tämän teeman käsittelemiseksi. Lisäksi metafiktion tavoitteena on kautta aikain ollut muuttaa käsityksiä perinteisestä fiktion rakentumisesta. Metafiktion tärkeäksi tehtäväksi on määrittynyt sen osoittaminen, että fiktio tulee nähdä kirjallisena konstruktiona, jonka joku on rakentanut. Waugh'n mukaan erityisesti postmodernistinen fiktio nostaa esille kysymyksiä

kehystämisestä ja kehysten rikkomisesta (Waugh 1984, 28). Nostamalla esiin fiktion kehukset metafiktiivinen teksti korostaa olemustaan rakennettuna ja muotoiltuna artefaktina, jonka joku on luonut juuri tähän muotoon. Kaikkien näiden ajatusten äärellä ollaan myös tutkimassani romaanissa, jossa metafiktiiviset keinot toimivat välineinä fiktion olemuksen pohtimiseen.

Keinoja realismin konventioiden paljastamiseen ja mahdottomaksi osoittamiseen on suuri määrä. Koska nämä keinot vaihtelevat suuresti romaanien välillä, en voi tässä tehdä tyhjentävää luetteloa niistä. Sen sijaan tartun analyysissäni niihin seikkoihin, jotka *Lasisilmässä* toimivat erityisesti tällaisessa metafiktiivisessä roolissa. Tekstin ulkoinen muotoilu, perinteisten romaanin kehysten rikkominen, konventionaalista kertojakäsitystä vastustavat kerrontaratkaisut ja avoin realismin ongelman pohdiskelu nousevat romaanissa näkyvimpinä piirteinä esille todellisuudenkuvausta pohdittaessa. Waugh nostaa esille kaksi erilaista metafiktion muotoa: Ensimmäinen muoto hyväksyy todellisuuden olemassaolon sellaisenaan niin, etteivät kaikki merkitykset rakennu vain kielen varaan. Toisessa muodossa ajatellaan, ettei kielen ”vankilasta” pääse koskaan pois. Näistä ensimmäinen metafiktiotyyppeistä heikentää konventioita erityisesti rakenteellisella tasolla tai parodian avulla, kun taas jälkimmäisen tyypin kirjailijat tekevät fiktiivisiä kokeita merkin tasolla. (Waugh 1984, 53.) Näistä kahdesta kategoriasta sijoitan *Lasisilmän* ensimmäiseen. Analysoimistani konventioiden heikentämistavoista suurimman osan voidaan ajatella kuuluvan romaanin rakenteelliselle tasolle. Teoksessa on myös runsaasti parodian aineksia, joita tulen ottamaan esille tässä tutkimuksessa. Margaret A. Rosen mukaan parodian taustalla on useimmiten naurettavaksi tekemisen motiivi. Parodian tarkoituksena voi olla joko pilkata alkuperäisteosta, jolloin motiivina voidaan nähdä ylenkatse. Toisaalta parodian kirjoittaja voi myös pyrkiä kirjoittamaan kohteensa tyyllillä, jolloin tarkoituksena on tuntee sympatiaa parodioitavaa tekstiä kohtaan. Kuitenkin ensiksi mainittu on näistä yleisempi, ja usein parodiaan liitetään arvosteleva ja negatiivinen suhtautuminen kohteeseen. (Rose 1995, 45–46.) Käsitellen parodiaa laajemmin myöhemmin luvussa 3.4.

Patricia Waugh muotoilee metafiktion suhdetta realismiin kielen valtasuhteiden avulla. Samalla tavoin kuin jokapäiväinen kieli toimii valtasuhteiden ylläpitäjänä tosielämässä, perinteisen romaanin kieli toimii vastineena tälle fiktiossa. Tällä perinteisen romaanin kielellä Waugh tarkoittaa realismin konventioita. (Waugh 1984, 11.) Hän kuitenkin huomauttaa, että vaikka metafiktiivinen teksti usein kritisoi realismin konventioita, se ei voi kokonaan hylätä niitä. Tekstissä nämä

konventiot toimivat kokonaisuutta kontrolloivana taustavoimana, joka pitää tekstin kasassa ja jota vasten uusia keinoja voidaan kokeilla. Näin teksti tarjoaa lukijalle myös jotakin tuttua ja turvallista, jotta tekstistä tulisi ymmärrettävä kokonaisuus. Metafiktio siis käyttää ja analysoi realistisen fiktion konventioita löytääkseen uudenlaisen, ajankohtaisemman ja ymmärrettävän fiktion muodon. (mt, 18.) Tällä tavoin toimivat monet konventiot myös *Lasisilmässä*, joka samaan aikaan sekä käyttää vanhoja perinteisiä keinoja realistisen romaanin rakentamiseen että purkaa ja tekee näkyväksi näitä samoja keinoja. Milla Peltonen pohtii väitöskirjassaan metafiktion suhdetta realismiin Waugh'n ajatusten pohjalta. Peltonen mukaan ”lievän metafiktion romaaneissa säilyy yleensä käsitys arkitodellisuuden, ei yksinomaan kielen tai tekstin, keskeisyydestä, ja niissä turvaututaan enimmäkseen realismin konventioihin, vaikka niitä samalla myös paljastetaan ja uudistetaan”. Peltonen huomauttaakin, että tällaisten teosten yhteydessä Waugh puhuu jopa ”uudesta realismista”. (Peltonen 2008, 25.) Jostakin tämän tyyppisestä metafiktiivisyyden ja realismin suhteesta voisi olla kyse myös *Lasisilmässä*, ja tulen 5. luvussa pohtimaan, missä määrin *Lasisilmä* voisi edustaa tällaista uutta realismia.

1.3 Tutkimuksen eteneminen

Tutkimukseni koostuu kolmesta pääluvusta. Luvussa kaksi analysoin romaanin kertojaa ja kerronnan rakenteita pääosin narratologisen teoriakehyksen avulla. Keskityn aluksi selvittämään päähenkilön kertojapositiota ja sitä, miten romaanin kertojan määrittely onnistuu Gérard Genetten (1972/1980) konventionaalisten määritelmien avulla. Otan esille, millaisia haasteita sekä diegeettisen tason määrittely että preesensmuotoinen kerronta asettavat. Tämän jälkeen analysoin kertojan epäluotettavuutta James Phelanin (2005) ajatuksiin nojautuen. Kolmannessa alaluvussa hyödynnän Patricia Waugh'n (1984) ja Mika Hallilan (2006) ajatuksia konventionaalisista fiktion kehyksistä ja tutkin, mitä tapahtuu, kun metafiktiivinen teksti rikkoo näitä kehyksiä. Tässä luvussa käytän työkaluna myös Genetten metalepsis-käsitettä. Neljännessä alaluvussa keskityn tarkastelemaan romaanin *mise en abyme* -rakennetta Lucien Dällenbachin (1977/1989) ajatusten pohjalta ja selvitän, millä tavoin tämä rakenne toimii *Lasisilmässä*. Koko luvun punaisena lankana kulkee pyrkimys osoittaa, miten metafiktiiviset elementit värittävät koko romaanin kerrontaa. Samalla osoitan, millä tavoin tämä metafiktiivisyys kommentoi konventionaalisen realistisen romaanin käsityksiä kertojasta ja kerronnan rakenteista.

Luvussa kolme keskityn romaanin keskeisiin intertekstuaalisiin viittauskohteisiin. Ensimmäisessä alaluvussa avaen hieman intertekstuaalisuuden teoriaa ja esittelen, millä tavoin käsitys intertekstuaalisuudesta on muodostunut. Julia Kristevan (1993) lisäksi otan esille Jyrki Nummen (1985) ja Pekka Tammen (1991) ajatuksia intertekstuaalisuudesta ja subteksteistä. Keskeistä intertekstuaalisuuden tarkastelussa työni kannalta on se, mitä uusia merkityksiä nämä subtekstit tuovat tulkintaan. Toisessa alaluvussa analysoin Jorge Luis Borgesin ”Peilit”-runoa ensimmäisenä romaanin keskeisenä subtekstinä. Kolmannessa alaluvussa tutkin, mitä lisämerkityksiä toisena subtekstinä toimivan *Jobin kirjan* kautta voidaan löytää. Neljännessä alaluvussa otan esille ajatuksia parodiasta yhtenä intertekstuaalisuuden ilmenemismuotona ja metafiktio keinona. Analysoin, millä tavoin romaanissa parodioidaan sekä näitä yksittäisiä tekstejä että kokonaista genreä tai konventioiden joukkoa eli realistista romaania. Kolmannen luvun kantavana teemana on osoittaa, millä tavoin tekstienväliset kytkökset tuottavat metafiktiivisyyttä eli tekevät lukijan tietoiseksi romaanin rakentumisperiaatteista. Lisäksi näiden intertekstuaalisten viittausten kautta korostuu jälleen romaanin kriittinen asenne realismia kohtaan, ja osoitan romaanin kommentoivan realistista perinnettä myös intertekstuaalisuudellaan.

Neljäs luku keskittyy tarkastelemaan tarkemmin realismin ongelmia sekä televisiosarja Lähiössä että romaanissa itsessään. Ensimmäisessä alaluvussa pohdin romaanihenkilöiden pyrkimyksiä uskottavuuteen ja analysoin, miten romaanin oma uskottavuus suhteutuu näihin tavoitteisiin nähden. Esitän myös, miten kirjallisuus- ja realismiteoreettinen diskurssi on tuotu osaksi romaania ja miten se tuottaa metafiktiota. Toisessa alaluvussa pohdin Peter Brooksia (2005) ajatusten pohjalta visuaalisuuden merkitystä realistisen vaikutelman tuottajana ja analysoin, millä tavoin esimerkiksi leikkaukset ja kohtaukset toimivat televisiossa ja romaanissa. Kolmannessa alaluvussa otan esille, millaisia rajoituksia ja odotuksia realistisen televisiosarjan tekemiseen liittyy. Pohdin jatkuvajuonisen televisiosarjan ominaispiirteitä ja vertaan televisiosarjan rajoituksia romaanin vastaaviin. Neljännessä alaluvussa tarkastelen vielä erikseen Lähiön ja *Lasisilmän* henkilöhahmoja siitä näkökulmasta, millä tavoin realistinen henkilöhahmo pyritään luomaan. Pohdin myös romaanin nimisymboliikkaa ja sen metafiktiivisiä piirteitä. Neljännen luvun pääajatus rakentuu siitä, että romaanissa pyritään asettamaan realistisen televisiosarjan tekemisperiaatteet näyteikkunaan mutta samalla romaanin oma realismisuus nojaa hienovaraisesti tuttuihin konventioihin. Koen, että televisiosarjan tekemisen kommentoiminen on osaltaan myös romaanin kirjoittamisen kommentointia ja siinä mielessä erittäin metafiktiivistä.

Luvussa viisi kertaan ja yhdistän tutkimukseni tärkeimmät johtopäätökset ja esitän ehdotuksia jatkotutkimuksen kannalta. Tutkimukseni etenee siis tarkasta kerronnan tason analyysistä intertekstuaalisuuteen ja muihin teksteihin ja siitä ikään kuin kirjallisuuden ulkopuolelle kohti televisiota ja realismin kysymyksiä. Olen rakentanut tutkimukseni tällä tavalla, koska jotta voisin ymmärtää laajoja kysymyksiä ja asioiden välisiä suhteita minun täytyy ensin lähteä liikkeelle perusasioista ja yksityiskohdista. Analyysini rakentuu siis niin, että etenen yksityiskohdista kohti laajempaa kokonaisuutta.

2. KERTOJA JA KERRONNAN RAKENTUMINEN

Realistisen kirjallisuuden kaudella keskeisimmäksi kertojahahmoksi nousi niin sanottu kaikkietävä kertoja, joka ei osallistu kertomaansa tarinaan. Konventionaalinen kertoja ei ollut näkyvä hahmo, vaan kertoja nimenomaan pyrittiin häivyttämään mahdollisimman hyvin. Näin saadaan aikaan vaikutelma objektiivisuudesta, joka on myös ollut yksi realismin tärkeimpiä konventioita. *Lasisilmässä* rakennetaan metafiktiota muun muassa kerrontaratkaisujen kautta. Metafiktiiiviset kommentit kohdistuvat realistisen kerronnan ongelmiin ja objektiivisuuden problematiikkaan. Analysoin tässä luvussa, millä tavoin romaanissa tuotetaan metafiktiivisyyttä kertojan ja kerrontarakenteiden avulla.

2.1 Minäkertojana Taru

Ensimmäisen persoonan kertoja eli minäkertoja on usein perinteisessä kirjallisuudentutkimuksessa ymmärretty rajoittuneemmaksi kuin kaikkietävä kertoja. Minäkertoja ei voi yleensä esimerkiksi tietää muiden henkilöahmojen ajatuksia tai nähdä tulevaisuuteen. *Lasisilmän* kertoja Taru voidaan ainakin aluksi määritellä Gérard Genetten käsitteiden mukaan ekstra- ja homodiegeettiseksi: Hän on siis kertomansa tarinan yläpuolella ja samalla tapahtumiin osallistuva henkilöahmo. Ekstradiegeettisyys siis kertoo kertojan sijainnista tarinamaailmaan nähden ja homodiegeettisyys siitä, että henkilöahmo on osallinen kertomansa tarinan tapahtumiin. Heterodiegeettisyydellä Genette tarkoittaa puolestaan sitä, että kertoja ei osallistu kertomiinsa tapahtumiin. (Genette 1980, 228, 244–245.) Teosta tarkasteltaessa voidaan havaita, että joitakin poikkeavia kohtia lukuun ottamatta Tarulla on vastuussa siitä, mitä kerrotaan ja missä järjestyksessä tapahtumat tulevat kerrotuksi. Näitä poikkeuksia käsitelen myöhemmin luvussa 2.2. Genette toteaa myös, että samalla kun poissaolo määrittyy aina absoluuttiseksi, osallistuminen voi vaihdella asteittain sen mukaan, missä määrin henkilö osallistuu tarinaan eli toisin sanoen onko hän esimerkiksi sivuhenkilö vai sankari. Kertojasta, joka on samalla kertomansa tarinan sankari, Genette päätyy käyttämään käsitettä autodiegeettinen. (mt, 244–245.) Tällä käsitteellä voidaan vielä tarkentaa Tarun kertoja-asemaa.

Yhteenvedona voidaan siis todeta, että Taru on siis ekstradiegeettinen kertoja, koska hän sijaitsee kertomuksen uloimmalla eli ekstradiegeettisellä tasolla. Lisäksi hän on homodiegeettinen kertoja,

koska hän kertoo tarinaa, johon hän itse kuuluu yhtenä osallistujana. Kolmanneksi Taru on autodiegeettinen kertoja, koska hän on lopulta myös kertomansa tarinan sankari tai pikemminkin päähenkilö. Genetten määrittelemät kerronnan tasot tuntuvat kuitenkin usein jäykiltä, kun niitä sovelletaan nykykirjallisuuteen, sillä useat teokset tuntuvat pyrkivän näiden kehysten rikkomiseen ja kyseenalaistamiseen. Myös *Lasisilmän* kohdalla perinteisten tasojen analyysi tuntuu riittämättömältä, ja siksi tulen myöhemmin analysoimaan näiden tasojen rikkoutumista ja siitä syntyvää metafiktiivisyyttä.

Yhtenä osoituksena siitä, että *Lasisilmä* pakoilee perinteisiä määritelmiä, voidaan nähdä varsinaisen tarinamaailman alapuolelle sijoittuva televisiosarja Lähiö ja sen kerrontaratkaisut. Diegeettisellä tasolla tapahtuvaa kerrontaa Genette kutsuu metadiegeettiseksi kerronnaksi (Genette 1980, 228). Tällöin joku tarinan henkilöahmoista kertoo jotakin tarinaa, jossa hän ei itse ole osallisena. Slomith Rimmon-Kenan nimittää tätä tarinan sisällä tapahtuvaa kerrontaa hypodiegeettiseksi kerronnaksi (Rimmon-Kenan 1991, 117). Käytän tarinan sisäisestä kerronnasta Rimmon-Kenanin käsitettä hypodiegeettinen, koska koen sen loogisemmaksi kuin Genetten version.⁶ Kerronnan sisäkkäisrakennetta voidaan siis kuvata niin, että ekstradiegeettinen kertoja kertoo diegeettisen tason ja intradiegeettinen kertoja hypodiegeettisen tason. *Lasisilmässä* Lähiö on tällainen hypodiegeettinen kertomus. Minäkertojana Tarulla voitaisiin näin ollen nähdä olevan jopa kaksi eri kertoja-asemaa, koska hän toimii sekä diegesismaailman kertojana että toisaalta jonkinlaisena välittäjänä myös Lähiön tapahtumille. Kaikki tieto Lähiöstä saadaan nimittäin joko Tarun kertomana tai muiden puheista, jotka nekin esitetään Tarun havaintojen kautta. Romaanissa siis ekstradiegeettinen Taru kertoo diegeettisen maailman (jossa Lähiön käsikirjoitukset syntyvät) ja intradiegeettinen Taru välittää lukijalle Lähiön tapahtumat eli hypodiegeettisen maailman – toisin sanoen Taru kertoo itsestään kertomassa Lähiöstä.

Koska *Lasisilmä* rakentuu presens-muotoisen minäkerronnan varaan, on paikallaan ottaa esille myös viime aikoina narratologiassa paljon esillä ollut kysymys kerrontatilanteen luonnottomuudesta. Konventionaalisen luonnollisen kertomuksen normeista poikkeavat luonnottomat kertomukset ovat viime aikojen kirjallisuudentutkimuksessa saaneet erityisen paljon

⁶ Etuliitettä hypo- käytetään yleensä kuvaamaan jonkin alapuolella olevaa, ja koska kerrotun maailman käsitetään yleisesti olevan kertojaansa alemmalla tasolla, hypodiegeettinen vaikuttaisi tässä yhteydessä loogisemmalta.

huomiota. Kertomuksen luonnottomuus nousee usein tarinamaailmasta, mielistä tai luonnottomasta kerronnasta. Luonnottomassa tarinamaailmassa voi esiintyä esimerkiksi loogisia tai fyysisiä mahdottomuuksia, luonnottomat mielet voivat ilmetä esimerkiksi henkilöhahmon kykynä lukea ajatuksia ja luonnottomissa kerrontatilanteissa voidaan havaita esimerkiksi fyysisesti, loogisesti tai psykologisesti mahdotonta kerrontaa. (Alber, Iversen, Nielsen & Richardson 2010.) Käytännössä sellainen kerrontatilanne, jossa joku kertoo itselleen tapahtuvista tapahtumista reaaliaikaisesti, on mahdoton. Preesens-kerrontaa on yrittänyt määritellä muun muassa Dorrit Cohn. Hänen mukaansa ensimmäisen persoonan preesenskerronta on yleensä yritetty tulkita joko historiallisena preesensinä tai sisäisenä monologina. Historiallista preesensia käytetään yleensä menneen ajan dramaattiseen korostamiseen niin, että preesensmuotoinen osa on upotettu tavallisen kerronnan joukkoon. Silloin, kun preesensmuotoinen osa on ”ei-kerronnallinen” (*nonnarrative*), eli juoni ei etene kerronnan aikana, tilanne on usein tulkittu sisäiseksi monologiksi eli henkilön tajunnan ja ajatusten kuvailuksi. Vaikka ensimmäisen persoonan preesensia on siis yritetty määritellä, koko kertomuksen kattavana muotona sitä ei ole vielääkään käsitelty. (Cohn 1999, 98–101.)

Cohnin mukaan kumpikin lukutapa vaikuttaa riittämättömältä tulkittaessa kokonaan preesensmuotoisia tekstejä. Historiallisen preesensin kohdalla joudutaan ongelmiin, kun teksti vaikuttaa esittävän henkilöhahmon hiljaisia ajatuksia ja käsityksiä. Kun historiallinen preesens ymmärretään Cohnin tapaan metaforisena ”ikään kuin” -muotona menneistä tapahtumista, on vaikea sijoittaa tähän kategoriaan kuvauksia välittömästi tapahtumahetkellä koetuista tunteista ja havainnoista. (Cohn 1999, 102–103.) Tällaisia kuvauksia voidaan löytää *Lasisilmästä* useita: ”Alan tahtomattanikin innostua (...)” (*L*, 50), ”Ja samalla tunnen aivan konkreettisesti miten lamppu syttyy otsaluuni takana, ja yhtäkkiä kaikki on selvää.” (*L*, 81), ”Minua vihloo ja kutittaa joka paikasta, jalat siirtyilevät tahdottomasti, kurkunpäässä on muodostumassa jotain jota ei pidä ilmoille päästää.” (*L*, 163). Näin ollen *Lasisilmän* preesensmuotoinen kerronta ei istu historiallisen preesensin raameihin ainakaan Cohnin esittämien määritelmien valossa. Toisaalta Cohn toteaa, että tällaiset edellä esitetyn kaltaiset mimeettiset tajunnankuvaukset johdattavat pohtimaan ajatusta sisäisen monologin mahdollisuudesta. Cohn kuitenkin tyrmää tämänkin lukutavan toteamalla, että esimerkiksi oman puheen lainaaminen tai omien ajatusten epäsuora esittäminen eivät kuulu sisäisen monologin tyyliin. Lisäksi kaikkein eksplisiittisimmin tätä vastaan soti kerronnan ja tapahtumien eriaikaisuus, eli esimerkiksi ajalliset hyppäykset tai tiivistykset. (mt, 103.) *Lasisilmässä* lähimpänä sisäistä monologia voisivat teoriassa olla Tarun nimellä otsikoidut luvut, mutta niissäkin voidaan

havaita ajallisia hyppäyksiä: ”Tuotanto sleepaa kaksi päivää.” (L, 166), ”Vajaata viikkoa myöhemmin tulen töihin pirun väsyneenä ja pahalla tuulella.” (L, 146). Muut luvut eivät myöskään sovi Cohnin sisäisen monologin määritelmään, koska niissä on varsinaista kerrontaa eli juoni etenee normaalisti. Näin ollen kumpikaan tällaisen preesenskerronnan yhteydessä käytetyistä lukutavoista ei sovi määrittelemään *Lasisilmän* kerrontaa.

Cohn esittääkin näiden määritelmien jälkeen, että molemmat mainitut lukutavat pyrkivät normalisoimaan preesenskerrontaa realismin konventioiden puitteissa. Historiallinen preesens nojautuu ensimmäisen persoonan kerronnan konventioon autobiografisesta diskurssista, jossa kertova minä viittaa kokevan minän menneisyyteen. Sisäinen monologi sen sijaan nojautuu kolmannen persoonan kerronnan konventioon psykologisesta esityksestä, jossa fiktiiviset henkilöahmot ovat läpinäkyviä ja näin myös heidän tajuntaansa voidaan nähdä. Nämä molemmat ovat Cohnin mukaan realistisen fiktion konventioita, ja tällöin samanaikainen kerronta (*simultaneous narration*) rikkoo näitä molempia. (Cohn 1999, 104.) Kuten olen jo aiemmin todennut, metafiktiivinen teksti sekä hyödyntää että rikkoo edeltävien kirjallisten traditioiden konventioita. *Lasisilmän* yhteydessä kerronta on se osa-alue, jolla konventioiden purkaminen on erityisen vahvaa. Cohn päätyykin ehdottamaan, että samanaikainen kerronta voisi olla yksi fiktiivisen tekstin ”mahdottomista” kerronnan muodoista samaan tapaan kuin esimerkiksi kaikkietävän kertojan kyky nähdä henkilöahmojensa mieliin (mt, 105–106). Cohnin kehittämä käsite *fiktiivinen preesens* ei kuitenkaan ole sopiva käsite kuvaamaan *Lasisilmän* kerrontatilannetta, koska koko romaani ei tapahdu kerrontahetkellä. Olen jo aikaisemmin tässä luvussa todennut, että Tarun kerronta sisältää aikahyppäyksiä, mikä osoittaa, että Tarun kerronta ja kokeminen eivät ole samanaikaisia.

Olen taipuvainen olemaan samaa mieltä Cohnin lisäksi myös Henrik Skov Nielsenin kanssa, joka esittää artikkelissaan, että kaikkia luonnottomia kertomuksia ei ole edes tarpeen luonnollistaa. Hänen mukaansa luonnottomat kertomukset kyllä voidaan luonnollistaa, mutta useimmiten tulos ei ole hyödyllinen eikä onnistunut. Nielsen toteaa, että näihin kertomuksiin lukija soveltaa erilaisia tulkintatapoja kuin esimerkiksi kasvokkain tapahtuvaan keskusteluun tai luonnollisiin kertomuksiin, ja näin lukija pystyy kuitenkin saavuttamaan tyydyttävän ymmärryksen tason. (Nielsen 2011, 78–79.) *Lasisilmäkin* on tarkoituksenmukaista tulkita tällaiseksi luonnottomaksi kertomukseksi, jossa

Taru todellakin kertoo tapahtumista reaaliaikaisesti. Juuri siitä syystä, että Taru ei ole ehtinyt miettiä ja suunnitella sanomisiaan, hänen kerrontansa on epävakaista ja koko ajan alttiina muutoksille⁷. Nielsen esittää myös, että preesensmuotoinen minäkerronta on jälleen yksi tapa, jolla fiktiivinen kertomus tuo esiin oman kykynsä luoda innovaatioita ja vastustaa määrittely-yrityksiä (Nielsen 2011, 63). Käytännössä tämä Nielsenin toteamus liittyy tällaisen kerronnan jälleen osaksi metafiktiota. Preesensmuoto ei *Lasisilmässä* varsinaisesti muuta merkityksiä tulkinnan tasolla, vaan se toimii keinona tehdä kerronnan omituisuus näkyväksi ja sitä kautta yhtenä metafiktiivisuuden muotona.

2.2 Subjektiivinen kertoja ja epäluotettavuus

Lasisilmässä tuodaan selkeästi esiin Tarun epäluotettavuus ja rajoittuneisuus kertojana. Tämän asetelman kautta tehdään näkyväksi se, että kertojan valinnoilla on aina seurauksensa sen suhteen, mitä lukija saa tapahtumista tietää. Metafiktiivinen tulkintakehys syntyy, kun lukija tehdään tietoiseksi kertojan vallasta ja rajoituksista. *Lasisilmä* myös rikkoo näin voimakkaasti realistista kirjallisuusperinnettä, jonka mukaan kertoja olisi kaikkietävä ja näkymätön. Tarun kerronnasta voidaan hyvin havaita, että hänen tietonsa diegeettisestä maailmasta ovat rajoittuneita ja että hänen havaintonsa välittyvät lukijalle lähinnä hänen oman näköaistinsa kautta. Metafiktiivista kommentointia on nähtävissä esimerkiksi, kun Taru tuo oman rajoittuneisuutensa korostetusti esiin ja tällä tavoin tietoisesti rikkoo realismin konventiota:

Luola on virallisesti nimeltään ”luova huone” ja saanut lempinimensä jonkin hauskan väärin kuulemisen perusteella. Itse olin kuvitellut nimen olevan viittaus platonilaiseen filosofiaan [...], ja minua nolotti melkoisesti kuullessani oikean selityksen. [...]

Paula on vetänyt pitkän kiharan tukkansa nutturalle niskaan ja työntänyt hiuspallukan läpi, ilmeisesti sitä koossa pitämään, kaksi halpaa tuotantoyhtiön logopainatettua lyijytäkynää joita meillä on huoneessa iso laatikollinen. Se näyttää vavisuttavan coolilta. (*L*, 26.)

Ainakin perinteisen fiktion näkökulmasta romaanin kertoja voidaan siis määritellä epäluotettavaksi, koska minäkertojan on yleensä loogisesti mahdotonta tietää tapahtumista muuta kuin oma versionsa. Esimerkiksi Slomith Rimmon-Kenan pitää kaikkein epäluotettavimpana kertojana juuri homodiegeettistä kertojaa (Rimmon-Kenan 1991, 131). Tarun asema kertojana on olennainen osa sitä, millä tavoin metafiktiivisyys syntyy Sinisalon romaanissa. Metafiktion näkökulmasta

⁷ Tarun kerronnan muutoksista enemmän luvussa 2.2

epäluotettava kertoja nostaa esiin sekä itsensä että tarinan kertomisen prosessin. Kertojan ja kerronnan esiintuominen tekee samalla näkyväksi sen, että kerronta koostuu kertojan valinnoista ja on siis tuotettu konstruktio, joka olisi voitu kertoa myös toisin. *Lasisilmässä* tällainen metafiktiivinen leikkittely toteutuu kertojan kohdalla siinä, että kertojan epäluotettavuus korostuu ja tapahtumat kyseenalaistuvat. Kun lukija ei enää voi luottaa kertojan välittämään versioon tapahtumista, hänen tehtäväkseen jää itse päätellä, mitä romaanissa oikeastaan tapahtuu ja mikä on fiktion maailmassa totta.

Epäluotettavuutta on usein yritetty määritellä sisäistekijän käsitteen kautta. Wayne C. Boothin esittämän klassisen määritelmän mukaan kertoja voidaan määritellä epäluotettavaksi, mikäli kertojan tekemiset ja puheet ovat ristiriidassa sisäistekijän välittämien arvojen ja normien kanssa (Booth 1961, 158–159). Sisäistekijä on Boothin mallissa jonkinlainen kirjailijan luoma kuva itsestään (second self), joka on pääteltävissä tekstistä ja joka välittää lukijalle fiktiivisen maailman arvot ja normit (mt, 73–74, 151). Lisäksi sisäistekijän on usein nähty välittävän todellisen tekijän aikomuksia ja tarkoituksia. Sisäistekijä sijaitsee Boothin kommunikaatiomallissa tekijän ja kertojan välissä fiktion sisällä, eikä sisäistekijällä ole varsinaisesti ääntä lainkaan (mtp). Sisäistekijän olemassaolosta on sittemmin esitetty väitteitä puolesta ja vastaan. Esimerkiksi Seymour Chatman (1978) ja Slomith Rimmon-Kenan (1991) ovat pitäneet käsitettä käyttökelpoisena ja tärkeänä osana kerrontarakenteen tutkimusta, Genetten (1983) mukaan se on lähes tarpeeton ja esimerkiksi Ansgar Nünning (1997) olisi valmis hylkäämään käsitteen kokonaan. *Lasisilmän* yhteydessä sisäistekijän käsite on kuitenkin tarpeellinen, koska romaanissa sitä näkemykseni mukaan käytetään ja jopa parodioidaan yhtenä metafiktiivisyyttä rakentavana osana.

Myös suhteellisen uutta näkökulmaa edustava James Phelan pitää sisäistekijän käsitettä tarpeellisena kertojan epäluotettavuuden tarkastelussa (Phelan 2005, 45). Tarkastelen Tarun epäluotettavuutta tarkemmin Phelanin esittämien kertojan kommunikaation akseleiden avulla, jotka hän on muodostanut Boothin alkuperäisen määritelmän pohjalta. Phelanin mukaan kerronnalla on yleensä kolme funktiota: 1) faktojen, henkilöhahmojen ja tapahtumien akseli, joka viittaa raportoimisen funktioon, 2) käsittämisen ja ymmärtämisen akseli, joka viittaa tulkinnan funktioon ja 3) etiikan ja arvioinnin akseli, joka viittaa arvottamisen funktioon. Kertoja voi näillä kaikilla tasoilla poiketa sisäistekijän näkemyksistä yhtäaikaisesti tai erikseen. Näiden poikkeuksien ansiosta tekijän

yleisö⁸ (authorial audience) kuitenkin Phelanin mukaan tunnistaa sisäistekijän kommunikaation kerronnan takana. Näin syntyy vaikutelma epäluotettavuudesta. Phelan tarkentaa analyysiaan erottamalla toisistaan väärinkertomisen ja alikertomisen, jolloin voidaan tunnistaa kuusi erilaista epäluotettavuuden indikaattoria: väärinraportointi, väärintulkinta, väärinarviointi, aliraportointi, alitulkinta ja aliarviointi (mt, 51). Keskeinen ero näiden kahden kategorian välillä on siinä, että väärinkertominen johtuu yleensä tiedon puutteesta tai vääristyneistä arvoista kun taas alikertominen on yleensä kertojan tietoinen teko jättää jotakin kertomatta. On tärkeää huomata, että monet näistä esiintyvät usein yhdessä. (Phelan 2005, 50–51.)

Lasisilmässä eniten epäluotettavuutta kertojan suhteen on havaittavissa siinä, että tarinan ja kerronnan sisällöt eroavat toisistaan. Tämä johtuu tiedon rajallisuudesta, joka on suoraan kytköksissä Tarun aiemmin käsiteltyyn kertoja-asemaan. Narratologian teoriassa tarina viittaa kerrottuihin tapahtumiin ja kerronta siihen, millä tavoin nämä tapahtumat on kerrottu (Ikonen 2003, 184). Käytännössä tarinan ja kerronnan välinen vastaavuus on eräänlainen konventio kirjallisuudessa etenkin silloin, kun kertojana on perinteinen kaikkietävä kertoja. Minäkertojan yhteydessä tätä vastaavuutta voidaan kuitenkin tarkastella kriittisesti, koska tarinan henkilö ei välttämättä voi tietää kaikkia tapahtumiin vaikuttavia seikkoja. *Lasisilmässä* epäluotettavuutta esiintyy kaikilla Phelanin esittämällä kolmella tasolla. *Lasisilmän* kohdalla ei kuitenkaan voida puhua alikerronnan muodoista, koska Taru vaikuttaa kyllä kertovan kaiken, minkä hän tietää. Taru ei siis jätä mitään kertomatta tarkoituksella eikä tahattomasti. Selkein epäluotettavuuden merkki romaanissa on väärinraportointi. Phelanin mukaan väärinraportointi johtuukin tyypillisesti kertojan tiedon rajoittuneisuudesta. Samasta syystä johtuen väärinraportoinnin yhteydessä esiintyy usein myös joko väärintulkintaa tai -arvottamista. (Phelan 2005, 51.) Osoitan seuraavaksi esimerkeillä, miten Tarun epäluotettavuus kertojana näyttäytyy Phelanin ajatusten valossa.

Lasisilmässä Tarun rajoittuneisuus kertojana käy hyvin ilmi, kun tapahtumien oikea laita alkaa romaanin edetessä selvitä lukijalle. Tarun havainnot osoitetaan kerta toisensa jälkeen paikkansapitämättömiksi ja subjektiivisiksi. Vaikka käsikirjoittajat itse televisioalan ammattilaisina

⁸ Sisäistekijän ajatellaan narratologisissa kommunikaatiomalleissa kommunikoivan sisäislukijalle. Phelanin mukaan sisäislukija tai toisin sanoen implisiittinen lukija ja tekijän yleisö ovat synonyymeja, eli sisäistekijä kommunikoiki siis tekijän yleisölle. (Phelan 1996, 215).

tuntuvat luottavan näköaistiin totuuden välittäjänä, teoksen rivien välistä on luettavissa epäilyksiä tätä uskoa kohtaan. Romaanista löytyy monta kohtaa, joissa todetaan, että asiat eivät välttämättä ole sellaisia miltä ne näyttävät. Teoksessa selvästi kyseenalaistetaan realismin aikana vallalla ollutta näkemystä siitä, että totuuden voisi saavuttaa näköaistin avulla. Väärinraportointi toimii siis *Lasisilmässä* myös esimerkkinä siitä, millä tavoin realismin perinnettä voidaan kritisoida. Hyvä esimerkki on heti kirjan alussa ensimmäinen kappale, jossa Taru havainnoi ympäristöään:

Ikkunan ulkopuolella alkukevään räikeä auringonpaiste näyttää kuumalta, se iskee talvisateiden juovikkaiksi nuolemiin, likaisen rännän harmaannuttamiin lasihin kuin kirves, se on niin läpitunkeva ja hehkuva että sitä katsoo kuin hellettä, mutta kun astuu ulos, kylmä käy luihin ja ytimiin. (*L*, 9.)

Tässä osoitetaan, kuinka esimerkiksi sään havainnoiminen ikkunalasin takaa voi johtaa pahasti harhaan. Lähes helteeltä vaikuttava auringonpaiste vaihtuukin kylmäksi pakkassääksi. Tässä teoksen alku tuntuu ennakoivan koko romaanin tärkeimpiä teemoja eli näköhavainnon kyseenalaistamista ja subjektiivisen kuvauksen ongelmia. Samantyyppisiä toteamuksia löytyy teoksesta useita. Taru esimerkiksi käyttää meikkiä nolon illanvieton jälkeen kätkeäkseen sen taakse ”oikean Tarun, nolon ja kaatuilevan Tarun” (*L*, 96). Meikillä Taru voi peittää asioiden todellisen laidan ja saada ihmiset uskomaan, että kaikki on hyvin. Näköaistin haavoittuvuus tulee selvästi ilmi, kun osoitetaan, miten monella tavalla sitä voidaan huijata. Esimerkeistä käy myös ilmi, että juuri näköaistin välittämät kuvat ovat usein virheellisten tulkintojen taustalla. Taru siis useimmiten tulkitsee asian väärin ja raportoi sen tulkitsemallaan tavalla. Koska romaani on kerrottu preesensmuodossa, väärintulkinta ja -raportointi tapahtuvat samanaikaisesti.

Tarinan ja kerronnan eroavaisuudet voidaan selkeimmin nähdä siinä, miten juoni etenee romaanissa. Taru kertoo tapahtumia omasta näkökulmastaan, jolloin ollaan kiinni kerronnassa tarinan sijaan. Taru esimerkiksi yrittää lukea toisten ajatuksia heidän kasvoiltaan: ”Tutkin Panssen kasvoja kun hän lukee storylineluonnosta, eikä hänen mutkainen kulmakarvansakaan värähdä. Ehkä hän ei muista mitään.” (*L*, 68.) Tässä lyhyessä esimerkissä konkretisoituu Tarun tiedon rajallisuus sekä se Phelanin korostama seikka, että väärinraportointi ja väärintulkinta esiintyvät usein yhdessä. Todellisuudessa Taru ei voi tietää, mitä Panssen päässä liikkuu, joten hän tekee omat päätelmänsä muiden käytökseen perustuen. Lisäksi Taru näkee tapahtumat subjektiivisesti omien ajatustensa ja epäilystensä läpi, mikä lopulta johtaa hänet harhaan monen asian suhteen:

Ja melkein saman tien minä näen Paulan ja Timon, jossakin nurkassa, juttelemassa, ja he nauravat, ja tajuan että Paula jota olen aina pitänyt äärimmäisen pitkänä, niin pitkänä että hänen on muille puhuessaan melkein aina kumarruttava, onkin samanpituisen kuin Timo (...); he katsovat toisiinsa silmän tasalta, ja voi miten tutusti he toisiaan katsovatkaan. Timo ei olekaan enää kumara ja laiha vaan pitkä ja hoikka ja ylväs kuin ruoko, kun hän katsoo Paulan silmiin, ja minun silmissäni tuo katse on kultainen ja kimalteleva, kuin siitepölyä lennähtelisi kahden kasvin välillä. (L, 71.)

Tässä Taru on näkevinään Timon ja Paulan välillä jotakin romanttista. Nämä kuvitelmat vaikuttavat lopulta siihen, millä tavoin Taru suhtautuu Paulaan. Tarun mielessä tarina jäsentyy kertomukseksi, jossa Taru on ikään kuin kolmas pyörä Paulan ja Timon suhteessa. Tässä yhteydessä voidaan nähdä, millä tavoin kertojan osallisuus tapahtumiin aiheuttaa epäluotettavuutta: Taru näkee Paulan ja Timon suhteen romanttisena, koska hän on itse ihastunut Timoon. Tilanteessa voidaan nähdä olevan selvää väärintulkintaa, koska Taru tulkitsee Paulan ja Timon suhteen romanttiseksi, vaikka Paula ja Timo ovatkin itse asiassa sisaruksia. Samalla tavoin romaanissa rinnastetaan tiedonpuutteen motiivi myös televisiojuonen kehittelyyn:

Joo, klassinen tilanne taas, katsoja tietää enemmän kuin Satu, eli sen että Ritalla on jo selvä kiinnitys Tommiin. Mut Satu-raasu ei itse hiffaa mitään. Ja jännite syntyy just siitä, että katsoja tietää että tästä ei hyvää seuraa. Satu on siinä rakkaudessaan umpisokea. (L, 109.)

Tarun ja Satun hahmot vertautuvat toisiinsa, kun kummankin rakkauden tiellä näyttää olevan toinen nainen. Totuus on kuitenkin se, että kumpikaan ei tiedä tarinan todellista laitaa. Edellä lainatun repliikin sanoo todennäköisesti Paula, vaikka häntä ei sen puhujaksi ole eksplisiittisesti merkitty. Mielenkiintoista on, että Paulakin käyttää tilanteesta sanaa klassinen. Voidaan nähdä, että romaani näin pienelläkin keinolla ilmaisee tiedostavansa kirjallisuuden (ja television) konventiot ja klassiset tilanteet ja samalla tiedostaa operoivansa näillä konventioilla.

Kertojan osallisuus tarinaan vaikuttaa *Lasisilmässä* erityisen paljon myös siihen, millaiset kuvat lukijalle annetaan muista henkilöahmoista. Taru vaikuttaa myös tiedostavan ongelmansa kertojana, koska hän ottaa esille sen, ettei todellakaan tiedä työkavereistaan kovin paljon:

Se onkin tavallaan kiintoisaa, nyt kun sitä ajattelee; minä en tiedä onko Stahalla iästään huolimatta tai juuri siksi jossakin vaimo ja lapsia; en tiedä missä kapakoissa Pantse viikonloppuisin käy; en tiedä mistä Kirsikka tyrmistyttävät kampeensa hankkii, enkä sitä onko Paulan huikea päätä ympäröivä kiharapilvi kampaajan vai genetiikan tulos. (L, 49.)

Henkilöhahmojen kuvaukset ovat selvästi Tarun subjektiivisten näkemysten värittämiä ja välillä liioiteltujakin. Henkilöhahmoista erityisesti Kirsikka on usein kuvattu jossain määrin ilkeällä tavalla, mistä voidaan päätellä Tarun suhtautuvan Kirsikkaan negatiivisesti:

Kirsikka näyttää jotakuinkin äidin Bristol Creamit salaa kitanneelta neljätoistavuotiaalta. Ainoa meikki mitä hän käyttää on huulikiilto, ja sitä on runsaasti. Kirsikalla on limenvihreä hänen pikkuterhiksiään asiaankuuluvasti korostava neulepusero ja nolostuttava skottihameentapainen, jossa on jopa jättimäinen hakaneula. (*L*, 47.)

Esimerkiksi se, että Taru kuvailee Kirsikan hametta nolostuttavaksi, kertoo vain Tarun henkilökohtaisen mielipiteen Kirsikan vaatetuksesta. Samalla voidaan nostaa esiin kysymys Phelanin kolmannesta akselista, joka liittyy kertojan arvomaailmaan. Tarun suhtautuminen työkavereihinsa kertoo lukijalle paljon siitä, minkälainen ihminen hän on ja minkälaisia asioita hän arvostaa. Romaanin loppua kohti saadaan lukuisia viitteitä siitä, että Tarun mielenterveys alkaa järkkyyä. Tällöin Tarun epäluotettavuus kertojana kasvaa jatkuvasti. Hän menee jopa niin pitkälle, että aiheuttaa Paulalle onnettomuuden, jonka johdosta tämä joutuu sairaalaan ja Taru itse pääsee käsikirjoitustiimin johtoon. Tässä Taru käyttäytyy yleisen moraalin vastaisesti, ja kun tähän käytökseen lisätään Tarun mahdollinen mielenterveyden järkkäminen, lienee selvää, että Tarun kerrontaan on yhä vaikeampi luottaa.

Itse asiassa *Lasisilmän* kohdalla voidaan olla montaa mieltä siitä, mitkä Tarun kertomat asiat ovat oikeastaan tapahtuneet ja mitkä Taru on vain itse kuvitellut. Kun käsikirjoitustiimi haluaa keksiä Sadun hahmolle jonkin heikkouden, he päätyvät siihen, että Sadulle puhkeaa stressaavassa tilanteessa todella paha akne. Yllättäen aivan samanlainen akne ilmestyy myös Tarulle, ja hän yrittää peittää sen työkavereiltaan muun muassa meikillä ja huivilla. Nämä finnit tuntuvat kuitenkin katoavan muutamassa sekunnissa, kun Taru esittää palaverissa yhden hyvän idean:

Minä katson Timoa ja Paulaa ja koetan esittää ettei koko keskustelu merkitse minulle mitään, ja nostan käden poskelleni, nojaan siihen muka rennosti, ja samalla melkein pelästyn kun tajuan kuinka kasvojen iho käden painon alla ei vastaa enää kipinöivänä kipuna, vaan tuntuu tasaiselta ja sileältä kuin ruusun terälehti (*L*, 225–226).

Todella pahan ja märkivän aknen katoaminen sekunneissa tuntuu järjen vastaiselta, joten voidaan kysyä, onko Tarulla aknea olluakaan vai onko hän kuvitellut kaiken.

Muutamissa kohdissa Taru selvästi itse tiedostaa, että hänellä on tapana muotella tarinoita haluamallaan tavalla. Esimerkiksi kohdassa, jossa Timo loukkaa jalkansa heti sen jälkeen kun Lähiön Tommi on myös loukannut jalkansa, Taru jopa itse myöntää kertovansa Timolle tarinan, jonka hän on keksinyt itse. Taru nimittäin kertoo Timolle varoittavan esimerkin siitä, mitä voi tapahtua, jos jättää pienet vammat huomiotta eikä mene ajoissa lääkäriin:

Ei kun mun mielestä aina vaan kannattaa tarkistaa kaikki pienetkin jutut heti, sanon, ja jostakin aivojeni mini-Luolasta tulvii suoraan suuhuni hyvin todentuntuinen tapahtumasarja, joka sisältää tekaistun isän kälyn ja tämän omituisen jatkuvan oireilun ja runsaasti hui-hai-kuittailua ja turhaa urheutta, eikä Mirkku-täti ollut mennyt lääkäriin ennen kuin oli pyörtnyt kesken (saman tien tekaistun) Pasi-serkkuni fiktiivisten rippijuhlien, ja sitten olikin jo myöhäistä ja Mirkku-tädillä kuusi kuukautta elinaikaa (*L*, 247–248).

Katkelmassa Taru osoittaa, että hänellä on erinomainen kyky keksiä tarinoita hetkessä ja saada ne vaikuttamaan todellisilta. Näin ollen voidaan hyvällä syyllä epäillä, kuinka suuren osan kertomuksestaan Taru onkaan keksinyt ja mikä osuus kertomuksesta on oikeastaan romaanin maailmassa tapahtunut. Romaanissa siis tematisoituu tällä tavoin keksimisen ja kertomisen välinen suhde, ja tämän suhteen epävakaus liittyy myös Tarun hulluuteen.

Monika Fludernik (1999) tarkastelee kertojan hulluutta ja sen kautta esiin nousevaa epäluotettavuutta *The Yellow Wallpaper* -novellissa. Kun Tarun kerrontaa tarkastellaan Fludernikin menetelmien pohjalta, voidaan havaita, että merkkejä hulluudesta löytyy teoksesta varsin runsaasti. Tarun hulluus vaikuttaa progressiiviselta, ja Tarun minuuteen liittyviä ongelmia voidaan huomata jo teoksen alussa. Taru kertoo, kuinka hänen suunnitelmiinsa kuului alun perin tulla objektiiviseksi toimittajaksi:

Ja minä tajuaisin maailman, todella tajuaisin, näkisin sen vuorovaikutussuhteet, sen hämähäkinverkon jota syyt ja seuraukset tuottavat, sen kaiken mitä tavallinen tallaja ei koskaan näe, sillä minä katsoisin sitä niin paljon korkeammalta.

Näkisin ja kertoisin totuuden. (*L*, 15–16.)

Taru olisi siis halunnut tulla sellaiseksi, joka näkee ja kertoo totuuden. Tästä voidaan päätellä, että hänestä ei siis mielestään ole tullut sellaista, joten hän ei välttämättä ole totuudenmukainen kerronnassaan. Lisäksi Taru myöntää itsekkin, että uusi työ vie hänet mennessään, kun hän toteaa, että alun jälkeen ”kaikki tapahtuikin aivan liian nopeasti” (*L*, 22). Fludernikin mukaan itsestään selvimpiä todisteita kertojan hulluudesta ovat tällaiset kommentit, jotka paljastavat jotakin kertojan suhtautumisesta itseensä (mt, 79–80). Fludernik toteaa myös, että novellissa kertojan hulluus alkaa

näkyä siinä, että hän pyrkii vakuuttamaan muut omasta normaaliudestaan vaikka hän samalla toimii yhä useammin normaalin käytöksen vastaisesti (mt, 82). Kertojan mieli joutuu siis rationaalisen järjestyksen ja irrationaalisten impulssien väliseen ansaan. (mt, 84). Samalla tavalla käy *Lasisilmässä* Tarulle, joka kertoo moneen otteeseen tiedostavansa, millä tavoin televisiosarjaa ja henkilöitä rakennetaan ja että televisiosarja on kokonaisuudessaan fiktiota. Kaikesta tästä järjestyksestä huolimatta Taru alkaa käyttäytyä järjenvastaisesti ja kuvitella, että televisiosarja onkin totta. Itse asiassa Taru pyrkii soveltamaan rationaalista ajattelua myös omiin kuvitelmiinsä, kun hän päätyy uskomaan, että herättämällä Elisen henkiin televisiosarjassa hän saisi myös takaisin pikkusiskonsa.

Toinen keskeisistä hulluuden kysymyksistä liittyy kerrontaan tunkeutuviin ääniin ja Sadun henkilöön. Jo hahmon luomisvaiheessa voidaan havaita, että Taru inhimillistää hahmoa liikaakin:

Minun käsittelyssäni kirjastovirkailija, tuo kalvas käsitteellinen luuranko, on saanut ympärilleen ei pelkästään lihaa ja verta vaan myös identiteetin, taustan ja toimenkuvan; hän on saanut tahdon, haaveen ja hyveen ja niiden vastapainoksi nipun valikoituja hurmaavia heikkouksia.

Hän on minun vauvani. (L, 30.)

Fludernikin mukaan kertojan paljastavat kuvailut tietyistä asioista voivat kuvastaa kertojan hulluutta (Fludernik 1999, 85). Tässä katkelmassa Taru on selvästi jo tehnyt Sadusta itselleen kokonaisen henkilön ja suhtautuu hahmoon jopa tunteellisesti ja omistavasti toteamalla, että hahmo on hänen vauvansa. Fiktiivinen henkilö on siis saanut itselleen jo ruumiin ja mielen. Kestää kuitenkin melko pitkään, kunnes hahmo saa äänen. Vasta kun sekä Tarun että Sadun tarinoissa on nähty yksi samankaltainen tapahtuma (romanttinen moka) ja kun Sadun hahmosta aletaankin tehdä koomista ja noloa vastoin Tarun tahtoa, nähdään romaanissa ensimmäinen lause, joka voitaisiin tulkita Sadun ääneksi: ”*Himmennä itsesi.*” (L, 88). Mielenkiintoista on, että kursivoituja kohtia, jotka tulkitsen Sadun ääneksi, alkaa esiintyä tekstissä vasta sen jälkeen, kun Tarun pikkusisko on päässyt Tarun työpaikalle toimistoassistentiksi töihin. Aiemmin Taru on kertonut, kuinka hänen oli lapsena vaikea löytää omia paikkoja, kun Aija aina löysi ja valloitti ne omilla leluillaan (L, 129). Voidaan tulkita, että Aija on jälleen valloittanut yhden Tarun omista paikoista, mikä toimii yhtenä sysäyksenä kohti Tarun hulluutta.

Myös hulluuden paljastumisen jälkeinen tila on seikka, joka yhdistää sekä Fludernikin artikkelissa kuvattua kertojaa että Tarua. Fludernik toteaa, että kun kertoja on viimein hyväksynyt hulluutensa ainakin jollakin tasolla, hän alkaa kukoistaa sekä fyysisesti että henkisesti. Kertojalla on yhtäkkiä paljon energiaa ja hän tuntee olonsa paremmaksi. (Fludernik 1999, 88.) Voidaan ajatella, että viimeinen sysäys Tarun hulluudelle on se, että hän aiheuttaa Paulalle onnettomuuden, jonka johdosta Paula joutuu sairaalaan ja Taru itse pääsee lopulta pääkirjoittajan paikalle. Tässä uudessa tilanteessa Taru vaikuttaa olevan täynnä intoa jo ennen kuin tieto pääkirjoittajan paikasta on selvinnyt, ja kun Paula ei ole kontrolloimassa käsikirjoitusta, uusia ideoita syntyy jatkuvasti. Tämän lisäksi Taru manipuloi käsikirjoitusta muilta salaa ja luo tekaistuja Internet-keskusteluita, joissa kuvitteelliset fanit vaativat Eliseä takaisin sarjaan. Pääkirjoittajana Taru tekee kaikkensa, jotta hän saisi herätettyä Elisen hahmon henkiin. Selkein merkki Tarun hulluudesta saadaan aivan teoksen lopussa, kun voidaan jo ajatella, että Taru on käytännössä muuttunut Saduksi. Romaanin viimeisenä repliikkinä Taru toteaa: ”Satu on se psyko.” (L, 329). Tällä repliikillä Taru käytännössä itse tunnustaa olevansa hullu, mikäli halutaan päätyä sellaiseen tulkintaan. Toisaalta tulkinta hulluudesta voidaan nähdä myös haluna pakottaa romaani realistisiin kehyksiin. Fiktiivisessä tekstissä Tarun ei kuitenkaan tarvitse välttämättä olla hullu, vaan televisiosarjan ja Tarun elämän tapahtumat voivat oikeasti sekoittua toisiinsa.

Kun tarina ja kerronta sekoittuvat niin, että lukijan on vaikea ymmärtää, mitä oikeastaan on tapahtunut, syntyy metafiktiota. Näin käy, koska tällainen leikkittely saa lukijan huomaamaan tekstin rakentumisen periaatteet ja sen, mitä tapahtuu, kun konventionaalinen tarinan ja kerronnan vastaavuus ei toimi. Konventionaalisessa realistisessa romaanissa tällaista leikkittelyä ei yleensä ole, vaan kerronta seuraa tarinaa ja lukija pysyy hyvin mukana tapahtumien kulussa. *Lasisilmässä* sen sijaan lukija on lopussa lähes yhtä yllättynyt kuin Taru, joskin lukija pystyy sisäistekijän vihjeiden avulla päättelemään, että jotakin odottamatonta tapahtuu. Teoksen aikana annetaan lisäksi lukuisia vihjeitä siitä, että Tarun hulluus alkaa ottaa hänestä vallan. Näin teos asettaa tarkastelun kohteeksi erityisesti perinteisen kaikkitietävän kertojan ja minäkertojan väliset eroavaisuudet tekemällä kertojasta radikaalisti epäluotettavan. Edelleen realismin perinnettä kommentoiden *Lasisilmä* nostaa esille kysymyksen siitä, miten realistisesti maailmaa voidaan lopulta kuvata yhden ihmisen näkökulmasta. Romaanissa kaikki tapahtumat olivat Tarulle totta, kunnes ne paljastuivatkin hänen oman mielikuvituksensa tuotteeksi. Taru uskoo vilpittömästi esimerkiksi Paulan ja Timon suhteeseen ja siihen, että Aija on vaarassa kuolla, kunnes asioiden oikea laita selviää hänelle

teoksen lopussa. Teoksessa voidaan Tarun lisäksi havaita myös toinen kertojamainen henkilöahmo, joka pyrkii vaikuttamaan Tarun kerrontaan. Tarkastelen seuraavassa luvussa, miten tämä hahmo suhteutuu kerronnan tasoihin ja rakenteisiin. Lisäksi osoitan, miten *Lasisilmässä* tuotetaan metafiktiota tällaisen rajoja ja kehyksiä rikkovan hahmon avulla.

2.3 Kehysten rikkominen ja metalepsis

Toimiva tapa tehdä fiktion konventioita näkyväksi on paljastaa ne rakenteelliset kehykset, joiden varaan teksti on konstruoitu. Kehysten paljastaminen onnistuu Genetten teorian mukaan jälleen kertojan avulla. Hän toteaa, että omituisuuden vaikutelma tekstissä syntyy aina sellaisessa tilanteessa, jossa ylemmän tason kertoja tunkeutuu kertomansa maailman tasolle – ekstradiegeettinen kertoja diegeettiseen maailmaan, diegeettinen hypodiegeettiseen ja niin edelleen – tai vaihtoehtoisesti alemmalta tasolta ylemmälle (Genette 1972, 234–235). Vaikutelma omituisuudesta tekee näkyväksi fiktion kehykset, koska se kiinnittää lukijan huomion siihen, mikä fiktiossa yleensä mielletään mahdolliseksi ja mikä mahdottomaksi. Genetten nimitys tällaisille kertojan siirtymille on *metalepsis* (Genette 1972, 235). Metalepsiksestä on tullut yksi postmodernistisen ja erityisesti metafiktiivisen romaanin tärkeimmistä keinoista. Niiden kautta saadaan näkyviin yksi metafiktiivisyyden ulottuvuus myös *Lasisilmässä*, kun konventionaaliset fiktion kehykset eivät enää päde eivätkä vanhat kertojamääritelmät riitä. Myös urauurtava metafiktio tutkija Patricia Waugh on kiinnittänyt huomiota kehysrakenteisiin erityisesti metafiktio keinona. Hänen mukaansa tekstin konventionaaliset kehykset voidaan näyttää osoittamalla, mitä tekstile tapahtuu silloin, kun konventiot toimivat ”väärin”. (Waugh 1984, 31.) Waugh käyttää Genetten kuvaamista tasojen ylityksistä yksinkertaisemmin termiä frame-breaking eli kehysten rikkominen (Waugh 1984, 28). Tämän termin alle voidaan lukea myös muunlaisia kehysten rikkomisen keinoja kuin metalepsikset. Esimerkiksi henkilöahmojen tai kertojan tiedolliset tasojen ylitykset rikkovat konventionaalisia fiktion kehyksiä.

Myös Mika Hallila puhuu kehysten rikkomisesta metafiktio yhteydessä. Hänen näkökulmansa on hiukan erilainen kuin Genetten, koska hän keskittyy erityisesti metafiktiivisyyden rakentumiseen tekstissä. Hän myös pohjaa näkemyksensä vahvasti *Lasisilmässäkin* esiin tulevaan kontrastiin metafiktio ja realistisen fiktion välillä. Hallilan mukaan kehysten rikkominen kiinnittää lukijan huomion romaanin kirjalliseen luonteeseen todellisuushakuisuuden sijaan. Hallila analysoi

muutamia tapauksia, joissa kehysten rikkominen näyttäytyy selvästi yllättävänä tekijänä, koska kuvatun kaltaisten tapahtumien ei pitäisi olla mahdollisia ainakaan niissä kerronnallisissa kehyksissä, jotka fiktiiviselle maailmalle yleensä asetetaan. (Hallila 2004, 93.) Fiktiivisessä tekstissä kehykset yleensä hallitsevat tarkasti tapahtumien kulkua ja sitä, millä tasolla henkilöahmot, kertoja ja lukija ovat. Tutkimassani romaanissa alussa pystytetyt kehykset alkavat kaatua siinä vaiheessa, kun tekstiä ilmestyy kommentoimaan tapahtumien ulkopuolinen kertojamainen henkilö.

Lasisilmässä esitellään *Lähiön* käsikirjoitustiimin pääkirjoittaja Paula, jolla on ylin valta kaiken kirjoitetun suhteen ja joka viime kädessä päättää, millä tavoin tapahtumat sarjassa etenevät. Pääkirjoittaja voi kommentoida tiimin aikaansaamaa käsikirjoitusta ja tehdä siihen muutoksia. Tällaiseksi pääkirjoittajan kaltaiseksi henkilöksi voisi luonnehtia myös Ansa, joka ilmaantuu romaanin alkupuolella kommentoimaan tekstiä. Ansan ensiesiintymisen yhteydessä Taru on ensimmäisen kerran saanut oman ehdotuksensa hyväksytyksi uudessa tiimissään ja keksinyt uudelle henkilöahmolle ammatin.

(Innostuksestasi huolimatta pyydän muistamaan, että pelkkä vaistomaisesti hyvältä tuntuva ratkaisu ei aina riitä. Ammatin tai harrastuksen tulee paitsi tuottaa kompetenssipatteri, myös generoida toimintaa ja kahdensuuntaisia kontakteja. Olisiko kirjastonhoitajamme sellainen, joka esimerkiksi lähtisi perimään kirjoja lainaajien kotoa riittävän pitkän sakkoajan jälkeen? Kirjastovirkailijuuudella on myös syvä myyttinen ja symbolinen pohja. Hän on tiedon papitar, salaisuuksien haltija, Pandora jolla on rasia. –Ansa.) (*L*, 28.)

Taru tuntee iloa onnistumisestaan, ja Ansan kommentti luvun lopussa on ikään kuin vastaus Tarulle. Kun fiktiossa useimmiten keskenään voivat kommunikoida vain samalla fiktion tasolla olevat henkilöt, herää kysymys siitä, millä tasolla Ansa oikeastaan on. Mikäli Ansa kykenee kommunikoimaan kertojan kanssa, hän tuntuisi olevan samalla tasolla kuin Taru. Lisäksi esimerkiksi sivulla 322 tekstin suunta selvästi muuttuu kommentin myötä, jolloin voitaisiin ajatella, että kommentit on osoitettu ohjeeksi kertojalle. Luvun lopussa Ansa toteaa: ”Tämähän on kamalinta melassia mitä olla voi. Yritäpä uudelleen ja koeta saada siihen jotain kierrettä.” Tämän jälkeen kertoja toteaa: ”Okei.” ja luvulle kerrotaan uusi, hiukan erilainen loppu. (*L*, 322.) Tässä Ansa siis selvästi vaikuttaa kertojan tekemisiin kommentillaan.

Mikäli Ansa oletetaan jonkinlaiseksi kertojaksi, luvussa 2.1 esitettyjen määritelmien perusteella voidaan analysoida, että Ansa olisi kertojana ekstradiegeettinen, koska hän esittää kommenttinsa kerrotun maailman ulkopuolelta. Lisäksi hän olisi heterodiegeettinen, koska hän ei ole kertomansa tarinan henkilöahmo. Näin ollen tarinassa vaikuttaisi olevan kaksi ekstradiegeettistä kertojaa. Toisaalta Ansa voitaisiin nähdä myös henkilöahmona, koska hän oikeastaan vain kommentoi eikä varsinaisesti kerro mitään. Esitän seuraavassa kaksi mahdollisuutta siitä, miten Ansa voitaisiin romaanissa tulkita.

Ensimmäisessä vaihtoehdossa Ansa voitaisiin yrittää lokeroida Genetten esittämien kerronnan tasojen mukaisesti jollekin tietylle tasolle. Tällöin Ansa olisi ekstradiegeettinen kertoja, jolloin hän olisi Tarunkin yläpuolella. Tällöin hän itse asiassa olisi vastuussa siitä, mitä Taru kertoo, minkä oikeastaan voisi perustella sillä, että tarinan kulku muuttuu välillä Ansan ehdotusten mukaisesti. Ansa olisi ikään kuin Tarun elämän pääkirjoittaja ja siinä mielessä vastine Paulalle. Näin ollen Taru, joka kertoo minä-muodossa oman elämänsä tapahtumista, olisikin itse asiassa intradiegeettinen kertoja eli kertoja kertomuksen sisällä. Tällöin diegesiksen taso olisikin se taso, jolla Taru kertoo, eikä se taso, jolle tarinan tapahtumat sijoittuvat. Metalepsis voidaan tässä yhteydessä havaita siinä, että Ansa kerronnan ylimmällä tasolla pyrkii kommunikoimaan alemmalla tasolla olevalle Tarulle. Ongelmalliseksi tämän tulkinnan tekee se, että Ansa ei varsinaisesti missään vaiheessa kerro tulevia tapahtumia, vaan itse tapahtumien kertominen jää Tarun harteille. Ansa vain ikään kuin ohjailee Tarun kerrontaa, joten Ansan nimittäminen kertojaksi lienee hieman kyseenalainen ratkaisu.

Toisen näkökulman mukaan voidaan ajatella, että Ansa olisi samalla tasolla Tarun kanssa. Tällöin Ansa ja Taru voisivat loogisesti kommunikoida keskenään, ja pääkirjoittajamaisen Ansan kommentit voitaisiin nähdä ohjeina Tarulle, joka kertoo oman elämänsä käsikirjoitusta. Näin Ansa olisi ikään kuin apukertoja, joka ohjeistaa Tarua ja tekee ehdotuksia mutta antaa hänen pääasiassa itse vastata kerronnasta. Voidaan siis ajatella, että muutokset kerronnan kulussa olisivatkin Tarun omia päätöksiä toimia Ansan ehdotusten mukaisesti, ja Tarulla olisi ollut vapaus myös toimia toisin. Tässä tulkinnassa Ansa voidaan nähdä ikään kuin äänenä Tarun pään sisällä. Tätä tulkintaa tukee kaksikin havaintoa: Ensinnäkin Tarun selkeä mielenterveyden järkkyminen, josta voitaisiin puhua jopa hulluutena, voisi hyvin aiheuttaa sen, että Taru kuulee ääniä. Lisäksi tulkitsen, että kerronnan

joukossa esiintyy myöhemmin myös toinen muualta tuleva ääni, jonka näen olevan Tarun ”toisen persoonan” eli Sadun puhetta. Tämän analyysin ongelmana on puolestaan se, että Taru ei missään vaiheessa kommunikoi takaisin Ansalle. Ongelman voisi toisaalta kiertää toteamalla, että Ansa on selvästi hallitsevampi ääni Tarun persoonassa kuin Taru itse. Eräänä vaihtoehtona Ansa voidaan nähdä myös romaanin parodisena vastineena sisäistekijälle. Totesin jo aiemmin, että tulkintani mukaan teoksessa parodioidaan sisäistekijän käsitettä. Tämä parodia syntyy Ansan hahmosta, joka on ikään kuin sisäistekijä toimiessaan jonkinlaisena ”järjen äänenä” Tarun hulluuden keskellä. Lisäksi Ansan kommentit vaikuttavat välillä selvästi siltä, että niiden tarkoitus on pitää lukija mukana tarinan todellisissa tapahtumissa. Parodian kärki kohdistuu siihen, että normaalisti äänettömälle sisäistekijälle onkin annettu mahdollisuus kommentoida kertojan ratkaisuja. Yhtenä keskeisimmistä metafiktio keinoista parodia toimii tässäkin metafiktio tuottamisen välineenä: helppo tapa tehdä kerronnan akti näkyväksi on kommentoida sitä ja esittää siihen parannusehdotuksia.

Koska olen jo aiemmin esittänyt hyväksyväni *Lasisilmän* luonnottomana kertomuksena, olen taipuvainen asettumaan jälkimmäisen tulkinnan kannalle. Tässä tapauksessa luonnottomuus ilmenee mielen tasolla, kun eri äänet sekoittuvat Tarun mielessä ja tunkeutuvat kerrontaan. Joka tapauksessa lienee selvää, että romaani vastustaa edelleen perinteisiä lokeroita ja kankeita kaavioita siitä, millaisia kertojia on olemassa ja mitä fiktiossa voi tapahtua. Analysoin seuraavassa muutaman esimerkin avulla, millä muilla tavoin teoksessa rikotaan perinteisiä fiktion kehyksiä ja miten metalepsikset näkyvät kerrontarakenteessa.

Kehysten rikkominen tapahtuu tarinan tasolla siten, että romaanin päähenkilön Tarun ja *Lähiön* hahmon Sadun elämät alkavat muistuttaa toisiaan. Aluksi Taru huomaa, että hänelle tapahtuu aivan samoja asioita, joita on aikaisemmin käsikirjoitettu Sadulle. Myöhemmin romaanin edetessä Taru alkaa kuvitella, että kirjoittamalla Sadulle tiettyjä tapahtumia hän voisi ohjailta myös omaa elämäänsä. Myös sivuhenkilöt muistuttavat *Lähiössä* Tarun käsikirjoitustiimin jäseniä, ja Taru pyrkii lopulta hallitsemaan käsikirjoituksen avulla sekä itseään että ystäviään. Myöhemmässä vaiheessa Taru alkaa menettää käsityksensä siitä, mikä oikeastaan onkaan todellisuutta ja mikä kuvitelmaa. Samaan aikaan lukijalle kuitenkin väitetään henkilöhahmojen puheiden kautta, että televisiosarjan ja todellisuuden väliset yhtäläisyydet ovat vain sattumaa tai tarkkaan suunniteltua,

todellisuuden kulkua imitoivaa käsikirjoitusta. Romaanissa nostetaan esille yksi metafiktion ja realismin välisen suhteen tärkeimmistä kysymyksistä: Mikä on se kehys, joka erottaa fiktion todellisuudesta? Tämä kehys rikkoutuu ainakin Tarun mielessä, koska todellisuus ja fiktio menevät hänen kertomuksessaan sekaisin. Toisaalta kehys rikkoutuu myös temaattisella tasolla, kun kysytään, missä määrin televisiosarja on todellisuutta ja todellisuus televisiosarjaa.

Fiktion ja todellisuuden välinen kehys on Tarun ja Sadun välillä jatkuvasti koetuksella. Taru ikään kuin pyrkii ylittämään tämän kehysten määrittämät rajat. Romaanissa voidaan nähdä piirteitä perinteestä, jossa kirjoittajan luoma fiktiivinen hahmo herää eloon. Pitkin tekstiä esiintyvät kursivoidut lainaukset *Jobin kirjasta* voidaan tulkita Sadun puheenvuoroiksi, kun tämä pyrkii haastamaan luojaansa Tarua.

*Sinä annoit minulle elämän, olit uskollinen, sinun huolenpitosi oli suojanani. Mutta tämä, mikä on minua kohdannut, oli jo valmiina sinun mielessäsi. Nyt minä tiedän mitä sinä sydämessäsi haudoit.*⁹ (L, 213, kursiivi alkup.)

*Sinun kätesi ovat punoneet minut kokoon. Oletko nyt muuttanut mielesi, aiotko tuhota minut? Muista, että olet itse tehnyt minut maan savesta! Nytkö teet minut maan tomuksi jälleen?*¹⁰ (L, 267, kursiivi alkup.)

Nämä repliikit nostavat esiin konventionaalisen romaanin kehysrakenteen, jonka mukaan fiktiivinen hahmo on aina kertojansa mielen tuotos ja tällöin aina hierarkkisesti alemmalla tasolla kuin kirjoittaja. Koska Sadun fiktiivisenä hahmona ei pitäisi voida herätä henkiin, paikoin jopa skitsofreeninen ilmapiiri saa aikaan sen, että lukija alkaa epäillä Tarun mielenterveyttä. Toisaalta on muistettava, että kyse on sittenkin kahdesta sisäkkäisestä fiktiivisestä maailmasta, jolloin oikeastaan mikä tahansa voi olla mahdollista. Konventionaalisessa realistisessa romaanissa kehukset eivät voisi pettää tällä tavalla, vaan fiktiiviset hahmot pysyttelevät omilla tasoillaan. Näin *Lasisilmässä* luodaan jälleen ristiriitaa todellisuuden ja fiktion välille ainakin romaanin sisällä, kun kahden eri tason fiktiiviset hahmot alkavat sekoittua keskenään.

⁹ Alkuperäinen teksti Job 10: 12–13

¹⁰ Alkuperäinen teksti Job 10: 8–11

On vaikea sanoa, kumpi hahmoista pyrkii liikkumaan tasolta toiselle, mutta jonkinlainen metalepsis on tässäkin yhteydessä havaittavissa. Taru pitää koko romaanin ajan mielessään Paulalta oppimansa ohjeen, jonka mukaan kirjoittajan täytyy antaa ryhmälle sata prosenttia mutta samalla olla sille alisteinen: ”Valaise, mutta himmennä itsesi” (L, 78). Romaanin tapahtumat voidaan tulkita niin, että Taru tulee himmentäneeksi itseään ja valaisseeksi Satua liikaakin niin, että hän unohtaa itsensä ja alkaa elää Sadun elämää. Tämän tulkinnan puolesta puhuu myös Ansan varoitus romaanin alkupuolella: ”(Rakasta työtäsi yli kaiken, mutta älä koskaan hahmoasi niin kuin itseäsi. -Ansa.)” (L, 68). Näin ollen voitaisiin olettaa, että tasoja ylittävä hahmo on sittenkin Taru, joka yrittää lopulta elää luomansa hahmon Sadun elämää ja näin tunkeutua alemmalle fiktion tasolle. Toisaalta, kuten aiemmin totesin, voidaan tulkita myös Sadun hahmon ikään kuin heräävän henkiin ja näin nousevan Tarun kanssa samalle tasolle. Tässä voitaisiin myös todeta samalla tavoin kuin aiemmin Ansan hahmon yhteydessä, että Satu olisi jälleen yksi ääni Tarun pään sisällä. Satu vain olisi näistä kolmesta äänestä heikoin, ja kursivoidut kohdat voitaisiin nähdä Sadun pyrkimyksenä saada enemmän valtaa.

Samalla kun metafiktiivinen teksti herättää kysymyksiä fiktion konventioista, se nostaa myös esiin ajatuksen todellisuuden mahdollisesta fiktiivisyydestä. Olen jo aiemmin todennut, että Patricia Waugh’n mukaan tämän asian pohtiminen on metafiktiivisille teksteille ominaista. Myös Genette on huomauttanut, että yksi metalepsiksen häiritsevimmistä ilmiöistä liittyykin kysymykseen todellisuuden mahdollisesta fiktiivisyydestä. Mikäli ylempi taso voi aina tunkeutua alemmalle tai toisinpäin, ehkä ylempi taso onkin aina samalla myös jonkun alempi – ekstradiegeettinen onkin aina diegeettinen – ja samalla me kaikki kuuluisimme johonkin kertomukseen. Erityisen mielenkiintoinen yksityiskohta *Lasisilmän* kontekstissa on Genetten Jorge Luis Borgesilta lainaama ajatus: ”Such inversions suggest that if the characters in a story can be readers or spectators, then we, their readers or spectators, can be fictitious.” (Genette 1972, 236.¹¹) Koska Borges on yksi romaanin keskeisimmistä intertekstuaalisista viittauskohteista, lienee mahdollista olettaa, että myös tämä Borgesin ajatus vaikuttaa romaanin taustalla. Romaani kysyy: Jos fiktiivisen tekstin henkilöhahmo voi olla lukija, voisiko lukija tai katsoja toisaalta olla fiktiivinen henkilöhahmo?

¹¹ Alkuperäinen teksti: Borges 1937–1952: Other Inquisitions.

Olen tässä luvussa todennut, että *Lasisilmässä* voidaan havaita kehysten rikkoutumista metalepsisten kautta sekä Ansan että Sadun hahmojen yhteydessä. Näiden lisäksi teoksessa rikotaan kehyksiä myös kolmannella tavalla. Romaanissa on ikään kuin tarina tarinan sisällä, vaikka nämä tarinat alkavat romaanin edetessä myös sekoittua toisiinsa. Tällainen mise en abyme -tyyppinen rakenne on metafiktiiviselle tekstille ominainen tapa osoittaa fiktion rakentumista kehysten avulla (Dällenbach 1989). *Lasisilmän* tarinat voidaan jaotella niin, että 1) ulommalla fiktiivisellä tasolla eli ektradiegeettisellä tasolla Taru kertoo, 2) keskimmaiselle eli diegeettiselle tasolle sijoittuu Tarun kertoma tarinamaailma ja 3) sisimpänä kertomuksena eli hypodiegeettisellä tasolla on televisiosarja Lähiö. Romaanin sisällä Tarun kertoma maailma on ikään kuin todellisuutta ja Lähiö fiktiota. Tällaisen rakenteen kautta romaani pystyy kommentoimaan todellisuuden ja fiktion suhdetta kahdella tasolla: Voidaan tarkastella sekä Tarun todellisuuden suhdetta fiktiiviseen Lähiöön että romaanin ulkoisen, oikean todellisuuden suhdetta tähän fiktiiviseen romaaniin. Romaanin sisällä Tarun kertoma maailma on ikään kuin todellisempi kuin Lähiö, vaikka lukija tietää molempien olevan aivan yhtä fiktiivisiä. Tarkastelen seuraavassa tarkemmin romaania mise en abyme -rakenteen näkökulmasta.

2.4 Tarinat peilaavat toisiaan: mise en abyme

Totesin aiemmin luvussa 2.1, että Lähiön maailma voidaan nähdä hypodiegeettisenä kertomuksena. Genette esittää, että näillä hypodiegeettisillä kertomuksilla voisi olla kolmenlaisia funktioita. Selittävä funktio (1) selittää diegeettisen tason tilannetta, jolloin diegeettisen ja hypodiegeettisen tason tapahtumien välillä on suora kausaalinen suhde. Hypodiegeettinen kerronta voi esimerkiksi kuvata tarinaa siitä, kuinka nykyiseen (diegeettiseen) tilanteeseen on päädytty. Temaattisessa funktiossa (2) hypodiegeettistä ja diegeettistä tasoa yhdistää kontrasti- tai analogiasuhde, jota voidaan tarkastella myös mise en abyme -rakenteena. Tämä tarkoittaa sitä, että diegeettisen ja hypodiegeettisen tason tarinat peilaavat toisiaan. (Genette 1980, 232–233.) Kolmas Genetten esittämä funktio ei edellytä näiden kahden tason välillä mitään suhdetta (3), vaan hypodiegeettinen kerronta itsessään täyttää tiettyä funktiota diegeettisellä tasolla. Näin käy esimerkiksi Tuhannen ja yhden yön tarinoissa, jossa hypodiegeettinen taso toimii edellytyksenä tarinan jatkumiselle. (mt, 233.) Näistä Genetten esittämistä ehdotuksista toinen eli temaattinen funktio on lähinnä sitä, miten hypodiegeettinen kertomus toimii *Lasisilmässä*. Siksi tarkastelenkin tässä alaluvussa mise en abyme -rakennetta ja upotetun kertomuksen avulla syntyvää metafiktiota.

Mika Hallila (2006, 101) toteaa, että *mise en abyme* -rakenne on yksi tärkeimmistä metafiktion keinoista. Nojaudun pitkälti Johan Dällenbachin (1989) määritelmiin tutkiessani, kuinka tällainen rakenne toimii kohteena olevassa romaanissa. Dällenbachin mukaan *mise en abyme* on yksinkertaisesti määriteltynä kertomuksessa sisällä oleva rakenne, joka muistuttaa jollain tavalla kertomusta itseään (Dällenbach 1989, 8). Dällenbach jakaa tällaiset heijastukset kolmeen osaan sen mukaan, millä tavoin ne muistuttavat kohdettaan. *Mise en abyme* voi olla joko yksinkertainen (*simple duplication*), jatkuva/rajaton (*infinite duplication*) tai aporistinen (*aporetic duplication*) (mt, 35). Yksinkertaisella kahdentumalla Dällenbach tarkoittaa tekstin osuutta, joka muistuttaa sitä ympäröivää kokonaisuutta. Jatkuva tai rajaton *mise en abyme* sen sijaan muodostuu esimerkiksi kertomuksesta, joka sisältää sitä muistuttavan kertomuksen, joka edelleen sisältää itseään muistuttavan kertomuksen. Aporistinen kahdentuma tarkoittaa puolestaan paradoksaalista tapausta, jossa upotettu kohta voi upottaa itseensä kohtauksen, joka sisältää sen itsensä. Heijastusten kautta päädyn tutkimaan, millä tavoin romaanissa televisiosarja suhteutuu sitä käsikirjoittavan päähenkilön elämään ja toisaalta miten hänen elämänsä alkaa lopulta vaikuttaa kyseiseen televisiosarjaan. Romaanissahan on lopulta kyse fiktiosta fiktiossa, televisiosarjasta fiktiivisessä romaanissa.

Lasisilmässä *mise en abyme* -rakenne tulee näkyviin jatkuvasti. Kyseessä ei kuitenkaan ole Dällenbachin ajatusten mukainen jatkuva *mise en abyme* vaan pikemminkin toistuva. Dällenbachin mukaan *mise en abyme* voi ilmetä teksissä vain kerran esitettynä, jaettuna moneen eri osaan (jolloin se vaihtelee varsinaisen kertomuksen kanssa) tai esitettynä moneen kertaan (Dällenbach 1989, 60). Tutkimassani romaanissa kahden kertomuksen samankaltaisuus osoitetaan monta kertaa, mutta tulkintani mukaan kyseessä olisi ennemminkin moneen osaan jaettu toistuva *mise en abyme* kuin yksi jatkuva. Perustelen väittämani sillä, että romaani sisältää kaksi kokonaista tarinalinjaa, jotka ikään kuin vuorottelevat keskenään. Kyseessä ei siis ole koko ajan toistuva sama tilanne vaan muodostelma, jossa kahden tarinan samankaltaiset rakenteet vertautuvat toisiinsa. Teemu Ikonen mukaan tarinoita voidaan jakaa romaanissa eri tarinalinjoihin niiden henkilöiden mukaan (Ikonen 2003, 186). *Lasisilmässä* päälinjaksi muotoutuu Tarun oma tarina osana käsikirjoitustiimiä. Lähiön henkilöitä ja tapahtumia sen sijaan seurataan upotetussa tarinassa, joka ei vastaa Ikonen määritelmää sivutarinasta. Mielenkiintoista tässä tarinalinjojen jaottelussa on, että ne sivuavat

toisiaan ja Tarun mielessä jopa sekoittuvat keskenään. *Lasisilmässä* keskeisin tapa yhdistää nämä kaksi tarinaa ovat analepsikset ja prolepsikset. Analepsis on Genetten määritelmän mukaan jo tapahtuneeseen palaaminen eli takauma kun taas prolepsis on hänen mukaansa ennakointi eli tarinan jonkin tapahtuman kerronta etukäteen (Genette 1980, 40). Ikosen mukaan edellytyksenä analepsisten ja prolepsisten analyysille voidaan pitää sitä, että tekstistä on valittu varsinainen päätarinalinja, johon poikkeamat suhteutetaan (Ikonen 2003, 190). Tarkastelussani pidän päälinjana Tarun tarinaa, jolloin Lähiön samankaltaisia tapahtumia voidaan seurata suhteessa Tarun elämään. Näin ollen, vaikka kyseessä ei olekaan sivutarina vaan upotettu kertomus, analepsisten ja prolepsisten analyysia voidaan soveltaa myös *mise en abyme* -rakenteen tarkasteluun.

Dällenbach antaa teoksessaan lukuisia esimerkkejä siitä, millaisten samankaltaisuuksien kautta *mise en abyme* -rakenne voi tulla tekstissä ilmi. Yleisimmät yhtäläisyydet koskevat: a) ulomman ja sisemmän kertomuksen henkilöahmoja, b) hahmon ja kirjailijan samankaltaisuutta, c) kertomusten otsikointia, d) kohtauksien ja henkilöiden toistumista ja e) ilmausten tekstuaalista toistumista (Dällenbach 1989, 46–47). *Lasisilmässä* on nähtävissä edellä mainituista keinoista oikeastaan kaikki kohdat ainakin soveltaen. Esitän seuraavaksi esimerkkejä siitä, miten nämä kohdat toteutuvat romaanissa.

Yksi selkeimmin nähtävistä *mise en abyme* -rakenteen indikaattoreista *Lasisilmässä* on Dällenbachin mainitsema kohta a eli ulomman ja sisemmän kertomuksen henkilöahmojen yhtäläisyydet. Keskeisimmin nämä yhtäläisyydet näkyvät Tarun ja Sadun hahmoissa, vaikka yhtäläisyyksiä on löydettävissä myös muiden hahmojen kohdalla. Tarun elämä eli romaanissa ulompi fiktiivinen maailma on hallitsevampi osapuoli teoksen alkuosassa. Taru pääsee osaksi käsikirjoitustiimiä ja saa ensi töikseen suunnitella sarjaan uuden hahmon. Taru kehritteleekin pitkän prosessin tuloksena kirjastonhoitajan, jolla sattuu olemaan vielä rooliinsa sopiva nimikin, Satu. Vaikka hahmot muistuttavat tässä vaiheessa vasta etäisesti toisiaan, niillä on kuitenkin muutamia yhtäläisyyksiä. Tarulla vaikuttaa olevan hyvin samankaltainen tapa kuin Sadulla joutua noloihin tilanteisiin erilaisten kömmähdysten takia. Lisäksi kumpikin työskentelee tekstien parissa ja molemmat ovat omassa yhteisössään uusia hahmoja. Erityisen keskeistä on huomattava yhtäläisyys nimien välillä: käsitteet satu ja taru ovat merkityksiltään hyvin lähellä toisiaan. Samankaltaisia nimiyhtäläisyyksiä voidaan huomata muissakin hahmoissa. Käsikirjoitustiimi luo televisiosarjaan

henkilön nimeltä Rita, ja tämä hahmo rinnastuu varsin pian tiimin pääkirjoittajaan Paulaan. Taru nimittäin kuvittelee kilpailevansa Paulan kanssa Timon huomiosta samalla kun Satu ja Rita ovat molemmat kiinnostuneita samasta miehestä. Lisäksi näidenkin hahmojen nimisymboliikka liittyy heidät yhteen: rita ja paula tarkoittavat molemmat jonkinlaista ansaa. Samaan kolmioon liittyy luonnollisesti myös mystinen Ansa, jota käsittelin edellisessä luvussa. Voidaan nähdä, että nämä kaikki kolme hahmoa edustavat jonkinlaista uhkaa ainakin Tarulle. Nimisymboliikasta voidaan ottaa esille vielä jo mainittu Timo, jonka vastineena Lähiössä toimii huomattavan samankaltaisen nimen omaava Tommi. Pohdin henkilöahmoja ja heidän nimiään ja piirteitään vielä tarkemmin luvussa 4.4.

Dällenbachin kohta b on hiukan poikkeavassa asemassa muihin kohtiin nähden, koska tässä vertautuvat oikeastaan kehyskertomus ja todellinen maailma. *Lasisilmän* päähenkilö Taru todellakin muistuttaa melko paljon kirjailija Johanna Sinisaloa ainakin muutamalta osin: kumpikin asuu Tampereella ja on opiskellut Tampereen yliopistossa. Lisäksi Sinisalo on käsikirjoittanut sekä Kotikatu- että Salatut Elämät -sarjoja, jotka molemmat toimivat jatkuvajuonisina tv-sarjoina sopivina vertailukohtina Lähiölle. Oikeastaan tämän enempää yhtäläisyyksiä on vaikea osoittaa, mutta joka tapauksessa voidaan todeta hahmon ja kirjailijan muistuttavan toisiaan ainakin jossain määrin, ja se riittänee kohdan b toteutumiseen. Lisäksi tämä huomio avaa romaanille uuden tulkinnallisen kehyksen, jossa todellisuus onkin mise en abymen kehyskertomus ja romaani itsessään sisäkertomus. Näin päästään jälleen kiinni metafiktio keskeiseen kysymykseen todellisuuden mahdollisesta fiktiivisyydestä, jonka otin esille jo luvussa 2.2.

Kohta c eli kertomusten otsikoinnin samankaltaisuus näkyy käsikirjoitusmaisena muotoiluna lukujen alussa. Tässä *Lasisilmä* leikittelee fiktion konventioilla, tekee niitä näkyväksi ja purkaa perinteisiä rakenteita käyttämällä niitä epätavallisin tavoin. Vaikka Lähiön tapahtumille ei varsinaisesti ole omistettu omia lukuja, voitaneen olettaa, että televisiosarjan käsikirjoituksen osat olisi otsikoitu samalla tavoin. Teksti muistuttaa ulkoisesti (televisio)käsikirjoitusta niin, että jokaisen luvun yläreunaan on merkitty tapahtumien aika ja paikka. Esimerkiksi kirjan ensimmäisen luvun yläreunassa lukee: ”INT. LOC. TAIDETEOLLINEN KORKEAKOULU. -- PÄIVÄ”. Samalla tavoin on merkitty myös Tarun ajatuksia käsittelevät luvut, joiden yläreunassa lukee vain TARU. Lisäksi käsikirjoitusmaisuuksia on korostettu jaottelemalla teksti osien ja lukujen sijaan

näytöksiin ja lukuihin, jotka toimivat usein kohtaausmaisina otteina varsinaisen tarinan tapahtumista. Tekstin muotoilu tällä tavalla vihjaa, että vaikka luemme romaania, luemme oikeastaan samaan aikaan jonkinlaista käsikirjoitusta. Erityistä huomiota voidaan kiinnittää Ansan kommenttiin romaanin loppupuolella, kun Taru on juuri kertonut seisovansa ikkunan edessä: ”(Montako kertaa on sanottava, että studiokuvaan ei kirjoiteta mitään ikkunoista katselua? Lavasteesta ei näe ulos, ei sisään, sinne tuleva vuorokauden valo on pelkkää illuusiota. Alkeellista. -Ansa.)” (L, 289.) Ansan kommentti tuntuu selvästi vihjaavan, että luemme sittenkin käsikirjoitusta, ja kuvaus Tarun kotoa on käsikirjoitettu studiokuva. Ansan kommentti rinnastaa *Lasisilmän* ja Lähiön todella vahvasti toisiinsa. Toisaalta tällä kommentilla Ansa myös tulee sekoittaneeksi aiemmin käsitellyjä diegeettisiä tasoja entisestään, sillä tässä yhteydessä Ansa vaikuttaa enemmän käsikirjoitusta kommentoivalta ylemmän tason henkilöltä kuin vain ääneltä Tarun pään sisällä.

Kohta d eli kohtausten ja henkilöiden toistuminen näyttäytyy *Lasisilmässä* hyvin selkeästi tarinan tapahtumien ja juonen tasolla. Käsikirjoitustiimi alkaa kehittää Sadulle tapahtumia, joiden kautta hahmo voitaisiin tehdä tutuksi katsojille. Samaan aikaan lukija vielä yrittää saada otetta Tarun hahmosta, koska Tarukin tuntuu olevan vielä hiukan sivuroolissa. Ensimmäinen selkeästi peilimäinen tapahtuma on Tarun ja tämän työkaverin Pantsen välinen väärinkäsitys. Taru kuvittelee Pantsen olevan kiinnostunut tästä ja joutuu noloon tilanteeseen huomattuaan, ettei asia ollutkaan niin. Viikonlopun jälkeen käsikirjoitustiimi suunnittelee Sadun ensiesiintymistä sarjassa ja saa yllättävän tutunoloisen idean. Aivan kuten Tarunkin kohdalla Sadun hahmon lanseeraamiseen päätetään käyttää romanttista kömmähdystä. Taru saattaa jo aavistaa jotakin, mutta kuvitelma tuntuu absurdilta:

Kun näen Timon, Paulan ja Stahan Luolassa kasaaman storyline-ehdotuksen, poskilleni nousee kaksi tulipunaista kuumaa pistettä.

Eivät ne ole voineet *mitenkään* tietää.

Ja silti. (L, 64.)

Tässä vaiheessa Tarun elämän tapahtumat heijastuvat vielä Sadun maailmaan. Kun Tarun elämässä tapahtuu jotakin, sama idea saattaa tulla hetken päästä jollekin käsikirjoittajista, jolloin tapahtuma ikään kuin siirtyy osaksi Sadun tarinaa.

Melko aikaisessa vaiheessa roolit kuitenkin vaihtuvat niin päin, että Sadulle aletaan käsikirjoittaa kohtauksia, jotka hetken kuluttua tulevat osaksi Tarunkin elämää. Esimerkiksi kun Sadun suunnitellaan nolaavan itsensä humalassa baarissa, seuraavana iltana Taru toimii aivan suunnitellun kaavan mukaisesti. Tästä eteenpäin tapahtumien kulkua johtaa käsikirjoitus, jonka mukaan Taru toimii omassa elämässään sen jälkeen, kun Satu on ensin toteuttanut kohtaukset *Lähiössä*. Myös Tarusta itsestään riippumattomat asiat noudattelevat käsikirjoituksen kaavaa. Esimerkiksi Tarun pikkusisko Aija ilmaantuu Tarun ovelle pian sen jälkeen, kun televisiosarjaan on käsikirjoitettu Sadun serkun Elisen muuttavan tämän luo. Yhtäläisyydet menevät jopa niin pitkälle, että Taru käyttää puhuessaan kerran samoja vuorosanoja kuin Satu. Vuorosanojen samanlaisuus edustaa Dällenbachin esittämää kohtaa eli ilmausten tekstuaalista toistumista. Noin romaanin puolella välissä on selkeä käännekohta, jossa Taru alkaa kiinnittää enemmän huomiota tapahtumien toistuvuuteen ja samankaltaisuuteen, koska hän huomaa käyttäneensä samoja vuorosanoja kuin televisiosarjan hahmo Satu.

Mä tulin nyt, Elise sanoo.

Satu poimii hämillään kasvonaamiosta pudonnutta kurkunviipaletta rintojensa välistä.

Siltä vaikuttaa, hän sanoo.

Lyön pause-nappulaa tarpeettoman lujaa. Suljen silmäni, ja toinen hetki on saman tien silmäluomieni sisäpinnalla ja rumpukalvoillani, ovikellon kilahdus ja rapun ontto kaiku.

Olen kämpässäni ja avaan oven. Aija seisoo rapussa, toisella olallaan valtava jääkiekkokassi.

Mä tulin nyt, Aija sanoo.

Sanoinko minä 'siltä vaikuttaa'?

Ehkä minä sanoin. (*L*, 168–169.)

Pian tämän jälkeen Taru alkaa uskoa, että käsikirjoitus oikeasti vaikuttaa hänen elämäänsä ja määrää ennalta tulevat tapahtumat. Hän päättää manipuloida elämäänsä käsikirjoituksen avulla ja pyrkii sijoittamaan Sadun elämään tapahtumia sillä tavoin kuin haluaisi oman elämänsäkin etenevän. Taru pyrkii *Lähiön* avulla tuomaan takaisin pikkusiskonsa Aijan, joka on kadonnut vähän sen jälkeen, kun Sadun serkku Elise katosi sarjassa. Aijan katoamisen jälkeen Taru vajoaa niin syvälle televisiosarjan maailmaan, että uskoo todella käsikirjoituksen määräävän sekä hänen että Aijan kohtalosta. Kun Elisen kirjoitetaan kuolevan *Lähiössä*, Taru miettii kauhuissaan: ”Mitä me olemme panneet liikkeelle?” (*L*, 196).

Mise en abyme -rakenteen merkitys on usein tärkeä teoksen metafiktiivisen ulottuvuuden kannalta. Anna Makkonen (1991, 18–19) on selkeyttänyt hyvin Dällenbachin ajatuksia, joiden mukaan mise en abyme voi toimia tekstissä kolmessa roolissa. Ensimmäisessä tapauksessa mise en abyme heijastaa teoksen teemaa tai juonta, kun taas toisessa tapauksessa huomio kiinnittyy tekemisen kohteesta itse tekemiseen. Tällöin heijastus kuvaa itse prosessia, jolloin ”heijastuksen kohteena on kertomuksen produktio/reseptio *per se* sekä konteksti, joka määrää (tai on määrännyt) tuota reseptiota/produktiota” (mt, 19). Kolmanneksi Dällenbach on Makkosen mukaan erottanut tapauksen, jossa heijastuksen kohteena on koodi eli merkit ja konventiot, joilla informaatiota välitetään (mt, 19). Tutkimani romaani on melko selkeästi sijoitettavissa Makkosen esittelemään ensimmäiseen kategoriaan, sillä heijastumien pääasiallinen tarkoitus on ennakoida juonen kulkua Tarun elämässä. Toisaalta heijastumat antavat lukijalle avaimia myös teoksen temaattisen tason tarkasteluun ja sitä kautta myös metafiktion huomaamiseen ja tulkintaan. Yhtäläisyydet kirjailija Johanna Sinisalon ja päähenkilö Tarun välillä antavat kuitenkin aihetta huomioida myös itse kirjoittamisen prosessia kuvaavia heijastumia. Erityisesti televisiosarjan käsikirjoittamisen konventiot ovat teoksessa paljon esillä, joten myös kolmas kategoria ansaitsisi hieman tarkempaa analyysia. Paneudun televisiosarjan konventioihin tarkemmin tutkielmani neljännessä luvussa, mutta niiden yhteydessä ei ole relevanttia puhua mise en abymesta. Teoksen varsinainen mise en abyme eli peilaava rakenne toteutuu juonen ja rakenteen kohdalla, joten analysoin sen temaattisia merkityksiä tässä.

Keskeisimmäksi temaattiseksi kysymykseksi nousee heijastumien myötä Tarun ja Sadun samankaltaisuus, joka menee lopulta niin pitkälle, että Taru sulautuu kirjoittamaansa hahmoon ja unohtaa itsensä. Tarun elämässä tapahtuu samoja asioita kuin Sadun juonikaaviossa, mikä saa Tarun kuvittelemaan, että hän voisi muuttaa omaa kohtaloaan muuttamalla Sadulle suunniteltuja tapahtumia. Tässä kohdassa voitaisiin myös ajatella Sadun heräävän henkiin ohjailemaan omaa fiktiivistä elämäänsä. Mise en abyme -rakenne kuitenkin sekoittuu loppua kohden, koska varsinaiset loppuratkaisut eivät enää etenekään käsikirjoituksen mukaan. Esimerkiksi Sadun ja Tommin romanttinen ilta ravintolassa toteutuu kyllä Tarun elämässä, mutta Tarun ja Timon ilta ei päätykään suudelman kuten televisiossa vaan Timon syliin kaatuneeseen oluttuoppiin. Myöskään Tarun sisko Aija ei ole joutunut onnettomuuteen toisin kuin hänen vastineensa Elise Lähiössä. Näin ollen mise en abyme -rakenne on merkittävässä osassa sekä osoittaessaan tarinoiden samankaltaisuuksia että tuodessaan esiin niiden eroavaisuudet. Kun romaanin alussa lukijan on helppo huomata

yhtäläisyyksiä televisiosarjan ja Tarun elämän välillä, lopussa rakenne alkaa kaatua omaan mahdottomuuteensa. Vaikka televisiossa voi tapahtua oikeastaan mitä tahansa, romaanin esittämässä ”oikeassa elämässä” tällaiset sattumat olisivat paljon epätodennäköisempiä. Kahden tarinan lopetuksista saadaan aikaan mielenkiintoinen vertailu, koska kummankin tarinan on tarkoitus olla mahdollisimman uskottava. Romaanissa rakennetaan tehokas kontrasti television realismiin ja romaanin realismiin välille niin, että *Lasisilmä* vaikuttaa lopulta uskottavammalta ja todellisemmalta kuin Lähiö. Niinpä voidaan olettaa, että *Lasisilmäkin* luottaa ainakin jossain määrin perinteisiin realistisen romaanin konventioihin rakentaessaan Tarun tarinasta uskottavan kokonaisuuden. Usein nämä konventiot pitävät vahvasti metafiktiivisen ja kirjallisuuden pelisääntöjä rikkovan tekstin kasassa. Tarkastelen myöhemmin luvussa 4, mitä nämä konventiot ovat ja millä tavalla romaani niitä hyödyntää.

Kertoja- ja kerrontarakenteen analyysi on paljastanut, että *Lasisilmä* välttelee tutuksi tulleita muotteja ja luo metafiktiivisyyttä monella tavalla. Ensinnäkin jo kertojan määrittäminen aiheuttaa vaikeuksia, koska metalepsikset tekevät kerronnan tasojen hahmottamisesta hankalaa. Tällä tavoin romaani tekee näkyväksi kerronnan keinotekoisuuden. Kerronnan omituisuus kertautuu preesensmuotoisessa minäkerronnassa, jonka pitäisi kirjallisuuden konventioiden mukaisesti olla mahdotonta. Lisäksi Tarun toiminta minäkertojana antaa runsaasti viitteitä epäluotettavuudesta, minkä vuoksi lukija joutuu itse tekemään töitä päätelläkseen tapahtumien kulkua. Edelleen yhtenä tärkeimmistä metafiktio keinoista *Lasisilmä* käyttää *mise en abyme* -rakennetta peilattaessaan Lähiön tapahtumia romaanin tarinamaailmaan. *Mise en abyme* -rakenteen tarkastelun yhteydessä olen osoittanut, että romaanissa toteutuvat kaikki Lucien Dällenbachin (1989) tälle rakenteelle määrittelemät ilmenemismuodot. Näin ollen voidaan havaita, että vaikka romaani on vahvasti metafiktiivinen ja kerronnan sääntöjä kyseenalaistava, se taipuu kuitenkin johonkin muottiin jopa sellaisenaan. *Mise en abyme* -rakenteen avulla romaani lopulta pyrkii osoittamaan todellisuuden ja fiktion välisiä eroja sekä realismin ongelmia, mikä onkin usein nähty metafiktio tärkeimmäksi tavoitteeksi. Metafiktiivisyys ei kuitenkaan rajoitu pelkästään kerronnan ongelmiin, vaan se näkyy myös muilla tavoin läpi romaanin. Analysoin seuraavassa luvussa *Lasisilmän* intertekstuaalisuutta ja tarkastelen, miten romaani hyödyntää sitä yhtenä tärkeänä metafiktio tuottamisen keinona.

3. INTERTEKSTUAALISUUS METAFIKTION KEINONA

Intertekstuaalisuus on yksi tärkeimmistä metafiction keinoista. Sen avulla tekstissä tehdään näkyväksi se, miten tekstit rakentuvat muiden tekstien kautta ja miten ne ottavat vaikutteita muista teksteistä. Käsittelen tässä luvussa ensin intertekstuaalisuuden teoriaa lyhyesti ja sen jälkeen romaanin tärkeimpiä intertekstuaalisia viittauksia sekä intertekstuaalisuuden kautta syntyvää parodiaa. Selkeimmät viitteet romaanissa kohdistuvat Jorge Luis Borgesin ”Peilit”-runoon ja *Raamatun Jobin kirjaan*, joten omistan kummallekin oman alalukunsa. Intertekstuaalisuuden tutkimisen kautta voidaan saavuttaa kattava kuva siitä, miten romaani kommentoi kirjallisuuden ja television realismiperinnettä ja miten se itse siihen suhtautuu.

3.1 Intertekstuaalisuus

Graham Allen näkee intertekstuaalisuuden tutkimuksen alkukehityksen jakautuvan kahteen haaraan, joita edustavat Ferdinand de Saussuren käsitykset semiotiikasta ja Mihail Bahtinin käsitykset dialogismista. Allenin mukaan De Saussuren ajatukset ovat vaikuttaneet ratkaisevasti koko 1900-luvun humanistiseen tutkimukseen, koska hänen merkkikäsitteistään ovat saaneet alkunsa sekä niin sanottu kielellinen käänne humanistisessa tutkimuksessa että strukturalistinen teoriasuuntaus. Intertekstuaalisuuden kannalta keskeistä De Saussuren näkemyksissä on merkin differentiaalisuus, joka tarkoittaa sitä, että merkki saa aina merkityksensä suhteessa muihin merkkeihin – eroihin ja samankaltaisuuksiin – ja kielen systeemiin. Tästä syystä Allen nimittää De Saussuren kielikäsitteistä relationaaliseksi. Jos kaikki merkit ovat differentiaalisia, ne voivat myös viitata suureen joukkoon mahdollisia merkityksiä. Mikäli kielelliset merkit nähdään näin, kirjallisuuden merkkien voidaan Allenin mukaan nähdä toistavan samaa kaavaa, koska kirjallisuus on kieltä. Kirjailija valitsee sanojen lisäksi myös esimerkiksi juonia, henkilöhahmon ominaisuuksia tai vaikkapa fraaseja ja lauseita kirjallisuuden traditiosta. Tällöin kirjailijan voidaan nähdä hyödyntävän kirjallisuuden systeemiä, ja kirjailija operoi tällöin itse asiassa kahdella systeemillä: kirjallisuuden ja kielen. Voidaankin todeta, että kirjallisuuden merkit viittaavat ulkopuolisen maailman objektien sijaan kirjallisuuden systeemiin. (Allen 2000, 8–12.) Intertekstuaalisuuden idean voidaan nähdä syntyneen tästä kirjallisuuden systeemin ajatuksesta, jossa kaikki tekstit rakentuvat saman systeemin varaan.

Toisenlaista tutkimussuuntaa edustaa Mihail Bahtin, joka pitää sosiaalista kontekstia tärkeänä osana kielellisen merkityksen muodostumista. Hänelle merkitys on ainutlaatuinen, koska se riippuu sosiaalisesta kontekstista ja kielen käyttäjästä. Keskeinen Bahtinin käsittelemä ilmiö on kielen dialogisuus, ja hän lähestyy tätä ajatusta puhumalla sanan dialogisista suhteista. Bahtinin mukaan kieli elää vain käyttäjiensä dialogisissa kanssakäymisissä. Sana on siis luonteeltaan dialoginen. Sanoista muodostuu erilaisten subjektien kantoja ilmaisevia sanoja eli lausumia. Sanojen välillä ei siis itsessään ole dialogisia suhteita ennen kuin ne ruumiillistuvat jonkun subjektin lausumaksi. (Bahtin 1991, 265–266.) Bahtin on siis kiinnostuneempi kielen käytöstä kuin sen systeemistä. Dialogisuuden ajatus liittyy Bahtinin osaksi intertekstuaalisuuden käsitteen historiaa. Kuten Anna Solin esittää, Bahtinin ajatusten perusteella voidaan ajatella, että lausuman merkitys ei ole koskaan vakaa (Solin 2001, 18). Näin ollen myös tekstuaalinen ilmaisu saa merkityksensä vasta suhteessa muihin ilmaisuihin, muihin teksteihin. Ihanteellisena romaanina Bahtin pitää moniäänistä eli polyfonista romaania. Esimerkkitapauksina tällaisista romaaneista hän pitää Dostojevskin teoksia. Dostojevskin romaanien perusominaisuutena hän pitää itsenäisiä, toisiinsa sulautumattomia ääniä ja monia tietoisuuksia. (Bahtin 1991, 20.) Polyfoninen romaani rakentuu niin, että äänet ovat vuorovaikutussuhteessa toisiinsa: ”Polyfoninen romaani on läpikotaisin dialoginen.” (mt, 68).

Julia Kristeva on pyrkinyt yhdistämään De Saussuren semiotiikkaa ja Bahtinin dialogismia. Hänen esseestään *Sana, dialogi ja romaani* (1967) on peräisin myös intertekstuaalisuus-termi. Esseessään Kristeva muotoilee Bahtinin ajatuksia uudelleen strukturalistisesta näkökulmasta. Kun Bahtinin ajatukset dialogismista perustuvat reaalisten kielenkäyttäjien välisiin suhteisiin ja toisten lainaamiseen, Kristevalla tekstin merkitys syntyy tekstien välisistä suhteista. Tekstien välinen dialogi rakentuu Kristevan mukaan sekä horisontaalisesti kirjoittavan subjektin ja vastaanottajan välillä että vertikaalisesti suhteessa edeltävään tai samanaikaiseen kirjalliseen perinteeseen. Näin ollen ”jokainen teksti rakentuu sitaattien mosaiikkina, jokainen teksti on imenyt itseensä toisia tekstejä ja jokainen teksti on muunnos toisista teksteistä”. (Kristeva 1993, 23.) Kristeva päättyy siis lopulta varsin laajaan käsitykseen intertekstuaalisuudesta. Liisa Saariluoma kuitenkin huomauttaa, että Kristevan tulkinta itse asiassa kaventaa intertekstuaalisuuden käsitettä. Saariluoman mukaan intertekstuaalisuus on Kristevalla kaventunut tarkoittamaan ainoastaan tekstien välisiä suhteita vailla viittauksia ulkopuoliseen todellisuuteen, joka on keskeinen aspekti Bahtinin teoriassa. Tekstit viittaavat siis Kristevan teoriassa vain toisiinsa eivätkä ulkopuoliseen maailmaan. (Saariluoma 1992, 25.)

Jyrki Nummi esittää väitöskirjassaan *Jalon kansan parhaat voimat*, että tekstienvälisyys voidaan ymmärtää sekä suppealla että laajalla tavalla. Laajassa merkityksessä tekstien ymmärtäminen riippuu toisista teksteistä, ja kirjallisuuden diskurssi on riippuvainen sitä edeltäneistä teksteistä ja konventioista. Nummen laajaa määritelmää edustavat muun muassa jo mainittu Julia Kristeva sekä esimerkiksi Roland Barthes, joka päättyy tekstissä rakentuvien merkitysten kautta esittämään jopa tekijän kuolemaa (ks. Barthes 1968). Laajan määritelmän haittapuolena voidaan kuitenkin nähdä metodinen ongelma, koska kaiken mahdollisen viiteaineuksen huomioon ottaminen on käytännössä mahdotonta. (Nummi 1993, 16–17.) Tästä syystä suosin omassa tutkimuksessani Nummen esiintuomaa suppeampaa lähestymistapaa, jossa tutkimuksen keskiössä ovat yksittäisen teoksen ja siihen viittaavat teoksen väliset suhteet. Pekka Tammi nimittää näitä viittauksen kohteena olevia teoksia subteksteiksi¹², joka on käyttökelpoinen käsite *Lasisilmän* tutkimuksessa ainakin suppeasti ymmärrettynä. Subtekstillä tarkoitetaan Tammen mukaan ennen muuta analyysin välinettä, joka ohjaa kohti tekstin tulkintaa (Tammi 1991, 61). Keskeistä subtekstianalyysissä Tammen mukaan on ensinnäkin se, että se keskittyy tulkinnan kannalta relevantteihin tekstien välisiin suhteisiin. Lisäksi subtekstin tarkastelussa asetetaan rinnakkain tekstikokonaisuudet, ja tulkintaan kuuluu näiden kokonaisuuksien välisten suhteiden ymmärtäminen. (mt, 69.) Suppean intertekstuaalisuusmääritelmän metodisena etuna voidaan nähdä se, että tekstienvälisiä yhteyksiä tarkastellaan aina yksittäisen dokumentoitavissa olevan subtekstin kautta. Lisäksi tällä tavoin voin keskittyä vain kirjallisiin viitteisiin ja voin rajata yleisemmät kulttuuriset viitteet analyysin ulkopuolelle.

Nummen (1993, 16) esittämässä suppeassa määritelmässä intertekstuaalisuus ymmärretään teoksen kohosteisena kirjallisena keinona. Tällä tavoin ymmärrän käsitteen myös itse. Nummen mukaan intertekstuaalisuuden tutkimus on Väinö Linnan romaanien yhteydessä tarkoittanut yleensä tekstuaalisten lähteiden paljastamista ja niiden vaikutusten tarkastelua suhteessa tekijän intentioihin. Tällaisessa tutkimuksessa tulkinnalliset argumentit jäävät vähemmälle huomiolle. (mt, 15). Suppean intertekstuaalisuusmääritelmän mukaisessa tutkimuksessa tutkimusongelmiksi asettuvat teosten välisten suhteiden esiin nostamat tulkinnalliset pulmat. Keskeisinä intertekstuaalisuuden keinoina

¹² Tammi on lainannut käsitteen venäläis-amerikkalaiselta slavistilta Kiril Taranovskilta, joka käyttää subtekstin käsitettä tutkiessaan Osip Mandelstamin runoutta ja siinä esiintyviä sitaatteja ja allusioita.

nähdään suorat sitaatit ja alluusiot, ja *Lasisilmän* yhteydessä nämä ovat myös käyttökelpoisimmat käsitteet, koska molempiin keskeisiin subteksteihin viitataan suorilla sitaateilla. Omassa tutkimuksessani ei ole tarpeen pureutua syvemmälle intertekstuaalisuuden käsitteen historiaan tai muunnoksiin, koska tarkoituksena on analysoida tekstien välisten viittausten merkityksiä tulkinnan kannalta. Huomautan vielä, että ymmärrän tässä tutkimuksessa tekstin käsitteen nykyisen kirjallisuudentutkimuksen käsityksen mukaisesti varsin laajasti. Teksti voi siis tarkoittaa kirjallisen tuotoksen lisäksi myös esimerkiksi elokuvaa, kuvaa, televisiotekstiä tai mainosta. Viime aikoina on ollut pinnalla myös intermediaalisuuden käsite, mutta *Lasisilmän* yhteydessä ei ole relevanttia puhua intermediaalisuudesta, vaikka siinä käsitelläänkin sekä kirjallisuutta että televisiota. Intermediaalisuudesta puhutaan silloin, a) kun taideteoksessa yhdistyvät erilaiset taiteen muodot, b) kun taideteos muuttuu taiteen muodosta toiseksi tai c) kun taideteoksessa kuvaillaan jonkin muun taiteen alan teosta (Eilittä 2012, viii). Koska *Lasisilmässä* ei varsinaisesti kuvailla televisiosarjaa sellaisenaan vaan romaani keskittyy enemmän sarjan tekemiseen ja sen konventioihin, en käytä tässä yhteydessä intermediaalisuuden käsitettä. Käsittelem kuitenkin televisiosarjan konventioihin kohdistuvia viittauksia erikseen luvussa 4.

3.2 Peilien ja heijastusten maailma: Borgesin ”Peilit” subtekstinä

Peilien tematiikka nousee teoksessa keskeiseksi, koska argentiinalaisen Jorge Louis Borgesin ”Peilit”-runo¹³ toimii hyvin selkeästi tärkeänä viittauskohteena koko teoksen ajan. Unet ja peilit ovat Borgesille tyypillisiä symboleita¹⁴, ja hänen teoksissaan peilejä voidaan nähdä myös rakenteen tasolla. Esimerkiksi yksi Borgesin kuuluisimmista novelleista *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* rakentuu jo tässäkin tutkimuksessa analysoidun *mise en abyme* -rakenteen kautta. Novellissa mielikuvitusmaailma Tlönin asukkaat ovat kyllästyneet todellisuuteen ja haluavat luoda uuden Tlönin. Aukkaiden pakkomielle tästä uudesta kuvittelusta todellisuudesta saa aikaan sen, että he ovat lopulta kiinnostuneempia kuvitelmastaan kuin oikeasta elämästä. Näin sisäkertomus ikään kuin kasvaa kehyskertomuksen sisällä ulos omista rajoistaan samaan tyyliin kuin *Lasisilmässä*. Analysoin tässä alaluvussa sitä, millaisia merkityksiä runolainaukset avaavat ja miten ne vaikuttavat tekstin tulkintaan.

¹³ Kokoelmassa *Peilin edessä ja takana. Runoja vuosilta 1923–1985*. Suom. Pentti Saaritsa. WSOY, 1998.

¹⁴ Ks. esim. Jukka Koskelainen, HS 1999

Romaani jakautuu kolmeen näytökseen, joiden kaikkien alussa on lainattu säkeistöjä Borgesin runosta. Näiden lisäksi on vielä erikseen nimetty ”Middle Point”, jossa myös lainataan runoa ja joka voidaan nähdä eräänlaisena käännekohtana. Intertekstuaaliset viittaukset ovat runon osalta hyvin eksplisiittisiä, koska tekstissä on käytetty suoria lainauksia, joiden jälkeen on vielä ilmoitettu selkeä viite Borgesin runoon. Runon säkeistöt rytmittävät teoksen kulkua ja toimivat ikään kuin esipuheena kullekin näytökselle. Runoja voidaan nimittää myös Gérard Genetten määritelmän mukaan parateksteiksi. Genetten mukaan parateksti on aputeksti, joka säätelee varsinaisen tekstin ymmärtämistä. Kiinteästi tekstiin liittyviä paratekstejä eli peritekstejä ovat esimerkiksi tekijän nimi, teoksen otsikot, omistukset, motot, johdannot ja esipuheet. (Lyytikäinen 1991, 148.) Lukujen alussa lainatut runokatkkelmat toimivat *Lasisilmässä* mottoina, jotka suuntaavat lukijan huomiota jokaisen luvun alussa kohti kyseisen luvun keskeisiä merkityksiä.

Borgesin runon lisäksi on tärkeää huomata paratekstien yhteydessä myös toinen tärkeä katkelma. Seuraava lainaus on romaanin ensimmäisellä sivulla, ja se on peräisin elokuvasta *Videodrome* (1983):

The television screen is the retina of the mind’s eye. Therefore the television screen is part of the physical structure of the brain. Therefore what appears on the television screen emerges as raw experience for those who watch it. Therefore television is reality, and reality is less than television. (*L*, numeroimaton sivu.)

Katkelman on merkitty lähteeksi Dr. Brian O’Blivion, joka on jonkinlainen mediaprofeetta *Videodrome*-elokuvassa. *Videodrome* on kanadalainen scifi-kauhuelokuva. Elokuva kertoo Videodrome-nimisestä televisiosarjasta, joka käyttää tavallisia televisiolähetyksiä muuttaakseen pysyvästi katsojien käsityksiä todellisuudesta aiheuttamalla heille aivokasvaimen. Sarjan vaikutuksen alaiseksi joutuneet henkilöt kokevat vahvoja hallusinaatioita eivätkä enää pysty erottamaan, mikä on todellisuutta. Päähenkilö Max joutuu keskelle televisiosarjan tekijöiden salaliittoa, ja hänestä tehdään lopulta ase, jolla tekijät haluavat taistella tämän salaliiton puolesta. (Internet Movie Database, 2012.) Elokuvan juonikuvauksesta on helppo huomata, että yhtäläisyyksiä Sinisalon romaaniin löytyy runsaasti. Sekä elokuva että romaani käsittelevät televisiosarjaa, ja kummastakin löytyy henkilö, joka menettää todellisuudentajunsa. *Lasisilmän* loppuratkaisu pyrkii tämän paratekstin valossa herättämään ajatuksia mahdollisesta television salaliitosta ja television vaikutuksista yksilön psyykeen ylipäätään. Lainatusta katkelmasta voidaan

lukea elokuvan keskeiseksi ajatukseksi näkemys, jonka mukaan televisio voi vaikuttaa ihmisen aivoihin. Näkemyksen mukaan televisio voi myös tuottaa sellaisia kokemuksia, jotka tuntuvat aidoilta. Samankaltaisiin kokemuksiin viittaa myös Borgesin runo, joka saa peilien ja heijastusten maailman vaikuttamaan uhkaavalta. Tohtori O'Blivion toteaa, että televisio on todellisuutta ja todellisuus on jotakin vähemmän kuin televisio. Vaikka hänen väitteensä eivät vaikuta kovinkaan hyvin perustelluilta, voidaan ainakin *Lasisilmän* käsikirjoittajien nähdä olevan jossain määrin samaa mieltä. Käsikirjoittajat nimittäin korostavat romaanissa, että todellinen elämä olisi liian tylsää ja tavanomaista toimiakseen televisiosarjana. Tosielämästä voidaan ottaa ideoita, mutta tosielämän tapahtumia pitää aina muuttaa ja dramatisoida eli käsikirjoittaa kiinnostavaksi. Vaikka käsikirjoittajat eivät missään vaiheessa sano television olevan todempaa kuin todellisuus, voidaan kaikesta päätellen ainakin todeta, että televisio vaikuttaa olevan jotakin *enemmän*.

Sekä runolainaukset että elokuvasta lainattu katkelma ovat siis suoria sitaatteja alkuperäisestä tekstistä. Pekka Tammen mukaan tällainen suora sitaatti tuottaa tekstin ja subtekstin välille metonymian suhteen, kun sitaatti asettuu edustamaan koko subtekstiä ja sen tematiikkaa – ehkä jopa subtekstin takana olevaa kirjallisuusperinnettä (Tammi 1991, 78). Koska tutkimuksessani on keskeistä realismin perinteen näkyvyys sekä romaanissa että siinä tuotetussa televisiosarjassa, voidaan myös tässä yhteydessä nostaa esille metonymian yhteys realismin perinteeseen. Kuten olen todennut jo johdannossa, metonymia liitetään useissa lähteissä vahvasti realismin diskurssiin (ks. esim. Rossi 2008, 30–31). ”Peilit”-runo voisi siis metonymisesti edustaa joko yleensä metafiktivistä, fiktion olemusta pohtivaa kirjallisuutta tai vaihtoehtoisesti Borgesin tuotantoa. Kummallakin tavalla päädytään siihen, että ollaan tarkastelemassa todellisuuden ja fiktion välisiä suhteita. Samalla sekä peilien uhkaava harhamaailma että katkelma science fiction -elokuvasta edustavat koko science fiction -genreä ja siihen liittyviä pelon, uhan ja arvaamattomuuden teemoja. Tällä tavoin voidaan siis jälleen nähdä *Lasisilmän* tukeutuvan metafiktiivisyydestään huolimatta yhteen realismin konventioista eli metonymiaan, kun romaanissa intertekstuaaliset viittauskohteet avaavat kokonaisiksi merkityskenttiä tulkinnan tueksi.

Lasisilmässä esiintyvät runolainaukset toimivat mainitussa metonymisessa roolissa, kun runon osia löytyy eri puolilta teosta ja lukijan tehtäväksi jää muodostaa niistä yhtenäinen tulkinnallinen kokonaisuus. Michael Riffaterre huomauttaa, että kerronnalliset keinot voivat joko korostaa tekstin

fiktiivisyyttä tai realistisuutta. Hän painottaa erityisesti subtekstien roolia tekstin merkitysten avaajina. Riffaterren mukaan subtekstit tarjoavat tulkinnalle viitekehyksen ja hahmottavat muuten vaille selitystä jääviä aukkoja. (Riffaterre 1990, 53–56) *Lasisilmässä* ainakin subtekstinä toimiva runo korostaa tekstin fiktiivisyyttä ja tarjoaa samalla tulkinnalliseen viitekehyksen peilien ja heijastusten maailmasta. Peilien tuottamaan harhakuvien maailmaan päästään jo ensimmäisellä sivulla, jossa runon puhuja kertoo peilien pelottavan häntä. Puhuja toteaa peilejä löytyvän kaikkialta – veden pinnasta, hiotusta eebenpuusta – ja jo runon alussa voidaan nähdä, miten puhuja kokee peilien ennemmin vääristävän kuin heijastavan totuutta: ”*vaan myös kuultava vesi joka toistaa / oman taivaansa syvyydessä toisen sinen / johon joskus piirtyy lintu nurin päin / lennon harhassaan, tai joka alkaa läikkyä,*” (L, numeroimaton sivu 7)¹⁵. Linnun kuvajainen piiryy veden pintaan nurin päin, ja sen lentokin on vain harhaa kuvajaisessa, minkä läikkyminen lopulta paljastaa.

Toisen näytöksen aloittaa säkeistö, jossa puhutaan jonkun toisen ilmaantumisesta: ”*Lasi vaanii meitä. Jos makuuhuoneen / neljän seinän sisällä on peili, en ole / enää yksin. On toinen. On kuvajainen / joka tekee aamusta vaivihkaisen teatterin.*” (L, 132.) Tässä kohdassa parateksti ennustaa romaanin juonessa tapahtuvaa käännettä, koska seuraavaksi Tarun pikkusisko Aija saapuu ilmoittamatta hänen luokseen. Juuri ennen näytöksen vaihtumista Taru on muistellut, kuinka hänellä ja Aijalla oli lapsena yhteinen huone. Taru olisi kaivannut omaa tilaa ja yritti laajentaa aluettaan huoneen ulkopuolelle omiin salaisiin paikkoihin, mutta pikkusisko tuntui aina valloittavan hänen tilansa ja löytävän nämä paikat. Voidaan nähdä, että Aija on jälleen löytänyt Tarun oman paikan ja pyrkii nyt valloittamaan senkin itselleen. Runon maininta teatterista voidaan nähdä niin, että toisen seurassa ei voi koskaan olla aivan oma itsensä. Toisaalta samaan aikaan käsikirjoitustiimi on päättänyt tuottaa Tarun keksimälle kirjastonhoitaja-Sadulle serkun, joka ilmestyy sarjaan yllättäen. Juonen tasolla Aijan ilmestyminen Tarun oven taakse tapahtuu ennen kuin Elise näyttäytyy televisiosarjassa, ja myöhemmin Elisen sisääntulo tapahtuu jopa repliikkejä myöten samalla tavalla kuin Aijan. Näin ollen tässä kohdassa näyttäisi edelleen siltä, että Tarun elämä ennakoi Lähiön tapahtumia tai Lähiö heijastaa sitä, mitä Tarun elämässä on jo tapahtunut.

¹⁵ Runon säkeistöt on romaanissa aina kursivoitu, joten kursiivit ovat kaikissa runon lainauksissa alkuperäisiä.

Middle Point -kohdassa lainataan jälleen ”Peilit”-runoa. Tällä kertaa puhuja pohtii peilien loputonta monistavaa vaikutusta. Hän näkee edelleen peilejä kaikkialla, jopa kiillotetun mahongin punertavassa pinnassa voi nähdä kasvat: ”*Loputtomiin näen niitä, muinaisen / sopimuksen oleellisia toimeenpanijoita; / lisääntymisaktin tavoin ne moninkertaistavat / maailmaa, unettomina ja kohtalokkaina.*” (L, 197.) Tässä puhuja kuvaa, kuinka peilien vaikutuksesta voi näyttää siltä kuin peilit tuottaisivat jatkuvasti lisää ihmisiä maailmaan. *Lasisilmässä* voidaan nyt nähdä, että Taru alkaa menettää otteensa todelliseen maailmaan. Juuri ennen tätä käsikirjoitustiimi on päättänyt, että Sadun serkku Elise on poistettava sarjasta tapaturmaisella onnettomuudella. Saman päivän iltana Taru ehdottaa Aijalle kotona käymistä, mistä Aija pahoittaa mielensä ja lähtee vihaisena omille teilleen. Tarun mielessä tapahtumat linkittyvät toisiinsa, ja hän alkaa pelätä Aijan puolesta:

Ja sitten löytyy ruumis, ja asia on täysin selvä.

Olen itse kirjoittanut ne viimeiset repliikit. *Hyvästi Elise. Hyvästi, rakas serkku. Kunpa olisin voinut tietää, tehdä jotakin* – (ääni sortuu).

Kaikki karvat käsivarsissani ovat yhtäkkiä pystyssä.

Mitä me olemme panneet liikkeelle?

Yhtään ajattelematta nappaan avaimet pöydältä, riuhdon kengät jalkaani, takki saa jäädä. Minun on ehdittävä *tehdä jotakin*. (L, 196, kurssiivi alkuperäinen.)

Viimeistään tässä kohdassa voidaan pitää selvänä, että Taru alkaa uskoa käsikirjoituksen vaikuttavan hänen omaan elämäänsä. Tästä eteenpäin Taru pyrkii muuttamaan käsikirjoituksen kulkua niin, että tapahtumat hänen elämässään etenisivät tietyllä tavalla. Borgesin runo antaa myös selkeän viitteen siitä, että Taru on kadottanut käsityksensä siitä, mikä on todellista. Aiemmin lainattua säkeistöä seuraavassa säkeistössä puhuja osoittaa, että vaikka kuvajaiset vaikuttaisivat todellisilta, niiden aitous kalpenee elävän ihmisen edessä: ”*Ne pidentävät tätä häilyväistä maailmaa / päätä huimaavassa hämähäkinverkossaan; / joskus illoin ne huurtuvat kun niihin / hengittää ihminen joka on yhä hengissä.*” (L, 197) Heijastusten avulla voidaan esimerkiksi television tai kirjallisuuden maailmassa luoda huimaava maailmojen verkko, joka voi vaikuttaa todelliselta. Siihen verkkoon Taru sotkeutuu *Lasisilmässä*. Runon tulkinta antaa kuitenkin selkeän viitteen Tarun mielentilasta ja siitä, mikä on totta. Huurtuva hengitys erottaa todelliset ihmiset heijastuksista, jotka eivät hengitä oikeasti.

Kolmannen näytöksen alkuun lainatut runosäkeistöt vaikuttavat uhkaavilta. Aluksi puhuja toteaa, että heijastusten maailmassa mikään ei jää muistiin, koska vain todellisilla ihmisillä on kyky kokea ja muistaa: ”*Kaikki tapahtuu eikä mikään jää muistiin / noissa kristallisissa kabineteissa / joissa me, kuin satumaiset rabbiinit / luemme kirjaa oikealta vasemmalle.*” (L, 267) Samalla säkeistössä todetaan se, mikä on käynyt selväksi jo romaanin edetessä: heijastus ei vastaa todellista vaan peilikuva vääristää. Todellisuudessa kirjaa luetaan vasemmalta oikealle, mutta peilin näyttämä heijastus toimii päinvastaiseen suuntaan. Jälkimmäisessä säkeistössä ennakoidaan romaanin lopun tapahtumia: ”*Claudius, illan kuningas, unikuningas / ei huomannut uneksivansa ennen kuin päivänä / jona näyttelijä esitti hänen itsepetöksensä / teatterin palkeilla äänettömin elkein.*” (L, 267) *Lasisilmän* unikuningas on tietenkin Taru, joka ei huomaa elävänsä heijastusten maailmassa. Toisen näytöksen lopussa Taru on kerännyt kaunaa Paulaa kohtaan. Paulan ja Timon romanttiselta vaikuttava suhde ja se, että Paula ei suostunut antamaan Eliselle mitään mahdollisuutta selvitä hengissä televisiosarjassa saavat Tarun hautomaan kosta. Taru ehdottaa, että Lähiön Rita joutuisi onnettomuuteen. Tämän jälkeen Taru itse aiheuttaa onnettomuuden Paulalle, jotta elämä seuraisi Lähiön käsikirjoitusta. Paulan onnettomuuden seurauksena Taru pääsee itse pääkirjoittajaksi, ja ensi töikseen hän päättää herättää Elisen henkiin toivoen samalla myös Aijan pelastuvan.

Kolmannen näytöksen runosäkeistöt ennakoivat romaanin loppua, jossa unikuninkaan kulissit romahtavat, kun Timo paljastuukin Paulan veljeksi. Samalla käy ilmi, että Aijalla on kaikki hyvin ja hän onkin se, joka seurustelee Timon kanssa. Kolmanteen näytökseen sisältyy kuitenkin vielä erillinen osio, jota ennen lainataan jälleen runoa mutta jota ei ole nimetty mitenkään. Ennen varsinaisen loppuratkaisun paljastumista puhuja toteaa: ”*Kummallista on että on unia, että on peilejä, / että joka päivän tavanomaiseen / kuluneeseen ohjelmistoon sisältyy vielä / heijastusten luoma syvä harhamaailma.*” (L, 315). Tällä tarkoitetaan Lähiön maailmaa, jonne Taru on joutunut ja jossa hän nyt elää. Vaikka lukija johdatellaan näin selkeästi pois harhamaailmasta näiden monien viittausten ja juonellisten käänteiden avulla, Tarun mielenterveys jää lopulta hiukan kyseenalaiseksi. Aivan romaanin lopussa Taru nimittäin pyrkii saamaan läpi käsikirjoitusehdotuksen, jossa Satu aiheuttaa vasta henkiin herätetyn serkkunsa kuoleman. Romaani päättyy Tarun toteamukseen: ”Hymyilen kauniisti, hellästi ja omistavasti. Satu on se psyko.” (L, 329.) Tästä voidaan päätellä, että Taru on ehkä sittenkin jäänyt harhamaailman ja heijastusten vangiksi.

Romaanin lopun runolainauksen kautta päästään seuraavaksi tutkimaan *Lasisilmän* viittauksia toiseen tärkeään subtekstiin, *Jobin kirjaan*. Viimeisellä sivulla lainataan vielä säkeistö, jossa puhuja palaa aluksi esittämäänsä havaintoon siitä, että peilit pelottavat häntä: ”*Jumala on luonut yöt jotka pukeutuvat / uniin ja peilikuvien muotoihin / jotta ihminen tuntisi olevansa heijastus / ja turhuus. Siksi ne säikyttävät meitä.*” (L, 331). Runon puhuja pitää selvästi Jumalaa auktoriteettina, jonka täytyy luoda myös sellaisia asioita, jotka pelottavat ihmisiä. Puhujan ajatus tässä säkeistössä on, että vain turhien heijastusten kautta ihminen voi todella oppia tuntemaan oman arvonsa ja sen, mikä on todellista. Viittaaminen Jumalaan kytkee molemmat subtekstit mielenkiintoisella tavalla toisiinsa. ”Peilit”-runossa Jumalan voidaan ajatella olevan uskonnollinen jumala samalla tavoin kuin Raamatussa, joka on *Lasisilmän* toinen keskeinen subteksti. Toisaalta mikäli runon ajatellaan kuvaavan fiktion maailmaa, siinä rinnastetaan tulkintani mukaan Jumala kirjailijaan. Analysoin seuraavaksi, millä tavoin *Lasisilmässä* viitataan *Jobin kirjaan* ja millaista lisäarvoa nämä viittaukset tuovat tulkintaan.

3.3 Luojan ja luodun välinen suhde: *Jobin kirja* subtekstinä

Jobin kirja on *Lasisilmän* toinen keskeinen subteksti. *Jobin kirjassa* päähenkilö Job on kuuliainen mies, jolla on seitsemän tytärtä, kolme poikaa, joukko palvelijoita ja paljon karjaa. Kirjan alussa Saatana esittää Jumalalle epäilyksen Jobin vanhurskaudesta. Saatanan mukaan Job on nuhteeton vain siksi, että hän elää niin siunattua elämää. Saatana epäilee, että mikäli Jobilta otettaisiin jotakin pois, hän varmasti kiroaisi Jumalan. Tämän jälkeen Jumala päättää koetella Jobia ja antaa Saatanalle luvan tehdä Jobille mitä haluaa, kunhan hän ei veisi Jobin henkeä. Kaikkien koettelemuksien jälkeen Job ei kuitenkaan edelleenkään suostu kiroamaan Jumalaa. Myös Jobin ystävät tulevat hänen luokseen keskustelemaan tapahtuneista asioista ja esittävät epäilyksiään sekä Jobia että Jumalaa kohtaan. Myöskään Jobin ystävät eivät saa käännettyä tämän päätä Jumalaa vastaan. Lopulta Jumala itse puuttuu keskusteluun, osoittaa mahtinsa ja kertoo voimastaan sekä hyväksyy Jobin ja palauttaa tämän onnen antaen tälle kaiken takaisin kaksinkertaisesti.

Viittaukset *Jobin kirjaan* ovat romaanissa piilotetumpia kuin runoviittaukset, vaikka ne toisaalta osoitetaankin selkeästi kursivoidulla tekstillä. Pekka Tammi esittää artikkelissaan subteksteistä

erilaisia siteeraamisen muotoja, ja mainitsee lyhyesti myös mahdollisuuden siteerata niin, että alkuperäistä tekstiä on jollain tavoin muunneltu. Toisaalta siteeraaminen ei välttämättä aina ole vain leksikaalista, vaan myös tyyllillinen siteeraaminen on mahdollista. (Tammi 1991, 78, 82.) Kaikki *Lasisilmässä* esiintyvät suorat lainaukset *Jobin kirjasta* on kursivoitu, mutta niiden lisäksi kursivoidun tekstin joukossa on pätkiä, jotka on kirjoitettu hyvin samaan tyyliin mutta jotka eivät olekaan suoria lainauksia. Lisäksi otteiden kohdalla ei ole viitteitä mihinkään kirjan ulkopuoliseen tekstiin, vaan vasta romaanin lopussa mainitaan, että ”[s]uorat otteet *Jobin kirjasta* ovat peräisin Suomen evankelisluterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottamasta Raamattu-suomennoksesta”. Näin ollen lukija ei välttämättä osaa päätellä yhteyttä *Jobin kirjaan*. Sen sijaan yhteys *Raamattuun* ja jumalallisuuteen yleensä lienee helposti pääteltävissä jo romaanin alussa, kun Taru toteaa, että kaikki informaatio Lähion juonenkäänteistä, henkilöistä ja heidän taustatarinoistaan säilytetään mapissa nimeltä Raamattu. Käsikirjoittaminen rinnastetaan siis jo alussa vahvasti kristinuskoon, kun kaikki televisiosarjaa koskeva tieto löytyy Raamattu-nimisestä mapista.

Kuten olen jo aiemmin todennut, pidän todennäköisimpänä tulkintana sitä, että kursivoidut tekstit olisivat Sadun ääntä, jonka Taru kuulee oman päänsä sisällä. Varmoja tulkintoja on vaikea tehdä, koska kaикentasoinen henkilöahmon hulluus tekee fiktiivisen tekstin aina lopulta epävakaaksi. Tulkintani mukaan kyseessä on kuitenkin jo luvussa 2.2 mainitsemani metalepsis, jossa Satu joko pyrkii siirtymään fiktion alemmalta tasolta ylemmälle tai Taru vastaavasti ylemmältä alemmalle. Nähdäkseni se, että Taru on kokonaisuudessaan huomattavasti enemmän äänessä kuin Satu, osoittaa Tarulla olevan hahmona enemmän valtaa. Siinä mielessä loogista olisi, että Satu pyrkisi haastamaan luojaansa ja nousemaan tämän kanssa samalle tasolle. Samasta asiasta kielii myös se, että Sadun puheenvuorot lisääntyvät romaanin loppua kohti, kun Taru alkaa menettää otettaan todellisuudesta.

Sadun vallan kannalta mielenkiintoista on myös se, että hän joutuu puhumaan *Jobin kirjan* äänellä. Muutamassa kohdassa Satu kuitenkin ilmeisesti löytää oman äänensä, koska osa kursivoiduista otteista ei olekaan lainauksia:

Mitä Satu sanoo? Miten hän tunnetaan kuvaa? (...)

Yön tullen tuska poraa luuni minusta irti, kipu nakertaa minua, se ei koskaan nuku. (...)

Sängyssäni minä vain tuijotin rakeista yötä, naputan repliikkiä. Minä luin pimeyttä, ja pimeys luki minua kuin pappi.

Näyttö värisee silmiäni kosteuden läpi.

Minä koetin nukkua mutta en voinut. Ja yö järsi minua kuin syöpä. Mitä kammosin ja kauhistuin, se tapahtui, mitä eniten pelkäsin, se kohtasi minut. Ei rauhaa, ei lepoa, ei tyventä hetkeksikään, yhä uudelleen tuska lyö ylitseni. (L, 250–251.)

Tässä Taru kirjoittaa Sadulle repliikkejä sarjan kuvauksia varten. Ensimmäinen kursivoitu lause on *Jobin kirjasta* (Job 30:17), toinen ja kolmas sen sijaan eivät. Viimeisen kappaleen kaksi ensimmäistä lausetta eivät myöskään ole lainauksia, vaan lainaus alkaa jälleen ”Mitä kammosin” -kohdasta (Job 3:25–26). Voidaan siis ajatella, että Satu ehkä pyrkii tässä puhumaan omalla äänellään ja olisi näin ollen saamassa lisää valtaa. Mihail Bahtinin mukaan silloin, kun tekijä käyttää vierasta sanaa omiin tarkoituksiinsa niin, että sana saa samalla sekä uuden merkityssuunnan että säilyttää vanhan merkityksensä, on kyseessä kaksiaäninen sana. Tällöin yhdessä sanassa on kaksi merkityssuuntaa eli kaksi ääntä. Keskeisiä kaksiaänisen sanan muotoja ovat parodia ja tyylyttely. (Bahtin 1991, 273.) Parodia eroaa Bahtinin mukaan tyylyttelystä siinä, että toisin kuin tyylyttelyssä parodiassa vieraan sanan merkityssuunta on vieraaseen suuntaan nähden vastakkainen (mt, 278–279). Tyylyttely siis pyrkii samankaltaisiin merkityksiin alkuperäisen sanan kanssa, kun taas parodia pyrkii tuottamaan päinvastaisen merkityksen. Tästä syystä parodiassa vieraan äänen tulee tuntua erityisen terävänä ja selkeänä (mt, 279). Analysoin seuraavassa alaluvussa, millä tavoin *Lasisilmässä* tuotetaan parodiaa intertekstuaalisuuden kautta. Voin kuitenkin tässä vaiheessa jo todeta, että vieraan sanan eli *Raamatun* tekstin käyttäminen Sadun puheessa toimii Bahtinin osoittamalla tavalla vastakkaisessa merkityksessä kuin alkuperäisessä tekstissä. *Jobin kirjassa* Job pysyy loppuun asti nöyränä Jumalaa kohtaan ja tunnustaa tämän korkeammaksi voimakseen, kun taas *Lasisilmässä* voidaan havaita, että *Jobin* käyttämien lauseiden merkitys muuttuu päinvastaiseksi.

Nämä päinvastaiset merkitykset havaitaan selkeästi toisesta kohdasta, jossa Satu pääsee kunnolla ääneen. Tämä katkelma sijoittuu romaanissa hetkeen, jossa Taru on rakentanut ansan Paulalle. Taru odottaa suunnitelman toteutumista, Paulan loukkaantumista liukkaissa portaissa, ja samassa yhteydessä saadaan lukea pitkäkö monologi, joka koostuu osittain *Jobin kirjan* lainauksista ja osittain muusta tekstistä. Tässä kursivoidussa pätkässä Satu vaikuttaa tosissaan haastavan Tarua:

*Sinun kätesi ovat punoneet minut kokoon. Oletko nyt muuttanut mielesi, aiotko tuhota minut? Muista, että olet itse tehnyt minut maan savesta! Nytkö teet minut maan tomuksi jälleen?*¹⁶
(...)

*Päästä jo irti! Anna minun iloita hetki, ennen kuin menen pimeyden ja kuoleman varjon maahan, menen, enkä enää palaa (...)*¹⁷.

Sinä olet minun viholliseni, joka aina vain lisää haavojeni määrää ilman mitään syytä. (...) Sinä olet minun jumalani jota vastaan olen noussut. Sinä olet ottanut tehtäväksesi tuhota minut, nujertaa ja murskata. (...)

Pian kohtaamme, ja vain toinen meistä jää pystyyn. (...) (L, 269–270.)

Näistä katkelmista kaksi ensimmäistä esiintyvät *Jobin kirjassa* kohdassa, jossa Job puhuttelee Jumalaa kolmannen kerran. Job kysyy, miksi Jumala on lähtenyt taisteluun häntä vastaan, vaikka Jumala on Jobiin verrattuna ylivertainen. Job myös ihmettelee Jumalan halua tuhota oma luomuksensa, kuten voidaan havaita ensimmäisestä katkelmasta. Toinen katkelma sijoittuu luvun loppuun, jossa Job jo tuntuu toivovan omaa kuolemaansa, ettei hänen tarvitsisi enää kärsiä. Näin ollen *Jobin kirjasta* otetut lainaukset kuvaavat Jobin omaa hämmennystä ja tuskaa siitä, että Jumala on hyökännyt häntä vastaan. Sen sijaan jälkimmäiset katkelmat eivät ole *Jobin kirjasta*, ja ne ovatkin jo sävyiltään uhkaavampia. Puhuja ei alistu Jobin tavoin vaan haastaa Tarun sanomalla, että kaksikon kohtaamisen jälkeen vain toinen heistä saa elää. Myös *Jobin kirjan* otteet voidaan lukea tällaisessa uhkaavassa kohteikstissa, jolloin ne eivät vaikuta alistuvan puhujan puheelta. Lisäksi käsky ”Päästä jo irti!” voidaan ajatella Sadun käskyksi Tarulle, ja romaanin lopussa Tarun voidaan ajatella päästäneen irti.

Lähes sama katkelma kuin sivuilla 269–270 esiintyy romaanissa myös aivan alussa numeroimattomalla sivulla, mutta siitä puuttuvat kaikki suorat lainaukset *Jobin kirjasta*. Voidaan siis nähdä, että tällaisen prolepsiksen eli ennakoinnin kautta lukijalle osoitetaan jo romaanin alussa, että Satu tulee pääsemään valtaan. Myös ennakointi voi toimia yhtenä keinona tuottaa metafiktiota, koska se tekee näkyväksi sen, että kertojalla on valta myös paljastaa asioita etukäteen. Näin romaani on itse asiassa metafiktiivinen jo ensimmäisiltä sivuilta lähtien. Tietenkään lukija ei vielä ensimmäisellä sivulla pysty yhdistämään kursivoitua tekstiä Satuun, koska hän ei vielä tunne kirjan henkilöahmoja. Teksti luo vaikutelman siitä, että jotakin uhkaavaa on tapahtumassa. Tämä

¹⁶ Job 10: 8–11

¹⁷ Job 10: 20–22

vaikutelma syntyy siitä, että lukija ei tiedä, kuka alussa puhuu tällä tavalla ja miksi. Vaikka henkilöhahmoista ei tiedetä tarinan alussa vielä mitään, lukija pystyy kuitenkin tekstin sanavalinnoista ja huutomerkkeistä päättämään, että puhuja on kiihtyneessä mielentilassa.

Tärkeimmäksi teemaksi *Jobin kirjan* kautta nousee henkilöhahmon ja tämän luojaan välinen suhde. Samoin kuin Jumala on luonut ihmisen, (käsi)kirjoittajat luovat henkilöhahmoja fiktion. Romaanista löytyy myös suora viite *Jobin kirjaan*, kun Taru pohtii televisiosarjan uskottavuutta ja arvoja:

Ennen kaikkea televisiosarjahan on jatkuvajuoninen *Jobin kirja*; viattomat kärsivät uskomattomia kohtaloita ja vääryyksiä meidän silmiemme edessä vain palauttaakseen katsojien uskon siihen, että on arvoja jotka sentään ovat pyhiä ja koskemattomia. (L, 104)

Riikka Rossi toteaa, että myös intertekstuaalisten kytkentöjen kautta voidaan realistisessa tekstissä tuottaa todenkaltaisuutta. Esimerkiksi viittaaminen johonkin sellaiseen tarinaan, joka ei realismin ”todessa” maailmassa olisi mahdollinen, korostaa vaikutelmaa todenkaltaisuudesta. (Rossi 2008, 33.) Voidaan siis nähdä, että viittaamalla *Jobin kirjaan* romaani pyrkii korostamaan omaa realistisuuttaan. Kyseessä on jälleen yksi tapa, jolla tämä metafiktiivinen romaani kaikessa pirstaleisuudessaan kuitenkin luottaa realismin konventioihin. Metafiktion kannalta mielenkiintoista on, että tämän intertekstuaalisen kytkennän kautta *Lasisilmä* ei ainoastaan tuo uusia merkityksiä televisiosarjan tai romaanin tarkasteluun vaan kommentoi sitä kautta koko realistisen fiktion perinnettä. Romaanissa asetetaan suurennuslasin alle kirjailijan tai käsikirjoittajan asema fiktiivisen maailman luoja ja tehdään näkyväksi konstruktiot, joita lukijat ja katsojat saattavat pitää totena ja itsestäänselvyyksinä. Tämän lisäksi Tarun esittämä lauseen mittainen pohdinta voidaan myös nähdä eräänlaisena *mise en abyme* -viittauksena koko romaanista. Samoin kuin televisiosarja myös *Lasisilmä* on ikään kuin *Jobin kirja*, jossa Jumalan roolissa on päähenkilö Taru ja Jobia esittää hänen luomansa henkilöhahmo Satu. Juoni ei etene aivan samalla tavalla, mutta yhtäläisyydet ovat ilmeiset.

Viittaukset johonkin jumalalliseen saattavat vaikuttaa tässä yhteydessä olevan hieman liioiteltuja, koska uskonnon voidaan kuitenkin nähdä olevan vaikuttimena merkittävämpi kuin televisiosarjan. Harvat ihmiset loppujen lopuksi todella uskovat televisiosarjan olevan totta, kun taas uskonnolliset asiat voivat monelle olla yhtä todellisia kuin jokapäiväinen elämä. Siitä huolimatta käsikirjoittajilla

ja kirjailijoilla on samantapainen tehtävä henkilöhahmojen luomisessa kuin Jumalalla. Käsikirjoittajan rinnastaminen Jumalaan ei ole loppujen lopuksi kovin kaukaa haettu ajatus, koska Jonathan Cullerin mukaan sekä kertojan että kirjailijan vertaaminen kaikkietävään ja kaikkivoipaan Jumalaan on yksi realistisen fiktion konventioista: “(T)he author creates the world of the novel as God created our world, and just as the world holds no secrets for God, so the novelist knows everything that is to be known about the world of the novel.” Culler kritisoi kaikkietävyyden ymmärtämistä Jumalan ja uskonnollisen näkökulman kautta, koska Jumalan olemassaolosta ei voida todeta mitään varmaa. Hän kuitenkin myöntää konvention olemassaolon ja toteaa sen vielä varsin yleiseksi. (Culler 2004, 23). Myöhemmässä artikkelissaan Culler toteaa, että kaikkietävyyden (omniscience) sijaan kirjailijan yhteydessä olisi paikallaan puhua enemmän kaikkivoipaisuudesta (omnipotence). Tällöin keskiössä olisi kirjailijan *tiedon* sijaan se, mitä kirjailija voi *tehdä*. Cullerin mukaan kiinnostavimmat havainnot löydetään, kun tarkastellaan kirjailijaa luojana ja sitä, miten heidän luomansa hahmot saavat itsenäisyyden ja oman tahdon. (Culler 2006, 348.) Tällaisten havaintojen äärellä ollaan *Lasisilmässä*, joka nostaa etualalle käsikirjoittajat henkilöinä, jotka luovat kokonaisen maailman ja sen henkilöhahmot. Näin ollen romaanissa jumalallisuus rinnastuu käsikirjoittamiseen, mutta ei niinkään konventionaalisen kaikkietävyyden kautta vaan ennemminkin Cullerin ehdottaman kaikkivoipaisuuden kautta. Stahanov rinnastaakin romaanin loppupuolella mielenkiintoisesti televisiosarjan ja uskonnon:

Ooksä tosiaan ajatellu, Taru, et maailmassa on tasan kaks järjestelmää jotka uskoo ylösnousemukseen? Kristinusko ja jatkuvajuoninen telkkarisarja. Kummassakin hahmot on profeettoja ja vapahtajia, niitä seurataan ja palvotaan, ne näyttää sulle miten asioitten pitäis olla, niiden lankeemisia itketään, ja koko ajan tiedetään että taustalla on vielä jotain suurempaa, joku iso ja palkitseva kuvio joka ehkä jonain päivänä vielä paljastuu (...). (L, 293.)

Tällä lausahduksella Stahanov oikeastaan allekirjoittaa yhden romaanin tärkeimmistä teemoista, jonka mukaan realismi voi olla yhtä todellista kuin uskonto. Realismi rinnastuu siis johonkin sellaiseen, joka voi olla todellista, jos siihen uskoo tarpeeksi lujasti. Ylösnousemus vaikuttaa varsin epätodennäköiseltä tapahtumalta missään yhteydessä, mutta sekä kristinuskossa että sen kaltaisessa realismiin pyrkivässä televisiosarjassa kuin Lähiö kuolleetkin voivat herätä henkiin.

3.4 Parodiaa intertekstuaalisuuden kautta

Parodia voi olla yksi metafiktion ominaisuus, mutta parodiaa voi ilmetä kirjallisuudessa muutenkin. Mika Hallilan mukaan parodia on yksi metafiktion keskeisistä keinoista (Hallila 2006, 81). Myös Patricia Waugh toteaa parodian olevan keskeinen osa metafiktiota (Waugh 1984, 4). Jyrki Nummen mukaan parodia toimii siten, että se käyttää mallinaan toista tekstiä. Parodiassa on pohjimmiltaan kyse siteeraamisesta. Alkuperäinen teksti on parodisessa tekstissä selvästi tunnistettavissa, sillä muutoksista huolimatta alkuperäisen tekstin keskeisimmät piirteet säilytetään. Nummi toteaa, että parodia voidaan nähdä osana intertekstuaalisuuden tutkimusta, sillä kyseessä on tekstien välinen ilmiö. Nummen mukaan parodisessa tekstissä on aina ironiaa, koska se arvioi pohjatekstiä epäsuorasti. Ironia kuitenkin palvelee tekstin sisäisiä päämääriä eli on *intratekstuaalista* kun taas parodia on *intertekstuaalista*, koska se yhdistää tekstejä. (Nummi 1985, 51–53.) Myös Hallila toteaa, että metafiktiossa parodia voi olla joko intra- tai intertekstuaalista. Intertekstuaalisen parodian kohteena ovat muut romaanit tai genret, kun taas intratekstuaalisen parodian kautta romaani voi parodioida itseään. (Hallila 2006, 100.)

Lasisilmässä käsitellään subtekstejä myös parodisessa valossa, vaikka niiden kautta myös selkeytetään tekstin tulkintaa ja tuodaan uusia merkityksiä. Peilien ja heijastusten tematiikka voidaan nähdä ikaikaisena kirjallisena topoksena, ja heijastumien toistuminen sekä kerronnallisissa rakenteissa, tematiikassa, juonessa että intertekstuaalisissa viittauksissa saa idean vaikuttamaan jopa ylikorostuneelta. Näin ollen näen, että heijastumien liioittelu ja ylikäyttö toimii *Lasisilmässä* yhtenä tapana tuottaa parodiaa. Teos pyrkii selkeästi osoittamaan realismin ongelmallisuuden parodioimalla käsitystä, jonka mukaan kirjallisuus (tai televisio) voisi kuvata todellisuutta sellaisena kuin se on. Tässä tapauksessa siis subtekstinä toimivan ”Peilit”-runon kautta heijastumat saavat parodisen merkityksen. Runossa joka puolella voidaan nähdä erilaisia heijastumia, jotka kaikki tuntuvat vain vääristävän heijastuksen kohteen todellisen luonteen. *Lasisilmässä* luotu televisiosarja pyrkii kuvaamaan todellisuutta, mutta onnistuu lopulta vain vääristämään sen peilin tavoin. Samoin romaani itse välittää lukijalle vain yhdenlaisen kuvan tv-käsikirjoittajien elämästä. Näin ollen voidaan ajatella, että pyrkimys realistiseen kuvaukseen asettuu parodian kohteeksi sekä televisiossa että romaanissa, sillä objektiivisen todellisuuden kuvauksen tavoittelu osoitetaan mahdottomaksi.

Tein aiemmin suhteellisen yksioikoisen rinnastuksen *Jobin kirjan* ja realismin välille kun totesin, että nämä vertautuvat toisiinsa, kun tarkastellaan kysymystä todellisuuden ja fiktion suhteesta. *Raamatun* tekstien rinnastaminen fiktiiviseen tekstiin saa helposti parodisen merkityksen, koska *Raamattu* on kuitenkin teos, jonka jotkut uskovat olevan täyttä totta. *Lasisilmässä* intertekstuaalinen kytkentä saa *Jobin kirjan* vaikuttamaan yhtä fiktiiviseltä kuin romaani itse, mikä herättää kysymyksiä sekä *Raamatun* että muun kirjallisuuden todenmukaisuudesta. Oikeastaan romaanissa ei kuitenkaan parodioida *Raamattua* niin, että tämä kristinuskon pyhä kirja asetettaisiin naurunalaiseksi – mutta toisaalta romaanin rivien välistä voidaan kyllä lukea ajatus, jonka mukaan *Raamattu* on fiktiivinen teos. Parodian kärki kohdistuu kuitenkin enemmän kirjallisuuden realistisiin pyrkimyksiin. Käsikirjoittajien vertautuminen Jumalaan voidaan nähdä parodisena kommenttina realismin konventioita kohtaan. Parodia syntyy jälleen ristiriitaisuudesta: Toisaalta Taru pyrkii käsikirjoittajana hallitsemaan luomaansa maailmaa Jumalan tavoin, toisaalta hän on kuitenkin vain henkilöahmo kahden fiktiivisen maailman välitilassa. Totesin jo aiemmin, että parodia syntyy Mihail Bahtinin ajatusten mukaisesti siitä, että vierasta sanaa käytetään päinvastaisessa merkityksessä kuin alun perin. Näin ollen voidaan ajatella, että *Jobin* puheen käyttäminen Sadun puheena parodioi myös *Raamatun* henkilöahmojen alistuvuutta ja yleistä käsitystä siitä, että henkilöahmot alistuvat tekijänsä tahtoon.

Parodia voi kohdistua myös laajemmin esimerkiksi yleiseen kirjalliseen kategoriaan, genreen tai siitä kehittyneeseen modukseen. Tällaista parodiaa Jyrki Nummi nimittää geneeriseksi parodiaksi. Geneerisen parodian ymmärtäminen edellyttää Nummen mukaan yleistä kirjallista sivistystä ja tietoa kirjallisuuden konventioista ja traditiosta. (Nummi 1985, 56–57.) Geneerinen parodia luonnehtii käsitteenä hyvin *Lasisilmän* parodiaa, joka kohdistuu ensisijaisesti realistiseen kirjallisuuteen ja saippuasarjoihin. Ymmärtääkseen tämän lukijan täytyy luonnollisesti tuntea todellisuudenkuvauksen ja perinteisen realistisen kerronnan konventiot sekä saippuasarjan genre, sillä muuten lukija ei voi tavoittaa tällaisen parodian merkitystä. Patricia Waugh'n mukaan metafiktio voi usein parodian avulla kommentoida tiettyä teosta tai fiktiivistä mallia. (Waugh 1984, 4.) *Lasisilmässä* parodian kärki kohdistuu enemmän näihin tiettyihin fiktiivisiin malleihin ja erityisesti konventioihin kuin yksittäisiin teoksiin. Parodian avulla näitä konventioita kommentoidaan ja ne tehdään näkyväksi. Keskeinen osa konventioiden näkyväksi tekemistä on teoreettisen diskurssin esiintyminen henkilöahmojen puheissa. Henkilöahmot keskustelevat usein siitä, millä tavalla realistista televisiosarjaa tehdään ja mitä edellytyksiä ja rajoituksia siihen liittyy.

Suuri osa *Lasisilmän* parodiasta syntyy siitä, että henkilöhahmot pyrkivät niin avoimesti ja osoittelevasti näyttämään, miten realismi rakentuu. Perinteisessä realistisessa romaanissa kaikki nämä keinot on pyritty häivyttämään. *Lasisilmä* siis pyrkii olemaan realistinen romaani mutta toimii silti vastoin näitä tärkeimpiä realistisen romaanin sääntöjä. Samalla geneerinen parodia kohdistuu myös jatkuvajuonisen televisiosarjan genreen, jonka tekeminen alkaa romaanin kuluessa vaikuttaa vähintäänkin huvittavalta.

Samalla keskeistä tässä konventioiden näkyväksi tekemisessä on Waugh'n mukaan se, että osoitetaan, mitä tapahtuu, kun nämä konventiot eivät toimi (Waugh 1984, 31). Näiden konventioiden puutteiden ja vajavaisuuksien osoittaminen on yksi keskeinen teema *Lasisilmässä*. Olen esimerkiksi luvussa 2 osoittanut, että kerronnan perinteinen pyrkimys objektiivisuuteen ja totuuteen asettuu romaanissa kyseenalaiseksi. Romaanissa eivät toimi kerronnan hierarkkisia kehyksiä koskevat konventiot luonnollisesta kerrontatilanteesta puhumattakaan. Näin ollen konventioiden toimimattomuuden osoittaminen koskee *Lasisilmässä* ensisijaisesti kerronnallisia ratkaisuja. Tämän lisäksi myös konventioista puhuminen ja niiden asettaminen näyteikkunaan on toisaalta myös tapa tehdä ne toimimattomiksi, sillä osa konventioiden merkitystä on kuitenkin se, että ne tiedetään mutta niistä ei puhuta. Parodia syntyy siitä, että itsessään realistiselta vaikuttava romaani näyttää, miten realistinen vaikutelma pyritään saamaan aikaan. Yhtenä *Lasisilmän* intertekstuaalisena – tai intermediaalisena – viitekehyksenä toimiikin näin ollen itse asiassa Lähiö. Lähiö on romaanin tuottama ”täydellinen” realistinen televisiosarja, ja *Lasisilmän* voidaan nähdä olevan romaanina tämän sarjan parodia. Näin ollen romaani parodioi romaanissa tuotettua televisiosarjaa tai, jos niin halutaan ymmärtää, itseään.

Lasisilmän yhteydessä on nähtävissä myös muita aineksia itseään parodioivasta romaanista. Hyvänä esimerkkinä mainittakoon Tarun jo aiemmin siteeraamani kommentti ”uusmedia-alalle sijoitetusta romaanista”, joka on selkeästi tarkoitettu parodiseksi kommentiksi *Lasisilmää* itseään kohtaan. Lisäksi voidaan huomioida myös Matti Ojalan ajatus, jonka hän esittää tutkiessaan Matti Pulkkisen *Romaanihenkilön kuolemaa*. Ojalan mukaan Pulkkisen teoksessa voisi olla kyseessä metafiktio parodia, jolloin kyseessä olisikin metametafiktio. Ojalan ajatus perustuu siihen, että romaani sisältää niin selkeää ja avointa itsetietoisuutta, että kyseessä ei olisi enää tavallisen romaanin parodia. (Ojala 2006, 45.) Sinisalon romaanin kohdalla tuntuu siltä, että metafiktiivisyys on jopa osoittelevan

päälleikäyvä ja näkyvä. Vaikka kirjallisuus- ja realismiteoreettiset pohdinnat esitetään maallikkokielellä ja romaanin henkilöt eivät varsinaisesti tiedosta olevansa fiktiivisiä, voidaan kuitenkin *Lasisilmänkin* yhteydessä heittää ilmoille ajatus metametafiktiosta. Romaanissa yhdistyvät niin näkyvästi monet metafiktioita osa-alueet, keinot ja konventiot, että olisi suorastaan huolimattomasti jättää huomiotta myös se mahdollisuus, että romaanissa voidaan tuottaa metafiktiota metametafiktiosta. Tällainen tulkinta vaatii lukijan, joka on erityisen tietoinen kirjallisuuden konventioista. Mikäli romaani tulkitaan metametafiktioksi, kyseessä on tulkintani mukaan kantaottava teos siitä, millainen postmodernistisen metafiktiivisen romaanin tulee tai ei tule olla. Romaani on itse tietoinen omista konventioistaan, ja *Lasisilmässä* metafiktioita konventiot puolestaan ovat jopa liioitellun vahvasti esillä. Näin ollen voidaan ajatella, että *Lasisilmän* metafiktio on jo niin liioiteltua, että teoksesta tulee metafiktioita parodia.

Olen tässä luvussa osoittanut, että intertekstuaalisuuden tarkastelulla saavutetaan merkittäviä lisähuomioita tulkinnan kannalta. Intertekstuaalisuus on yleisesti yksi metafiktioita keskeisimpiä keinoja, koska sen kautta voidaan osoittaa, miten teksti rakentuu muiden tekstien kautta ja tehdä samalla näkyväksi tekstin laajalle ulottuvat merkityskytkökset. Lisäksi intertekstuaalisuuteen liittyy myös parodia, joka on yksi keskeisimmistä metafiktioita keinoista. ”Peilit”-runon ja *Jobin kirjan* lisäksi ainakin jo luvun alussa mainitsemani Borgesin novelli *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* näyttävät nähdäkseni selkeänä temaattisena viitekehystenä, vaikka siihen ei missään vaiheessa romaania suoraan viitatakaan. Voidaan kuitenkin nähdä, että molempia tekstejä yhdistää ajatus todellisen maailman unohtamisesta ja fiktiiviseen harhamaailmaan katoamisesta. Jatkuva viittaaminen Borgesin runon teemoihin antaa aihetta olettaa, että Borgesin tuotanto voisi laajemminkin olla romaanin tematiikan taustalla. Tällaiset oletukset ovat kuitenkin aina subjektiivisia ja nousevat esiin vasta lukijan tulkinnan myötä. Intertekstuaalisuuden käsitteen kautta olen päässyt entistä tiiviimmin kiinni romaanin esittämiin kysymyksiin realistisen kuvauksen mahdollisuuksista kirjallisuudessa. Seuraavassa luvussa kiinnitän huomioni siihen, millä tavoin romaanissa pyritään luomaan mahdollisimman realistista televisiosarjaa ja miten nämä pyrkimykset suhteutuvat romaaniin itseensä.

4. TODELLISUUDEN JÄLJILLÄ – REALISMI LÄHIÖSSÄ JA *LASISILMÄSSÄ*

Keskeisimmät metafiktiiviset kommentit *Lasisilmässä* koskevat realistisen fiktion ongelmia. Romaani kysyy postmodernistisen metafiktion hengessä, kuinka kirjailijan subjektiivinen näkemys voisi tuottaa objektiivisen kuvauksen todellisuudesta. Lisäksi romaanissa pohditaan, miten realistinen televisiosarja oikeastaan rakentuu ja millaisia toimenpiteitä tarvitaan realistisen vaikutelman luomiseksi. Pyrin tässä luvussa tuomaan esiin romaanin kirjallisuus- ja realismiteoreettista diskurssia ja analysoimaan erityisesti romaanin itserefleksiivistä pohdintaa realismista. *Lasisilmä* on hyvin monella tavalla visuaalisuuteen pohjautuva teos. Ensinnäkin romaani käsittelee aihepiiriltään televisiota. Toiseksi teoksen tematiikkaan liittyy monelta osin visuaalisuus, näkeminen ja katsominen, koska sekä kirjallisuuden lukemisessa että television katsomisessa näköaisti on keskeisin informaation välittäjä. Esittelen ensimmäisessä alaluvussa, miten romaanissa pyritään uskottavuuteen realistisen vaikutelman luomiseksi. Toisessa alaluvussa tarkastelen lähemmin sitä, ovatko visuaaliset keinot ainoa tapa tuottaa todenkaltaisuutta ja voiko siitä joissakin tapauksissa olla myös jotakin haittaa. Otan kolmannessa alaluvussa esiin ajatuksia televisiorealismien rajoituksista ja neljännessä henkilöahmoista, vaikka nämäkin luvut hieman koskettavat visuaalisuuden teemaa.

4.1 Teoreettinen diskurssi ja uskottavuuden vaatimus

Lasisilmässä kirjallisuus- ja realismiteoreettisen diskurssin sekoittuminen fiktiiviseen tekstiin on merkittävä metafiktion keino. Michel Foucault'n mukaan diskurssi on merkityksen tuottamisen käytäntö. Tieto todellisuudesta tuotetaan siis diskursiivisesti kielen avulla, ja diskurssi itsestään syntyy erilaisten käytäntöjen tuottamana. Kulttuurin kielenkäyttäjät muodostavat asioista yhteisiä merkityksellistämisen tapoja, ja diskurssi puhuu kohteestaan tällä tietyllä tavalla. Foucault'n mukaan diskurssi siis järjestee tällä tavoin valtasuhteita ja pyrkii vakiinnuttamaan jotkut tietyt lausumat. (Foucault 2007.) Arja Jokisen mukaan diskurssia voidaan tarkastella laajoina ajatusten ja ideologioiden muodostelmina ja tiettyinä väitteiden joukkona tai yksilön omassa kielenkäytössään rakentamina vuorovaikutteisina käytänteinä. (Jokinen ym. 1993, 111–112). Ymmärrän tässä luvussa diskurssin käsitteen niin, puhuessani teoreettisesta diskurssista tarkoitan niitä ilmauksia, sanoja ja puhetapoja, joiden voidaan tunnistaa liittyvän kirjallisuus- ja realismiteoreettiseen keskusteluun. Tällaiseen diskurssiin kuuluu esimerkiksi puhuminen henkilöahmoista, jatkuvajuonisuudesta ja draaman kaarista sekä uskottavuudesta.

Mika Hallilan mukaan teoreettisen diskurssin esiintyminen osana fiktiota on yksi metafiktio keino laajentaa fiktion käsitettä. Lisäksi tällä tavoin voidaan kehittää ja muuttaa sekä lukijan odotuksia ja tottumuksia että romaanin konventioita yleensä. Lukukonventiot muuttuvat, kun fiktion tasot paljastetaan ja niillä leikitellään. (Hallila 2006, 93.) Hallila esittää, että teoreettisen diskurssin esiintyminen osana fiktiivistä tekstiä perustuu aina jonkinlaiseen kerronnallisten kehysten rikkomiseen (Hallila 2006, 89). Hän ei määrittele kirjallisuusteoreettista diskurssia sen tarkemmin, mutta oman määritelmäni mukaan sillä tarkoitetaan kirjallisuustieteessä yleisesti käytettyjä termejä ja käsitteitä, joiden avulla voidaan analysoida esimerkiksi kertojaa, henkilöahmoja tai teosten rakennetta. Hallila toteaa myös, että kehysten rikkoutumisessa ei välttämättä ole kysymys aina perinteisten kerrontaratkaisujen murtumisesta vaan esimerkiksi vaikka fiktiivisen tason ja sitä pohtimaan asettuvan tason suhteesta (mt, 90). Olen jo aiemmin todennut luvussa 2, että perinteiset kerronnalliset kehykset rikkoutuvat *Lasisilmässä* mitä moninaisimmilla tavoilla. Tämän lisäksi voidaan havaita myös tällaista eri tasojen välisten kehysten rikkoutumista diskurssien sekoittumisen muodossa.

Romaanissa esiintyy huomattavan paljon suoraa teoreettista pohdintaa televisiosarjan konventioista, todellisuusillusion luomisesta ja juonenkäänteiden rakentumisesta. Nämä pohdinnat esittää lähes aina joko päähenkilö Taru tai käsikirjoitustiimin vanhin jäsen Stahanov, jonka mainitaan olleen televisiotyössä jo pitkään. Stahanovista sanotaan, että hän ”toimii jatkuvajuonisen tv-sarjan historian ehtymättömänä tietosanakirjana”, ”löytää häkellyttävän nopeasti kaikki tarinan ristiriitaisuudet ja jatkumovirheet” ja ”on nähnyt niin paljon telkkaria, että tietää täydellisyyttä hipovalla varmuudella mikä tulee toimimaan ja mikä ei”. (L, 13.) Hahmon nimestä on helppo löytää alluusio Aleksei Stahanoviin, joka tunnetaan Neuvostoliiton sosialistisen työjärjestelmän sankarina ja väsymättömänä puurtajana. Stahanovista rakennetaan siis henkilöahmo, jota voidaan pitää ahkerana työntekijänä ja kokemuksensa puolesta varsin luotettavana televisioasiantuntijana. Nojaudun tässä analyysissäni pitkälti romaanin henkilöahmojen – erityisesti Tarun ja Stahanovin – ajatuksiin ja mielipiteisiin realistisesta televisiosta. Kaiken kaikkiaan se, miten romaanissa televisiosarjaa tehdään, näyttäytyy selkeimmin henkilöahmojen omissa pohdinnoissa.

Teoreettinen diskurssi voidaan Hallilan mukaan tuoda osaksi fiktiivistä tekstiä eri tavoin, se voi olla piilotettua tai aivan avointa. Toisaalta avoimesti ilmaistuna se voi olla ironista tai parodista, kun taas piilotettuna se voi esiintyä ilman ironiaa tai parodiaa. (Hallila 2006, 84.) *Lasisilmä* on rakennettu kokonaisuudessaan vahvasti realismiteoreettisen diskurssin ympärille niin, että teoriasta tulee oikeastaan kehys koko romaanille. Toisaalta ”teoreettinen diskurssi” saattaa olla hieman väärä termi tässä yhteydessä, sillä *Lasisilmässä* realismin pohdinta toteutuu useimmiten maallikkotermein. Romaani alkaa ”maankuulun dramaturgin” luennolla, jossa hän kertoo opiskelijoille, miten televisiota tehdään:

Teidän pitää ajatella niin, että televisiota ei katsota, te ette vain näe sitä vaan se myös näkee teidät, se on valtava silmä, se on lasinen silmä huoneen nurkassa, ja sieltä, teidän luotanne, sieltä ihmisten asuttamasta tilasta se näkee ja imee sisäänsä kaiken mitä tapahtuu (*L*, 9).

Vaikka tässä lainauksessa ei olekaan käytetty teoreettisia käsitteitä, voidaan luennoitsijan puhe kuitenkin nähdä otteena teoreettisesta diskurssista. Televisio kuvataan laitteeksi, joka näkee kaiken ja esittää kaiken sellaisena kuin se oikeasti tapahtuu. Käsikirjoittajan tulee dramaturgin mukaan ajatella niin, että televisio näyttää katsojille sen, minkä se näkee – ja minkä katsojat itsekin oikeastaan näkevät koko ajan, omassa elämässään. Näin haetaan tietenkäin vaikutelmaa realismista. Jos haluaa käsikirjoittaa sellaista televisiosarjaa, joka voisi katsojasta tuntua todelliselta, sen tapahtumien tulee olla sellaisia, että ne voisivat olla katsojan omasta elämästä. Samalla luodaan viittaus romaanin nimeen, jolloin voidaan ajatella, että jos televisio on lasinen silmä, *Lasisilmä* on televisio, joka näyttää meille tapahtumat sellaisena kuin ne ovat. Jo romaanin alussa luodaan siis tällä tavoin ajatus siitä, että *tämä on totta* – tai ainakin voisi olla.

Alussa esitettyyn ajatukseen uskottavuuden tärkeydestä palataan romaanissa useaan otteeseen. Henkilöhahmojen yhteydessä tärkeänä pidetään psykologista motivointia, jonka Liisa Saariluoma (1992, 10) nostaa keskeiseksi realistisen fiktion tavoitteeksi. Yksi romaanin ensimmäisistä konflikteista syntyy, kun pääkirjoittaja Paula ei suostu toteuttamaan Tarun ideoimaa juonikuviota. Paulan on vaikea kuvitella, että Sinikka-niminen henkilöahmo voisi toimia Tarun ehdottamalla tavalla:

Mun on vaikeeta kuvitella että Sinikka suostuis tuuraamaan jossain räkälässä, Paula sanoo. Sen peruskarakttäari ei oo yhtään spontaani, ja sitä paitsi nehän ei Jatan kanssa oo mitenkään läheisiä. Miksi Sinikka tekis tollasen palveluksen hyvänpäiväntutulle? Musta se haiskahtaa vähän epäuskottavalta kuviolta. (*L*, 83.)

Pääkirjoittaja Paula on se, joka käsikirjoitustiimissä saa aina viimeisen sanan ja päättää asioista. Joskus Paula joutuu myös suitsimaan tiimiläisten ideoita, koska sarjassa ei kuitenkaan voi tapahtua aivan mitä tahansa. Taru ei hyväksy Paulan perustelua, koska hänen mielestään henkilöahmon epätavallisen käyttäytymisen voi perustella uskottavaksi:

Ei jumalauta, hyvän juonenkuljetuksen takia on ennenkin heitetty romukoppaan – ainakin hetkeksi – persoonien perusreagoititavat. Tai sitten tehty se silmäkääntötempu, jota Staha nimittää ”sopimukseksi katsojan kanssa”: kun me vain riittävän hyvin pseudoperustelemme jonkin oudon mielenkäännöksen, niin kyllä katsoja suostuu ostamaan sen.” (L, 83.)

Tässä kohtauksessa uuden käsikirjoittajan halu tehdä mielenkiintoista juonta törmää kokeneemman pääkirjoittajan tietoon siitä, mikä on katsojalle uskottavaa ja mikä ei. Sopimus katsojan kanssa viittaa keskeiseen realismiin tapaan tehdä sopimus lukijan kanssa siitä, että kerrotut asiat ovat uskottavia ja toiminta motivoitua. Televisiosarjan täytyy säilyttää asemansa todenmukaisena kuvauksena maailmasta, ja tällöin juonenkäänteitä säätelevät realismin lait. Kappaleesta käyvät hyvin ilmi televisiorealismia säätelevät konventiot ja säännöt sekä se, että sääntöjä voidaan myös tarvittaessa kiertää.

Hallilan mukaan vahvasti teoreettisen diskurssin varaan rakentuvassa romaanissa teoreettisuus ei enää välttämättä näyttäydy dominoivana piirteenä vaan voidaan nähdä, että romaani itse asiassa *on* romaanin teoriaa ja kirjallisuusfilosofiaa (ks. Hallila 2006, 91). Tällainen näkemys on jossain määrin osuva myös *Lasisilmän* kohdalla, koska hyvin merkittävä osa romaanista käsittelee todellisuuden kuvauksen ongelmia fiktiossa yleensä. Toisaalta teoreettinen pohdinta on välillä jopa niin näkyvää, että sen voisi luokitella jopa parodiseksi. Uskottavuuden mittarina romaanissa tunnutaan pitävän sitä, kuinka hyvin katsojat voivat samaistua henkilöahmoihin tai tapahtumiin. Henkilöahmoihin samaistuminen on myös yksi Hallilan esittämistä realistisen fiktion tavoitteista (Hallila 2006, 146). Huipentumana tai jopa onnistumisena tunnutaan romaanissa pitävän sitä, jos joku katsoja oikeasti uskoo, että tapahtumat ovat hänen elämästään.

Säännöllisin välein meille soitetaan ja puhelu yhdistetään Paulalle. Langan toisessa päässä on ihminen, joka on vakuuttunut siitä, että sarjan juoni on kopioitu hänen omasta elämästään. (...)

Jotkut itkevät ja sanovat, että eivät voi enää näyttää naamaansa missään, koska kaikki arvaavat kenestä ja mistä on oikeasti ollut kyse.

Jotkut vaativat korvauksia, isojakin rahoja, koska tokihan heillä on omaan elämäänsä tekijänoikeudet.

Jotkut haluavat kertoa, että jossain kohdassa käsikirjoitus meni ihan väärään suuntaan, ja toivovat, että kirjoitamme juonen niin kuin se ”oikeasti tapahtui”. (L, 172.)

Tällaisissa tilanteissa pääkirjoittaja Paula toteaa, että juonen yhteneväisyydet ovat aina vain yhteensattumia. Paulan mukaan ”maailmassa on vain tietty määrä perustarinoita, ja väistämättä mikä tahansa meidän keksimämme juoni voi muistuttaa jotakin reaalimaailman tapahtumasarjaa” (L, 172). Paulan esittämä kommentti vertautuu venäläisen formalismin edustajien ajatuksiin perustarinoista, ja näin voidaan jälleen huomata, että teoreettinen diskurssi nivoutuu osaksi käsikirjoittajien repliikkejä. Teemu Ikonen mukaan Vladimir Proppin tekemä klassinen tutkimus (1928) venäläisten kansansatujen funktioista esittää, että samat tapahtumat toistuvat sadusta toiseen. Tutkimuksen jälkeen tarinan yksikköjä on luokiteltu ja analysoitu niin, että on kehitetty esimerkiksi tarinan ”kielioppeja”, jotka jäsentävät tapahtumien ja etenemisen säännönmukaisuuksia erilaisten graafisten mallien avulla (Ikonen 2003, 187–188). Tapahtumien toistuminen ja erilaisten vaihtoehtojen rajallisuus on siis yksi narratologian perustavanlaatuisista ajatuksista.

Paula ei kuitenkaan kerro soittajille, että television tarkoitus on nimenomaan näyttää sitä, mitä maailmassa tapahtuu muutenkin eli aivan tavallisia tapahtumia. Kuten romaanin nimen analyysin yhteydessä totesin, käsikirjoittaja imee ideansa todellisesta elämästä. Näin ollen voidaan ajatella, että edellä esitetyn kaltainen puhelu olisi televisiosarjan uskottavuuden huipentuma: käsikirjoittaja on onnistunut työssään. Toisaalta on kieltämättä vaikea kuvitella kenenkään uskovan televisiosarjan tapahtumiin niin tosissaan kuin edellä kuvatut esimerkkirepliikit osoittaisivat. Romaanissa käsikirjoittajien todellisuudentavoittelu vaikuttaa paikoin pakonomaiselta, ja he pyrkivät viimeiseen asti pitämään tapahtumien uskottavuuden mahdollisimman korkealla. Parodinen tunnelma syntyy tästä korostetusta ja liioitellen esiintuodusta pyrkimyksestä sekä katsojien oletetusta uskosta näiden tapahtumien todenmukaisuuteen. Käsikirjoittajat tuntuvat nimittäin paikoitellen kuvittelevan, että katsojat voisivat ottaa televisiosarjan tapahtumat todesta. Vaikuttaa siltä kuin käsikirjoittajat eivät uskoisi katsojien ymmärtävän, että kyseessä on kuitenkin saippuasarja eikä esimerkiksi dokumentti.

Vaikka käsikirjoittajan tärkein innoittaja on oikea elämä, Taru kuitenkin toteaa pikkusiskolleen, että käsikirjoittaja ei koskaan ota tapahtumia *omasta* elämästään. Näin hän sanoo siitakin huolimatta, että myöhemmin itse pyrkii ohjailemaan elämäänsä käsikirjoituksen avulla. Lisäksi Taru mainitsee, että televisiosarjan tapahtumat eivät sittenkään ole aivan sellaisia kuin oikeassa elämässä.

Käsikirjoittajan tulee ottaa vapauksia, tyyliä ja tehdä tavallisestakin kiinnostavaa. Saippuasarjan käsikirjoittamisen ristiriitaisuus tulee jälleen esiin parodisessa valossa, kun mahdollisimman todenkaltaisia tapahtumia kehittävä käsikirjoittaja joutuvat kuitenkin koristelevaan todellisuutta tekemällä siitä vauhdikkaampaa ja tyyliä tyyliä. Näin Taru kuvailee käsikirjoittamista:

Stoorit nimittäin kehitellään tarkkojen dramaturgisten sääntöjen mukaan, niissä vaikuttaa harkitut voimat ja vastavoimat, henkilöiden sovitut kompetenssipatterit, aiemmat tapahtumat ja niistä poikivat emotionaaliset jännitteet, pitkät kaaret ja niihin punoutuvat lyhyet kaaret, ja kaikkialla polveilevat käänneet. Kaikki on paljon vauhdikkaampaa ja tyyliä tyyliä kuin tavallisessa elämässä. (L, 137.)

Parodia syntyy tässä siitä, että vaikka televisiosarjan tulisi kuvata todellisuutta ja oikeaa elämää, todellisuus ei kuitenkaan sellaisenaan kelpaa televisioon. Voidaan siis ajatella, että mikäli ihmiset uskovat televisiosarjan välittämän todellisuuden olevan totta, he uskovat valheelliseen kuvaan. Tarua vaikuttaa jossain määrin jopa ärsyttävän ajatus siitä, että ihmiset oikeasti uskovat televisiosarjan tai romaanin olevan totta. Hän huomauttaa, että käsikirjoittaja voi kyllä ottaa aineksia omasta elämäkokemuksestaan, mutta että samankaltaiset juonikuviot johtuvat yleensä vain sattumasta (aivan kuin Paula toteaa huolestuneille soittajille). Vaikuttaa siltä, että Taru on itse hyvin tietoinen realismin problematiikasta ja että hän ehkä jollain tavalla väheksyy hyväuskoisia katsojia ja/tai lukijoita. Hän siis pyrkii toisaalta saamaan aikaan realistista fiktiota mutta samaan aikaan on hyvin tietoinen siitä, että Lähiö ei kuvaa todellisuutta sellaisena kuin se on vaan välittää siitä tyyliä tyyliä version. Tarun suhtautuminen vaikuttaa ristiriitaiselta, koska hän tuntuu kyllä ymmärtävän sarjan fiktiivisyyden mutta joutuu kuitenkin lopulta itse fiktion pyörteisiin. Tämä ristiriitaisuus voidaan myös nähdä seurauksena Tarun hulluudesta, jota olen käsitellyt aiemmin luvussa 2.2.

Saman luvun lopulla Taru heittää vielä erityisen metafiktiivisen kommentin kirjallisuudesta:

Jauhan vielä, kuinka jatkuvasti törmää siihen että melkein kaikki, jopa ammattikriitikot, jotka lukevat esimerkiksi minä-muodossa kirjoitettua kirjaa, kuvittelevat joko alitajuisesti tai sitten ihan tietoisesti että kirjailija nyt tässä kuvailee jotain itselleen tapahtunutta asiaa. Muistelen ääneen takavuosi-ilmeä ilmestynyttä uusmedia-alalle sijoitettua romaania, joka oli mitä ilmiselvimmän täyttä fiktiota, jopa parodisuuteen asti, ja kuinka siitä huolimatta siitä spekulointiin ja jeesusteltiin loputtomasti: ai tollasta se uusmediaelämä on, ja kirjailijan entiset työkaverit, jotka taas tiesi että homma just tasan tarkkaan ei ole sellaista, syytti puolestaan kaveria valehtelusta. Haloo hei, miksi on niin vaikeeta uskoa että joku voi ihan oikeasti olla tyyten *keksittyä*, jätän. (L, 138.)

Tarun vuodatus voidaan tulkita hyvin selkeäksi kannanotoksi ikuista realismi-tulkintaa vastaan, jonka mukaan realistisen romaanin konventioita noudattelevan romaanin nähdään aina kuvaavan todellisuutta ja kertojan omia kokemuksia. Tämä on seurausta siitä, että realistisesta romaanista on pitkälti tullut kirjallisuudessa romaanin vakiintunut muoto, normi. Taru pyrkii puolustamaan sitä, että joskus asiat voivat olla täysin keksittyjä ja mielikuvituksen tuotetta, eikä siinä välttämättä ole mitään pahaa. Realistista romaania on pitkään pidetty arvostettuna romaanilajina, ja tässä Taru haluaa nostaa arvoonsa myös ei-realistisen fiktion. Tämän voi nähdä mielenkiintoisena vastapoolina realismihakuisuudelle televisiosarjassa: romaanissa pyritään luomaan mahdollisimman todenmukaista televisiosarjaa, mutta samalla käsikirjoittaja itse puhuu ei-realismien puolesta. Tämä kyseinen selvästi *Lasisilmä*kin koskeva metafiktiivinen kommentti tuo uusia ulottuvuuksia romaanin sisäiseen realismi-keskusteluun ja korostaa entisestään sitä, että teos suhtautuu ajatukseen realismista kriittisesti.

Realismista ja uskottavuudesta voidaan johtopäätöksenä todeta, että Lähiössä uskottavuudella on erittäin tärkeä rooli. *Lasisilmä* kertoo uskottavan televisiosarjan käsikirjoittamisesta, ja romaanissa asetetaan tällaiselle sarjalle tarkat kriteerit. Ensinnäkin tapahtumien tulee olla sellaisia, että ne voisivat tapahtua kenelle tahansa. Tapahtumien täytyy olla mahdollisia reaali maailmassa. *Lähiön* käsikirjoittaminen nojautuu tuttuihin ja turvallisiin paikkoihin, joita on käytetty sarjassa koko ajan ja jotka eivät ole tuotannollisesti liian kalliita tai hankalia. Tutut paikat toimivat myös realistisen vaikutelman luomisen tukipilareina, koska ne kiinnittävät fiktiivisen maailman todellisuuteen. Televisiosarjan tapahtumat sijoittuvat nimensä mukaisesti lähiöön, ja mitään epätavallisia ehdotuksia tapahtumapaikoista ei edes esitetä tiimin palavereissa. Lisäksi henkilöhahmojen toiminta täytyy olla uskottavaa kyseiselle hahmolle, eli henkilöhahmo ei voi tehdä mitään sellaista, mitä senkaltainen ihminen ei normaalioloissa tekisi. Henkilöhahmo ei esimerkiksi voi yhtäkkiä muuttaa mieltään jostakin asiasta tai toimia arvojen vastaisesti. Toisaalta käsikirjoittajan tulee kuitenkin tehdä tavallisistakin tapahtumista mielenkiintoisia, mikä saattaa jossain määrin syödä pohjaa uskottavuudelta. Tärkeää lieneekin tasapainoilu uskottavuuden ja kiinnostavien juonenkäänteiden rajapinnalla. Metafiktion näkökulmasta vaikuttaa ristiriitaiselta, että pyritään luomaan jotakin todenkaltaista mutta joka kuitenkin rakentuu selkeiden fiktion sääntöjen mukaan. Tässä tullaan lähelle Patricia Waugh'n aiemmin mainittua ajatusta siitä, että todellisuus rakentuisi samaan tapaan kuin fiktio. Televisiosarjassa todellisuus todella rakentuu fiktion tavoin, koska siinä pyritään luomaan oma todellinen maailmansa perinteisen realismien konventioita käyttäen.

Lähiötä varten esitetyt säännöt tuntuvat melko tiukoilta tarkasteltaessa romaania itseään. *Lasisilmä* pyrkii olemaan uskottava romaanina, mutta sekä kertomuksen parodiset elementit että päähenkilön hulluus syövät tätä uskottavuutta. Kuten olen todennut, metafiktiiviselle tekstille on tyypillistä nojautuminen joihinkin perinteisen romaanin konventioihin, jotta teksti pysyisi kasassa metafiktiivisistä kokeiluista huolimatta. *Lasisilmän* yhteydessä voidaan ajatella, että tapahtumat olisivat periaatteessa mahdollisia reaali maailmassa, mikäli jätetään huomiotta luonnon preesens-kerrontatilanne. Tapahtumapaikat vaikuttavat todellisilta ja henkilö hahmot backstoryineen voisivat olla aivan tavallisia ihmisiä. Samoin kuin televisiosarja myös realistinen romaani nojautuu usein tuttuihin tapahtumapaikkoihin, jotka ovat oikeasti olemassa ja joihin lukija voi samaistua. *Lasisilmässä* ulomman kertomuksen realistista vaikutelmaa luodaan esimerkiksi niin, että Tarun kerrotaan opiskelleen Tampereen yliopistossa ja hänet yhdistetään tuttuihin tamperelaisiin opiskelijaelämän elementteihin kuten Aviisiin, Radio Moreeniin tai tiedotusopin tunnettuun professoriin. Henkilö hahmojen toiminta vaikuttaa suhteellisen uskottavalta, ja Tarunkin kohdalla hänen käyttäytymistään voidaan pitää reaali maailmassa mahdollisena, kun otetaan huomioon Tarun mahdollinen mielenterveyden järkkyminen. Sen sijaan henkilö hahmojen pakonomaiset pyrkimykset realistiseen kuvaukseen vaikuttavat liioitelluilta ja henkilöiden kuvaukset kärjistetyiltä. Tässä mielessä romaani itse tasapainoilee realismin ja parodian rajamaastossa ja samalla tuottaa metafiktiota parodioimalla pyrkimyksiä objektiiviseen todellisuuden kuvaukseen.

4.2 Televisiota vai kirjallisuutta?

Peter Brooks analysoi teoksessaan *Realist Vision* realismia taiteen eri osa-alueilla kirjallisuudesta kuvataiteeseen. Hän nostaa jo alussa keskeiseksi osaksi realismia visuaalisuuden ja näkemisen merkityksen. Brooksin mukaan realismissa näköaisti nousee muita aisteja tärkeämmäksi hahmotettaessa maailmaa ja merkityksiä. Hän toteaa myös, että näköaistia on usein pidetty luotettavimpana aistina. Ei liene sattumaa, että samoihin aikoihin realismin kanssa syntyy myös valokuvauksen taito. (Brooks 2005, 3.) Valokuvauksesta voidaan nähdä kehittyneen myöhemmin myös videokuvaus ja sen myötä televisio, elokuvat ja televisiosarjat. Näköaisti toimii keskeisenä välittäjänä, kun katsomme televisiosta jatkuvajuonista sarjaa. Näin ollen hyvin suuri osa todellisuusvaikutelmasta televisiosarjassa lepää sen varassa, mitä kuvaruudussa näytetään.

Olen jo aiemmin luvussa 2.2 todennut, että realismin visuaalisuuden kritisoiminen toteutuu romaanissa erityisesti kertojan kautta. Monet Tarun havainnot osoitetaan vääriksi ja pelkkään näköaistiin perustuvat tulkinnat paikkansapitämättömiksi. Tämän lisäksi visuaalisuutta pohditaan myös perinteisten television keinojen kautta. Kohtausten vaihtuminen leikkauksien kautta on piirre, jota voidaan käyttää sekä romaanissa että televisiossa. *Lasisilmä* on hyvä esimerkki romaanista, joka hyödyntää kohtaustekniikkaa, koska romaani on rakennettu käsikirjoituksen ja vaihtuvien kohtausten muotoon. Leikkauksien avulla on mahdollista aktivoida televisionkatsojan mielikuvitusta samalla tavoin kuin kirjallisuudessa. Itse asiassa leikkaukset toimivat tutkimani romaanin mukaan televisiossa ikään kuin keinona häivyttää visuaalisuutta ja olla näyttämättä kaikkea, mikä taas voidaan nähdä mielenkiintoisena vastinparina realismin päinvastaiselle pyrkimykselle. Taru pohtii itsekseen leikkauksien merkitystä televisiossa:

Leikkaus. Se hetki kun kutkuttavasti, raivostuttavasti tai armeliaasti siirrytään muihin tapahtumiin juuri kun jotain keskeistä on kerrottu, jokin pommi pudotettu, kun tsunami on taittumassa päälle. (...) Emme me halua näyttää kaikkea.

Sillä me tiedämme, kuinka paljon tehokkaampaa on, kun sinä, katsoja, muovaat itse mielessäsi sen *mitä sitten tapahtuu*. (L, 93.)

Tässä katkelmassa Taru ottaa esille televisiorealismien kääntöpuolen. Kuten aiemmin totesin, visuaalisuutta pidetään tärkeänä realismin osa-alueena ja näköaistia kenties luotettavimpana todellisuuden määrittäjänä. Romaanista käy ilmi, että televisiossa halutaan kuitenkin usein luoda salamyhkäisyyttä, epäilyksiä ja jännitystä mielenkiinnon ylläpitämiseksi. Toisaalta halutaan usein kertoa montaa tarinaa yhtä aikaa, jolloin erilliset juonet halutaan jättää jännittäviin kohtiin, jotta katsoja olisi kiinnostunut palaamaan seuraamaan jokaista tarinaa. Tällaisissa tilanteissa television on jännitystä luodakseen käytettävä kaunokirjallisuudelle tyypillisiä keinoja eli hyödynnettävä katsojan mielikuvitusta. Kaunokirjallisuutta lukiessaan lukija joutuu kuvittelemaan – visualisoimaan – kaiken, koska tapahtumat kuvaillaan vain tekstin kautta. Televisiossa sen sijaan olisi mahdollisuus näyttää vain suora kuva tapahtumista, mutta joissakin tapauksissa mielikuvituksen hyödyntäminen on tehokkaampaa.

Taru antaa samassa luvussa vielä havainnollistavan esimerkin siitä, miten leikkaamalla ja piilottamalla voidaan televisiossa saada aikaan tehokkaampaa kuvausta kuin suoralla kuvalla:

Aivan samalla tavalla kauhufilmissä näytämme hirviöstä vain inhoja vilahduksia, vihjeitä ja aavistuksia; sinä näet sen ehkä lähestyvän varjona ja vilahtavan pois, mutta et saa tietää siitä

enempää, ja siksi se juuri tuntemattomuudellaan pelottaa; kun leikkaamme muualle kun tuo näkymättömyydellään kammottava olio on hyökännyt jonkun kimppuun, mutta ainoa mitä saat tietoonsi on uhrin kirkaisu, sinä ja te kaikki olette pissiä housuihinne.

Sillä jos tuomme eteesi hirviön sellaisenaan ja kokonaan (...) sinä haukottelet ja sanot mielessäsi: erikoisefekti-kuttaperkkaa. Sillä sinun itse omassa pikku päässäsi luoma hirviö on niin paljon kaameampi kuin me ikinä pystyisimme keksimään. (L, 94.)

Televisiorealismien erikoisuutena voidaan siis pitää sitä, että vaikka se luottaakin pitkälti visuaalisuuteen todellisuuden kuvaamisessa, ei kaiken näyttämisen aina välttämättä olekaan se tehokkain keino. Joissakin tilanteissa televisiossa voidaan pyrkiä pois päin realismista ja halutaankin katsojan luovan itse mielikuvia tilanteista ja tapahtumista. Tällä tavalla *Lasisilmä* ottaa edelleen kantaa realismiin ja erityisesti siihen, että realistisessa kirjallisuudessa on konventiona pyrkiä kuvaamaan kaikki mahdollisimman tarkasti ja yksityiskohtaisesti. Romaanissa halutaan tuoda esille, että mielikuvituksen voima saattaa olla tehokkaampi kuin oikean kuvan.

Mielenkiintoisen lisän visuaalisuus-keskusteluun tuo Ansa, jonka kommentteja voidaan lukea satunnaisten lukujen lopusta. Ansa kommentoi usein edeltäneen luvun tapahtumia tai lisää jotakin olennaista luvussa käsiteltyihin ajatuksiin. Erään luvun lopussa Ansa kommentoi näkemistä ja katsomista:

(Sokeudesta tuli mieleeni, että jos aivan normaalin lapsen täysin toimivien silmien näköhermosto ei saa varhaislapsuudessa virikkeitä, lapsi ei ikinä opi näkemään. Valo menee silmään ja tuottaa reaktioita aivoissa, mutta lapsiparka ei vain ole ikinä oppinut tulkitsemaan eikä dekoddaamaan niitä ärsykeitä. Näkeminen ei ole pelkkää valoa ja heijastusta; se on aktiivinen prosessi. -Ansa.) (L, 109.)

Tässä Ansan kommentti havainnollistaa näkemisen ja katsomisen välistä eroa ja tuo lisää syvyyttä pohdintaan visuaalisesta realismista. Voidaan ajatella, että pelkkä katsominen saattaa tuottaa vääriä kuvia ja oletuksia todellisuudesta. Oikeita todellisuusvaikutelmia sen sijaan tuottaisi näkeminen, joka on aktiivista toimintaa ja nähtyjen kuvien pohdintaa, järjestelyä ja työstämistä. Tämä ajatus toimii mielenkiintoisena kommenttina televisiota kohtaan, sillä yleensä televisiota sanotaan nimenomaan *katsottavan* eikä nähtävän.

Jo luvussa 2.3 totean, että lukujen otsikoinnit muistuttavat käsikirjoituksen kohtausluetteloa. Kohtaukset rakentuvat *Lasisilmässä* yleensä niin, että yhdessä kohtauksessa esitetään yksi juonen

kannalta olennainen tapahtuma. Tarun ajatuksia kuvailevia lukuja voi oikeastaan myös nimittää kohtauksiksi, koska niissä kaikenlaisen pohdiskelun lisäksi silloin tällöin myös tapahtuu jotakin juonen kannalta olennaista. Nämä luvut ovat useimmiten jonkinlaista yleistä pohdintaa televisiosarjan tekemisestä, Tarun muisteluita tai ajatuksia Tarun nykyelämän tapahtumista ja henkilöistä.

Meillä, minulla ja Aijalla, oli lapsina yhteinen huone. Olen aivan varma että Alpo ja Linnea ajattelivat että meistä se oli kivaa ja sisarellista. (...)

Välillä minä pakenin huoneesta ja tein pesiä paikkoihin, jotka tuntuivat pieniltä ja hylätyiltä ja tarpeettomilta. Vinttikomeroon, portaiden alle, hattuhyllylle. Vein sinne takin ja kirjoja ja taskulampun. (L, 129.)

Joskus näitä Tarun kohtauksia käytetään niin, että niissä liikutaan ajassa eteenpäin suurempia harppauksia kuin olisi vain juonen tasolla mahdollista. Tarun mietelmät voivat esimerkiksi alkaa sanoilla ”vajaata viikkoa myöhemmin” (L, 146) tai niissä voidaan tiivistää muutaman viikon tapahtumat yhteen kappaleeseen (L, 154). Tällaiset monologikohtaukset ja nopeat ajalliset siirtymät ovat tyypillisiä fiktiiviselle tekstille, mutta ainakaan romaanin esittämässä televisiosarjassa niitä ei nähdä. Näiden kohtausten avulla konventioiden välille luodaan ristiriitaa: Aluksi lukijan uskotellaan pitelevän käsissään romaania, joka alkaakin muistuttaa käsikirjoitusta, joka ei sittenkään olisi oikein soveltuva televisioon vaan toimii paremmin romaanina.

Television erityispiirteiden tarkastelun kautta voidaan havaita Sinisalon romaanin esittävän, että televisiossa visuaalinen realismi on hiukan erilaista kuin kirjallisuudessa. Samoin Lähiön pyrkimys realismiin eroaa jossakin määrin *Lasisilmän* pyrkimyksistä olla uskottava romaani. Romaanin mukaan televisiossa tuntuu olevan helppo vain näyttää asioita, mutta silloin kun halutaan luoda jännitystä tai mystiikkaa, näköaistia joudutaankin hämäämään. Tv-kuvaan verrattuna kirjallisuus pystyy lopulta vain kuvailemaan kohdettaan, mutta myös television olisi vaikea näyttää mitään täydellisesti, sillä televisiokin on kameratekniikan vuoksi sidottu vain yhteen näkökulmaan kerrallaan. Yhdistävänä tekijänä *Lasisilmän* ja Lähiön välillä voidaan nähdä ainakin kohtauksien ja leikkauksien käyttäminen sekä lukijan tai katsojan mielikuvituksen hyödyntäminen jännityksen luomiseksi. Lisäksi *Lasisilmässä* jännitys ja salamyhkäisyys liittyvät olennaisesti Tarun subjektiiviseen kertoja-asemaan. Sekä romaania itseään että Lähiötä luonnehtii pyrkimys objektiiviseen todellisuuden kuvaukseen, mutta toinen pyrkii siihen ensisijaisesti kirjallisuuden keinoin ja toinen television. Mielenkiintoista on huomata, kuinka paljon realistiselle kirjallisuudelle

tyypilliset konventiot ovat läsnä myös siinä, miten *Lasisilmässä* pyritään tekemään realistista televisiosarjaa. Vaikuttaa siis siltä, että joitakin samankaltaisia visuaalisuuteen liittyviä konventioita voidaan käyttää realistisen vaikutelman luomiseksi sekä Lähiössä että *Lasisilmässä*.

4.3 Odotuksia, rajoituksia ja vastuuta

Jatkuvajuonisen televisiosarjan erikoisuus realismin suhteen piilee siinä, että televisiossa ei voi tapahtua aivan mitä vain. Kuten jo uskottavuutta käsittelevässä osiossa totesin, henkilöhahmoilla on tietyt tavat toimia ja sarjan tapahtumien tulee olla uskottavia. Lähiön arvot ja moraali liittyvät myös uskottavuuteen, mutta niillä on myös omat konventionsa. Iris Ruoho ottaa artikkelissaan esille elokuvatuottaja Steve Nealen ajatuksia todellisuuden tuottamisesta televisiossa. Neale erottaa toisistaan käsitteet realismi ja *verisimilitude*. Jälkimmäisellä Neale tarkoittaa sitä, ”millaista todellisuutta sarjan uskotaan tiettyssä kulttuurissa ja historiallisessa tilanteessa vastaavan – ja mitä on kulloinkin yleisesti kelpuutettua, normin mukaista ja sopivaa nähdä” (Ruoho 2009, 18). Nealen ajatus on helppo ymmärtää, kun huomataan, että sanan *verisimilitude* yleisin suomennus onkin *todennäköisyys*. Edelleen Ruoho esittelee Nealen ajatusten pohjalta, millaisia lajityyppiodotuksia ja kulttuurisia odotuksia erilaisilla tv-sarjoilla voi olla. *Lähiötä* muistuttavaa *Kotikatu*-sarjaa Ruoho kuvailee näin:

(P)erhesarjat tapaavat luoda uskottavuutta kertomalla tarinan noudattaen tiettyjä yleisesti hyväksytyjä lajityyppinormeja ja kulttuurisia konventioita. Perhesarjalle on ominaista, että kerronta rakentuu draamallisesti perheen tai suvun ympärille ja että ongelmat ratkaistaan henkilökohtaisella tasolla (...). Kulttuuriseen uskottavuuteen kuuluu puolestaan sukupuoliroolien selvä tunnistettavuus, esimerkiksi jako naisten ja miesten töihin, sekä sosiaalisten stereotyyppien, kuten työväenluokkaisten ja keskiluokkaisten hahmojen, rinnastaminen. (Ruoho 2009, 19.)

Nealen pohdinta on hyvin lähellä Genetten vastaavia asioita käsitteleviä ajatuksia. Genette määrittelee käsitettä *vraisemblance* seuraavasti: ”A *vraisemblable* narrative is thus a narrative where the actions answer (...) to a body of maxims accepted as true by the public to which the narrative is addressed (...)” (Genette 2001, 242, kurssiivi alkup.). Todennäköinen kertomus on siis sellainen, jonka tapahtumat voisivat kyseisen kertomuksen yleisön mielestä olla totta. Genette rinnastaa todennäköisyyden tarkoittamaan myös sitä, mitä kertomuksessa yleisön mukaan *pitäisi* tapahtua. Näin ollen voidaan ajatella, että kertomuksen yleisö voisi pitää kertomusta realistisena, mikäli esimerkiksi henkilöhahmot toimivat yleisön odotusten mukaisesti. (mt, 240–241.)

Nealen ja Genetten ajatusten pohjalta tarkasteltuna voidaan havaita, että *Lähiön* rakentuminen noudattelee myös tiettyjä lajityypille ominaisia konventioita ja kulttuurisia odotuksia. Näitä seikkoja pohtivat jälleen myös henkilöhahmot. Tarun ajatusten myötä lukijalle käy hyvin selväksi, kuinka paljon rajoituksia hänen mukaansa televisiossa on arvojen ja moraalien suhteen:

On niin hymähdyttävää mutta totta, kuinka näennäisessä vapaamielisyydessään ja ristiinnaimisissaan ja loputtomassa juonittelussaan ja huume- ja alkoholiongelmissa rypemisissään tällainen sarja on perimmäisiltä arvoiltaan uskomattoman puhtoinen. Paha saa aina palkkansa. Kukaan meidän hahmoistamme ei voi kokeilla huumeita joutumatta vaikeuksiin, koska me emme voi antaa sellaista viestiä että huumeita voi kokeilla joutumatta vaikeuksiin. Kukaan meidän hahmoistamme ei voi tehdä rikosta saamatta rangaistusta (...). (L, 103.)

Vaikka Lähiössä pyritäänkin mahdollisimman todentuntuiseen esitykseen, eettisesti tai moraalisesti arveluttavista ratkaisuista ei voi koskaan seurata mitään hyvää. Oikeassa elämässä rikoksentehtäjä voi jäädä ilman rangaistusta, mutta Lähiössä sellaista ei voisi koskaan tapahtua. Näin ollen televisiosarjan käsikirjoittamista rajoittavat kuitenkin teoksessa ankarat säännöt siitä, mitä seurauksia tekemisillä voi olla ja millaista esimerkkiä televisiossa näytetään. Samalla tavalla yleiset arvot ja normit rajoittavat myös sitä, millä tavoin ihmisiä ja tapahtumia voidaan kuvata:

Moraaliin liittyy myös se, että jos sarjassa esiintyy vähemmistön edustaja, hänet on esitettävä poliittisesti korrektisti. Me emme ikinä voisi kirjoittaa Muammarista matkalla pankkiin naureksivaa, Suomen järjestelmää avoimesti kuppavaa sosiaalipumppua, vaikka oikeassa elämässä sellaisiakin henkilöitä maahanmuuttajien joukkoon taatusti mahtuu. (L, 104.)

Tässä esimerkissä ollaan hyvin tiiviisti Ruohon mainitsemien kulttuuristen odotusten äärellä. Kulttuuriset odotukset muovaavat käsitystämme siitä, miten rikoksentehtäjälle kuuluu käydä tai millä tavoin vähemmistöjen edustajia tulee kohdella. Edelleen myös lajityyppiin kohdistuvat odotukset rajoittavat tapahtumien kulkua. Ennen kaikkea kyse on moraalisen enemmistön tahdosta, kuten Taru asian ilmaisee:

Kun kaikissa muissa asioissa me peräänkuulutamme edes jonkin sortin näennäistä uskottavuutta, niin paha ja hyvää punnitessa ei ole kuin yksi tapa toimia. Ei pidä tuijottaa liikaa siihen mitä *oikeasti* voisi tapahtua. Pitää tuijottaa siihen mitä moraalinen enemmistö *tahtois* tapahtuvan. (L, 104., kursiivi alkup.)

Esimerkissä moraalinen enemmistö voidaan rinnastaa Genetten mainitsemaan yleisöön. Jatkuvuusjuonisen televisiosarjan on siis lopulta muotoiltava juonenkäänteensä niin, että tapahtumat

etenevät kuten niiden *pitäisikin* yleisön mielestä edetä. Tällä tavoin televisiosarja voi olla yleisönkin mielestä todennäköinen.

Myöhemmin Taru pohtii televisiokäsikirjoittajan vastuuta ja ottaa esiin sen, että Lähiö luo yhteisöllisyyttä ihmisten välille – jos ei muuta niin ainakin yhteisiä puheenaiheita. Samalla televisiosarja voi palvella ihmisten uteliaisuutta, kun se paljastaa tosi-television tapaan asioita ihmisten arjesta. Suurin vastuu tuntuu Tarun mukaan olevan kuitenkin siinä, miten katsojat suhtautuvat näkemäänsä: ”Meidän vastuullamme on sekin, että loppujen lopuksi aina osa katsojista kokee sarjan hahmot oikeiksi ja todellisiksi. Sehän on meidän tavoitteemme.” (L, 113.) *Lasisilmässä* nostetaan siis esille näkemys siitä, että käsikirjoittajan tulisi pyrkiä luomaan todenkaltaisuutta ja olemaan samaan aikaan tietoinen siitä, miten hänen pyrkimyksensä vaikuttavat yhteiskuntaan. Siinä mielessä käsikirjoittajan tulee siis sekä vastata kulttuurisiin odotuksiin että muistaa vastuunsa. Tarun mukaan käsikirjoittajan täytyy pitää mielessä, että koska televisiosarja pyrkii realismiin, se voi joillekin olla jopa todellisuutta:

Mutta joka tapauksessa aina löytyy riittävästi hurahtaneita mummoja tai snadisti sosiaalivammaisia tapauksia, jotka luulee että sarjan hahmot ovat kahdenkymmenenneljän karaatin aitoja, samoja ruudussa kuin siviilissäkin. Tai vähintään, vaikka ne näyttelijöiksi tajuttaisiinkin, ajatellaan että ne päättävät tekemisensä ja keksivät vuorosanansa itse. Siksi juuri näyttelijöitäkään ei Suomessa saa sarjoissa vaihtaa kuin äärimmäisessä hädässä: johan se hieroisi liikaa katsojan nenää siihen, että tämä on konstruktioita ja kuvitelmaa. (L, 114.)

Lasisilmässä käsikirjoittajien tavoitteena on siis luoda mahdollisimman todenkaltaista televisiosarjaa ja pitää huoli siitä, että katsoja voi uppoutua television maailmaan unohtaen, että kyseessä on konstruktio. Tässä nousee kuitenkin jälleen esille jo aiemmin huomaamani tuntemus siitä, että Taru suhtautuu hiukan halveksivasti televisionkatsojiin. Vaikuttaa nimittäin siltä, että Taru ei ymmärtäisi suurimman osan katsojista kuitenkin tiedostavan katsovansa täysin keksittyä ohjelmaa. Tarun ajatusten kautta tuotetaankin tässä yhteydessä jälleen parodiaa liioittelemalla ja kärjistämällä.

Myöhemmin Stahanov ottaa esille kaksoisajattelun käsitteen televisiorealismien yhteydessä. Käsikirjoitusporukka on kokoontunut yhteen, ja Stahanov pohtii sitä, miten ihmiset voivat uskoa televisiosarjan todellisuuteen:

Se on tää kaksoisajattelu, hän sanoo. (...) Isoin osa meidän katsojista tietää vallan hyvin että Peetu ei niin sanotusti oikeesti oo transuiluun päin kallistunut muusikko, vaan Vantaalla asuva näyttelijä joka seurustelee sievän markkinointiassistentin kanssa ja harrasta ruoanlaittoa ja sauvakävelyä. Mutta vaikka ne tietää että Peetun näyttelijä ei oo Peetu, niin kuitenkin ne jollain jännällä tavalla ostaa ja uskoo mitä sille naamalle tapahtuu, koska ne haluaa uskoa (...). (L, 115.)

Taru nostaa samasta ilmiöstä esimerkiksi joulupukin, johon lapsi uskoo jollain tavalla vielä senkin jälkeen, kun on löytänyt lahjakätkön vanhempiansa makuuhuoneesta. Vaikka tässä yhteydessä käsikirjoittajatiimi vaikuttaa pohtivan enemmän lapsia ja nuoria kuin aikuisia katsojia, Pantse nostaa esille sen, millä tavalla sarja voi kiinnittyä aikuiskatsojankin arkeen:

Jostain syystä suomalainen katsoja osaa laittaa jonkun Kauniit ja rohkeat ihan oikeeseen lokeroon, se on silkkaa viihdettä ja fantasiaa, koska siinä ei ole mitään yhtymäkohtaa omaan arkeen. Mutta annas kun hahmot puhuu suomee ja liikkuu sellaisissa ympyröissä, joita katsojat itse näkee dösän ikkunasta joka päivä, niin yhtäkkiä se onkin astetta todempaa. (L, 117.)

Pantsen mainitsema arkitodellisuuden kiinnittyminen liittyy edellä pohdittuun televisiosarjan uskottavuuteen. Siinä mielessä Pantse ja Stahanov voisivat olla oikeassa, että *Lähiön* kaltainen sarja saattaa tuntua suomalaisesta katsojasta todellisemmalta kuin amerikkalainen saippuasarja, vaikka molemmat ovatkin aivan yhtä fiktiivisiä. *Kauniissa ja Rohkeissa* nähdyt maisemat, glitter ja glamour eivät ehkä tuntuisi uskottavilta suomalaisen katsojan silmissä ja niihin voisi olla vaikea samaistua. Sen sijaan suomalainen todellisuus, tutut ympäristöt ja tavat antavat tarttumapintaa suomalaiselle katsojalle.

Vertauksen vuoksi voidaan todeta, että fiktiivisessä tekstissä tällaisia eettisiä tai moraalisia rajoituksia ei oikeastaan ole ainakaan siinä määrin kuin Lähiössä. Erilaiset eettisten ja moraalisten normien rikkomiset saattavat edelleen kirjallisuudessa toki vaikuttaa siihen, mikä koetaan realistiseksi ja todellisessa elämässä mahdolliseksi. Tällaisten pohdintojen välineeksi Genetten vraiseemblance-käsite sopii hyvin. Kirjallisuudessa on kautta aikain silloin tällöin nähty eettisesti ja moraalisesti arveluttavia aiheita, ja esimerkiksi kotimaisen kirjallisuuden historiassa muistetaan, miten Hannu Salaman *Juhannustanssit* (1964) ja Väinö Linnan *Tuntematon Sotilas* (1954) joutuivat sensuurin kohteeksi. Nykyisin näitä molempia pidetään kaikesta huolimatta klassikkoteoksina. Jos sen sijaan tarkastellaan, miten samankaltaiset rajoitukset suhteutuvat *Lasisilmään*, voidaan havaita, että myös romaani on perimmäisiltä arvoiltaan melko puhdas. Liiallisesta alkoholin juomisesta seuraa väärinkäsityksiä ja virheitä ihmissuhteiden saralla. Tämä voidaan havaita tilanteesta, jossa

humalainen Taru kuvittelee Timon olevan kiinnostunut tästä ja ehdottaa tälle yhteisen illan jatkamista työporukan juhlien jälkeen, minkä jälkeen Taru tulee nolosti torjutuksi (L, 55). Lisäksi Tarulle käy lopulta huonosti sen jälkeen, kun hän on tahallisesti aiheuttanut Paulan onnettomuuden. Vaikka hän vaikuttaa aluksi olevan onnellinen pääkirjoittajan paikalla, voidaan romaanin lopussa todeta hänen tulleen hulluksi, mikä toimii moraalisenä opetuksena siitä, että paha saa palkkansa. Näin ollen voidaan huomata, että vraisemblance-ajattelu toteutuu myös Sinisalun romaanissa. Romaani pyrkii kaikessa metafiktiivisyydessäänkin olemaan suhteellisen realistinen, ja mitään kovin kyseenalaisia ratkaisuja siinä ei näin ollen moraalin suhteen nähdä.

4.4 Henkilöhahmot paperilla ja televisiossa

Peter Brooksia mukaan realismia voidaan ajatella eräänlaisena leikkinä, jossa pienikokoisen maailman luominen antaa meille mahdollisuuden hallita sitä maailmaa ja sen henkilöitä (Brooks 2005, 2). Näitä henkilöitä Brooks nimittää leluiksi ja nukeiksi, ja niiden tarkoituksena on muistuttaa mahdollisimman paljon oikean elämän ihmisiä sekä ulkonäöltään että käytökseltään ja tietenkin myös psykologisilta osilta. Lisäksi Brooks toteaa, että realismia luoneet kirjailijat ymmärsivät, kuinka tärkeää on se, että henkilöhahmot muistuttavat lukijoitansa. Näin ollen henkilöiden sijoittaminen tavalliseen elämään ja tavallisiin kokemuksiin tekeekin tästä kaikesta tavallisuudesta merkittävää. Brooks kuitenkin muistuttaa, että kirjallisuudessa tämä illuusio täytyy luoda kielen avulla. (Brooks 2005, 5.) Kirjallisuuden täytyy Brooksia mukaan valehdella kertoakseen totuuden: sen täytyy tiivistää ja luoda kokonaisuuden tuntua pienistä osista. (mt, 6). Myös ympäristön kuvailu on Brooksia mukaan tärkeää henkilöiden kannalta ja keskeistä realistisessa kirjallisuudessa. Ympäristö antaa lukijalle paljon tietoa henkilöiden motiiveista, menneisyydestä ja siitä, miten heistä on tullut sellaisia kuin he ovat. (mt, 17.) Niin ikään Slomith Rimmon-Kenan antaa arvoa ympäristölle henkilöiden luonteenpiirteiden määrittäjänä. Rimmon-Kenanin mukaan metonymioina henkilöiden luonteenpiirteistä voivat toimia sekä henkilön fyysinen että inhimillinen (sosiaalinen) ympäristö. Hän toteaa, että jatkuvuus ympäristön ja henkilöiden välille muodostuu usein metonymialle ominaisesta syy-seuraussuhteesta: esimerkiksi ränsistynyt ja ummehtunut koti voi olla henkilöiden rakkautta metonymia, mutta samalla se voi olla seurausta henkilön köyhyydestä. (Rimmon-Kenan 1991, 86.)

Brooksin käsitykset realismiin henkilöahmoista suhteutuvat mielenkiintoisesti *Lasisilmän* ja *Lähiön* henkilöahmoihin. Riikka Rossi toteaa, että henkilöahmokuvauksessa toden tuntua voidaan tavoitella korostamalla ajallista jatkumoa: ”Realistinen teksti kuvaa henkilöahmon kokonaisuutena: henkilöllä on tietynlainen menneisyys, joka kerrotaan lukijalle ja joka vaikuttaa nykyisyyteen ja tulevaisuuteen.” (Rossi 2009, 30). Lähiössä henkilöahmojen menneisyyttä ei välttämättä esitetä, ellei sillä ole jokin merkitys nykyisten tapahtumien kannalta. Silti realistisen vaikutelman luomiseksi tällainen kokonaisuus pitää olla suunniteltuna, jotta siitä voidaan ammentaa tulevaisuutta. Vaikka *Lähiön* henkilöt tuotetaankin pitkälti visuaalisin keinoin, kuten televisioon sopii, jokaisella hahmolla on oma tarinansa eli backstorynsa. Nämä backstories on koottu isoon kirjaan, Raamattuun, ja sieltä voidaan aina ammentaa ideoita tai tarkistaa yksityiskohtia henkilöahmojen menneisyydestä tai mieltymyksistä. Backstory vaikuttaa olevan televisiosarjan oma erikoisuus, vaikkakin tällä tavoin voidaan ajatella rakentuvan myös realistisen kirjallisuuden niin sanotut pyöreät henkilöahmot eli ne hahmot, jotka ovat moniulotteisia ja kehittyviä¹⁸.

Vaikka henkilöahmojen määrittely pyöreiksi tai litteiksi on saanut kritiikkiä yksioikoisuudestaan (ks. esim. Rimmon-Kenan 1991, 54), sen avulla voidaan hyvin osoittaa romaanin ja televisiosarjan hahmojen välinen ero. Romaanissa vaikuttaisi olevan oikeastaan vain yksi täydellisesti pyöreä henkilöahmo eli päähenkilö Taru, kun taas Lähiössä kaikilla hahmoilla on oma tarinansa ja kukaan ei ole varsinaisesti pääosassa. Tarun kehittymistä seurataan koko romaanin ajan, kun taas muut hahmot tuntuvat pysyvän samanlaisina. Lisäksi Taru on ainoa hahmo, jonka menneisyyttä avataan lukijalle. Taru toteaa kirjan alussa:

Vaikka onhan minullakin backstory.

Backstory on kaikki se menneisyydessä tapahtunut, jota ei katsojalle ole näytetty, mutta joka on muovannut roolihahmosta sen mikä se on ja tietysti määrin ohjaa sitä mitä se toimii.

Backstoryssani minä luen Tampereen yliopistossa tiedotusoppia. (L, 15.)

Tarun lisäksi teoksessa tulevat alussa melko tarkkaan kuvailluiksi myös käsikirjoitustiimin muut jäsenet, vaikka heidän kuvailunsa jääkin aika pitkälti näköaistin varaan. Tämä tietenkin johtuu siitä,

¹⁸ Klassisen ajatuksen pyöreistä ja litteistä henkilöahmoista esittää E. M. Forster teoksessaan *Aspects of the Novel* (1972). Litteiden henkilöahmojen kuvaamiseen riittää minimimäärä tekstuaalista informaatiota, hahmot ovat usein koomisia ja pelkistettyjä eivätkä he kehity tarinan kuluessa. Pyöreät hahmot sen sijaan toimivat näiden vastakohtana, he voivat ilmentää montaa ominaisuutta yhtä aikaa ja he kehittyvät. Lisäksi pyöreät hahmot kykenevät yllättämään lukijan uskottavalla tavalla.

että kuvailu tapahtuu Tarun näkökulmasta eikä Taru mitenkään voi tietää kaikkea uusista työtovereistaan. Muun muassa tämä tiedon rajoittuneisuus on yksi niistä seikoista, joista voidaan nähdä, että kaikessa metafiktiivisyydessäänkin *Lasisilmä* noudattelee perinteisen realistisen fiktion konventioita. Tähän liittyen huomionarvoista on myös esimerkiksi se edellisessä sitaatissa esiin nouseva asia, että *Lasisilmä* kytkeytyy hyvin vahvasti reaalimaailmaan muun muassa oikeiden paikkojen kautta. Myös Rossi ottaa esille ympäristön merkityksen realistisen vaikutelman luomisessa. Teos voidaan kiinnittää todellisuuteen muun muassa mainitsemalla erisnimiä tai muuten tuttuja paikkoja. (Rossi 2009, 30.)

Mainitsin jo aiemmin, että muun muassa Rimmon-Kenanin mukaan ympäristön kuvailua voidaan käyttää myös metonymisesti henkilöhaamon kuvaamiseen. Lisäksi olen todennut johdannossa, että metonymia on keskeinen realismin konventio. Metonymian käyttäminen keskeisen henkilöhaamon kuvaamisessa on jälleen yksi niistä tavoista, joilla romaani tukeutuu realismin konventioihin. Taru on romaanin henkilöhaamoista ainoa, jonka kotia kuvataan. Hän ostaa asuntonsa romaanin alussa, ja kotia kuvataan romaanissa usein jossain määrin keskeneräisenä paikkana:

Ovikellon ääni kaikuu autiossa eteisessäni. Minulla ei ole vielä edes mattoja. (...)

Ikeaan pitäisi mennä siksi, että opinto- ja asuntolainan yhtäaikainen hoitaminen ei anna mahdollisuuksia oikeastaan mihinkään muuhun. Nukun vieläkin kodin vintiltä löytyneellä kulmistaan käpristyneellä vaahtomuovipatjalla ja syön pilkkituolilla istuen leveän ikkunapenkin ääressä, katsellen (”koulutusmielessä”, niin kuin itselleni todistelen) kaikkia mahdollisia jatkuvajuonisia tv-sarjoja lattialla nököttävästä halvasta matkatelevisiosta (...). (L, 127.)

Sivulla 127 on kulunut todennäköisesti jo useampi viikko siitä, kun Taru on ostanut asuntonsa, eikä hänellä ole vielä edes kaikkia tarpeellisia huonekaluja. Tästä voidaan päätellä kausaalisesti, että Taru on viettänyt suurimman osan ajastaan töissä tai töiden parissa, eikä ole ehtinyt ajatella kotia tai sisustamista. Näin ollen työstä on ehkä tullut hänelle liiankin tärkeä asia jo romaanin alussa. Lisäksi katkelmasta on tärkeä huomata, että Taru toteaa patjan löytyneen ”kodin vintiltä”, mikä antaa ymmärtää, että Taru kutsuu oman asuntonsa sijaan vanhempiensa asuntoa kodiksi. Taru ei siis ehkä pidä omaa asuntoaan kotinaan, eikä siksi viitsi nähdä sen eteen vaivaa. Kun Tarusta voidaan huomata tälläkin tavalla, että hän on erittäin vahvasti kiinni työssään ja työyhteisössään – hän jopa katselee tv-sarjoja kotonaan – ei ole mikään ihme, että työ ottaa vallan myös hänen mielestään. Perinteisesti talon tai kodin voidaan nähdä kuvaavan myös henkilöhaamon minuutta, ja tällä tavoin ajateltuna voidaan nähdä, että Tarun asunnon tyhjyys kuvastaa myös hänen oman minuutensa ja

subjektuutensa tyhjyyttä. Mikäli ajatellaan, että Taru ei ole vielä löytänyt minuuttaan eikä tiedä, millä keinoin tekisi itsestään kokonaisen subjektin, on entistä helpompi ymmärtää hänen turvautuvan tuttuun televisiosarjaan ja henkilöhahmoon, jonka identiteetin hän on itse kehitellyt alusta alkaen.

Lasisilmässä erityisen mielenkiintoiseen rooliin nousevat henkilöhahmojen nimet ja niiden symboliikka. Aleid Fokkeman mukaan henkilöhahmo rakentuu koodeista, jotka voidaan luokitella denotatiivisiin ja konnotatiivisiin. Jos henkilöhahmo vaikuttaa Forsterin määritelmien mukaan litteältä, se rakentuu vain denotatiivisten koodien varaan. Fokkeman mukaan henkilön nimi on tämän identiteetin kannalta oleellisin denotatiivinen koodi. Konnotatiiviset koodit sen sijaan ovat kirjallisia ja kulttuurisia koodeja, jotka kantavat merkityksiä. Henkilöhahmosta rakentuu sitä pyöreämpi, mitä enemmän konnotatiivisia koodeja käytetään. Konnotatiivisia koodeja ovat looginen, biologinen, psykologinen, sosiaalinen sekä metaforan ja metonymian koodi. Loogisen koodin mukaan henkilöhahmo täyttää tietyt loogiset ehdot eli esimerkiksi joko on olemassa tai ei ole. Biologinen koodi edellyttää, että henkilöhahmolla on ainakin mahdollisesti jokin biologinen tausta. Psykologinen koodi edellyttää henkilöhahmolla olevan jotakin sisäistä elämää, ja sosiaalinen koodi edellyttää hahmon kuuluvan johonkin sosiaaliseen yhteisöön. Metaforan ja metonymian koodi puolestaan edellyttää, että henkilöhahmon ulkomuoto voidaan kuvata (metonymia) ja että tietyt ulkomuodon tai nimen ominaisuudet kertovat jotakin myös hahmon luonteenpiirteistä (metafora). (Fokkema 1991, 74–76.; ks. myös Käkelä-Puumala 2003, 257–258.)

Vaikka postmodernistisessä kirjallisuudessa henkilöhahmot jätetään joskus nimeämättä, Sinisalon romaanissa hahmojen nimet ovat korostuneesti esillä. Nimien merkityksellisyys on jälleen yksi tapa, jolla romaani kaikessa metafiktiivisyydessään tukeutuu kuitenkin realistisen romaanin konventioihin. Fokkeman koodeista tärkeäksi nousee metaforan ja metonymian koodi, sillä romaanin henkilöhahmojen nimet on selvästi valittu kuvaamaan hahmojen luonteenpiirteitä. Näin ollen myös litteämmillä henkilöhahmoilla on kuitenkin syvyytensä, kun lähes kaikkien romaanin hahmojen nimet kuvaavat myös heidän persoonallisuuttaan. Stahanov väsymättömänä puurtajana ja Kirsikka pirskahtelevana ja tyttömäisenä tuntuvat sopivan luonteiltaan hyvin valittuihin nimiin. Nimeämisen kannalta keskeisimpiä ovat kuitenkin Taru ja Paula, joilla on omat vastineensa myös Lähiössä. Tarun vastineena toimiva Satu liittyy Taruun aluksi nimen synonyymisen merkityksen

takia: molempien nimet tarkoittavat jotakin fiktiivistä tarinaa. Myöhemmin Satu alkaa muistuttaa Tarua yhä enemmän myös persoonaltaan, kunnes hahmot alkavat sekoittua myös Tarun mielessä. Samaan aikaan nimet muistuttavat lukijaa siitä, että kaiken tämän fiktion keskellä sekä Taru että Satu ovat yhtä fiktiivisiä. Paulan vastineena Lähiössä toimii puolestaan Rita, joka näyttäytyy ilkeitä piirteitä omaavana kampaajana ja Sadun kilpailijana. Paula kuvataan jatkuvasti Tarun silmissä ahkerana ja asiantuntevana mutta myös ilkeänä ja narsistisena johtajana, joka pyrkii ohjailemaan Tarun päätöksiä. Kolmantena hahmona Paulaan on helppo yhdistää myös Ansa, jolloin kaikki kolme hahmoa liittyvät yhteen symboliikan kautta: paula, rita ja ansa tarkoittavat kaikki jonkinlaista pyydystä. Paulan tavoin myös Ansa vaikuttaa pyrkivän ohjailemaan Tarua kommenteillaan ja toisaalta myös kilpailevan tämän kerronnan kanssa. Lisäksi kaikkien kolmen voidaan ajatella yrittävän saada Tarua jonkinlaiseen ansaan sekä tarinan että kerronnan tasolla. Näistä kolmesta hahmosta Ansa jää kuitenkin litteimmäksi. Muiden kohdalla voidaan nähdä hyödynnettävän Fokkeman metonymian koodia, koska henkilöhahmojen ulkomuotoa kuvaillaan. Ansasta sen sijaan ei anneta mitään muuta tietoa kuin tämä metaforinen nimi.

Henkilöhahmojen siirtymistä fiktiivisestä maailmasta toiseen voidaan tarkastella myös Brian McHalen Umberto Ecolta lainaaman käsitteen *transworld identity* (maailmojen välinen identiteetti) avulla¹⁹. Maailmojen väliset identiteetit ovat kokonaisuuksia, esimerkiksi henkilöhahmoja, jotka elävät kahdessa eri maailmassa ja lainautuvat maailmasta toiseen. Tällaiset lainautuneet hahmot muistuttavat toisiaan ja uudessa maailmassa esiintyvä hahmo on tunnistettavissa, vaikka se ei olisi aivan identtinen alkuperäisessä maailmassa elävän hahmon kanssa. Jos toisen maailman hahmo eroaa oleellisesti alkuperäisestä eikä kyse ole vain satunnaisista eroavaisuuksista, kyseessä ei voi olla Econ mukaan (McHalen tulkitsemana) maailmojen välinen identiteetti. (ks. McHale 1987, 35–36.) Satunnaisten ja oleellisten eroavaisuuksien raja lienee tulkinnanvarainen, mutta *Lasisilmän* yhteydessä voidaan selvästi nähdä tällaisia maailmojen välisiä identiteettejä ainakin Tarun ja Paulan kohdalla. Näiden hahmojen ja heidän vastineidensa välillä on riittävästi samankaltaisuutta, jotta hahmot voidaan tunnistaa toisesta maailmasta lainatuiksi. Toisaalta myös muita hahmoja tuntuu esiintyvän sekä *Lasisilmässä* että Lähiössä (ainakin Timolla ja Elisellä on omat vastineensa), mutta näiden hahmojen samankaltaisuus ei ole yhtä silmiinpistävää ja näin ollen en puhuisi heidän kohdallaan maailmojen välisestä identiteetistä.

¹⁹ Myös Eliisa Pitkäsalo on tarkastellut Johanna Sinisalon romaanin *Sankarit* henkilöhahmojen lainautumista *Kalevalasta* saman käsitteen avulla. Ks. Pitkäsalo 2009, 36.

Vaikka henkilöhahmojen lainautuminen maailmasta toiseen vaikuttaa melko yksinkertaiselta, eri mediat asettavat hahmoille omat haasteensa. Television henkilöhahmojen rajoitukset kirjallisuuteen verrattuna tulevat hyvin esiin, kun Taru alkaa suunnitella keksimänsä hahmon Sadun backstorya. Käsikirjoitustiimi päättää, että Sadulla on stressin yhteydessä esiin tuleva akne, ja Taru joutuu tekemään lähestulkoon toimittajantyötä selvittäessään kaiken mahdollisen aknesta roolia varten. Tämän lisäksi haasteita asettavat muun muassa hänen työnsä kirjastonhoitajana tai niinkin yksinkertainen asia kuin hänen lempiharrastuksensa:

(A)ina kun Pantse kulkee pöytäni ohitse (...) hän heittää kysymyksen, vaikkapa mikä on Sadun mieluisin liikuntalaji, ja hetkeäkään epäröimättä vastaan: sulkapallo. Olen ylpeä siitä, kuinka olen sisäistänyt jatkuvajuonisen televisiosarjan tuotantoarvot: jos haluamme näyttää Sadun tämän todennäköisesti koskaan edes esille tulemattoman liikuntaharrastuksensa parissa, tarvitsemme vain yhden vastapelurin, voimme kuvata sisätiloissa, valaisu ja kameratyö on kohtuullisen yksinkertaista ja säästä riippumatonta – kun vertaa tätä vaikkapa mimmiliigajalkapalloon tai pururatalenkkeilyyn. (L, 41.)

Televisiosarjan henkilöhahmoja säätelevät siis tuotannolliset seikat, kun taas kirjallisuudessa tällaisia rajoituksia ei oikeastaan ole. Koska kirjallisuuden henkilöhahmot rakentuvat vain kielen varaan, niiden kuvaileminen on hyvin erilaista kuin televisiosarjan hahmojen. Pohdin jo aiemmin tässä luvussa leikkauksien yhteydessä sitä, voisiko mielikuvituksen voima olla realismissakin tehokkaampi kuin visuaalisen kuvan. Tässäkin nousee esille realismin yhteys visuaalisuuteen ja toisaalta myös tämän yhteyden kyseenalaistus. Romaani herättää paljon kysymyksiä siitä, minkälaisia eroja voidaan havaita *Lasisilmän* ja siinä kuvatun televisiosarjan realismin välillä. Voisiko realistinen kirjallisuus kuitenkin olla jopa todenkaltaisempaa kuin realistinen televisiosarja siitäkin huolimatta, että kirjallisuuden hahmot voidaan luoda vain kielen kautta? Voisiko ihmisen oma mielikuvitus tuottaa uskottavampaa kuvaa kuin videokuva?

Olen tässä luvussa eritellyt näkökulmia televisiorealismiin ja television ja kirjallisuuden todellisuudenkuvauksen eroihin. *Lasisilmää* ei luonnollisesti voida pitää luotettavana teoreettisena lähtökohdana tämänkaltaiselle pohdinnalle, koska kyseessä on fiktiivinen romaani, mutta tarkoitukseni onkin selvittää teoksen omia kantoja ja sen välittämiä ajatuksia tästä aiheesta. *Lasisilmä* puhuu subjektiivisten tulkintojen ja mielikuvituksen puolesta. Teoksen tarinassa pyritään luomaan jotakin mahdollisimman realistista niissä puitteissa, joissa sellainen on television kannalta mahdollista. Nämä puitteet tehdään kuitenkin hyvin selväksi, ja samalla käy ilmi, että ”oikean”

realismin tavoittelu on televisiosarjassakin mahdotonta. Tämän luvun päätelmien perusteella voidaan todeta *Lasisilmän* ehdottavan, että realistinen kirjallisuus voisi olla todenkaltaisempaa kuin realistinen televisiosarja. Romaani pyrkii kuitenkin tulkintani mukaan ehdottamaan myös, että mitkään kuvaukset todellisuudesta eivät lopulta pysty täydellisesti tavoittamaan sitä, mitä todella tapahtuu.

5. LOPUKSI

Olen tässä tutkimuksessa osoittanut, että Johanna Sinisalonen romaani *Lasisilmä* on vahvasti metafiktiivinen. Metafiktio rakentuu teoksessa monien eri keinojen avulla, joista keskeisimpinä olen nostanut esiin kerronnan, intertekstuaalisuuden ja suoran kommentoinnin. Kerronnassa metafiktiivisyys näkyy erityisesti päähenkilön kerronnassa, kerronnan konventionaalisten tasojen rikkoutumisessa ja romaanin tavassa käyttää ja sekoittaa mise en abyme -rakennetta. Intertekstuaalisuuden käsitteen avulla olen käsitellyt keskeisiä subtekstejä ja osoittanut, että metafiktiivisyys tulee niiden kautta esiin sekä tulkinnallisella tasolla että parodisesta näkökulmasta. Olen myös analysoinut teoksen henkilöiden esittämiä kirjallisuus- ja realismiteoreettisia kommentteja sekä erilaisia tapoja, joilla romaani kommentoi realismin konventioita ja ongelmia sekä televisiossa että kirjallisuudessa.

Keskeisimpänä johtopäätöksenä voidaan todeta, että *Lasisilmä* pyrkii haastamaan ja jopa kritisoimaan realistisessa kirjallisuusperinteessä vallalla ollutta käsitystä todellisuuden representaation mahdollisuudesta ja mimesiksestä. Tässä mielessä *Lasisilmä* jatkaa osaltaan postmodernistisen kirjallisuuden traditiota. Metafiktion avulla romaani tekee näkyväksi vanhat kirjallisuuden konventiot ja osoittaa, että näitä konventioita voi ja täytyy myös uudistaa. Romaani nostaa puheenaiheeksi sekä kirjallisuuden että television todellisuudenkuvauksen ongelmat. Tämän lisäksi keskeisenä pohdinnan aiheena on todellisuuden ja fiktion välinen suhde. Näitä aiheita ei ainoastaan pohdita ääneen vaan ne ovat tarkastelun kohteena myös kerronnan ja intertekstuaalisuuden alueella, kun konventioita sekä käytetään hyväksi että rikotaan surutta. Tavoite mimeettisyydestä paljastuu romaanissa illuusioksi, johon yritetään pyrkiä mutta jota ei voida kuitenkaan koskaan saavuttaa. Samalla todellisuuden ja fiktion välinen suhde kyseenalaistuu ja erot hämärtyvät.

Olen todennut johdannossa, että *Lasisilmä* voisi jossain määrin edustaa Patricia Waugh'n ehdottaman määritelmän mukaista ”uutta realismia”, jota myös Milla Peltonen soveltaa omassa tutkimuksessaan (ks. tämän tutkielman s.13). Vaikka *Lasisilmä* on suhteessa huomattavasti näkyvämmän metafiktiivinen teos kuin Peltonen tutkimat Hannu Salaman romaanit, se kuitenkin käyttää sekä realismin konventioita että metafiktion elementtejä yhdessä kommentoidakseen

todellisuuden kuvauksen problematiikkaa kaunokirjallisuudessa. Näin ollen *Lasisilmä* voitaisiin nähdä Waugh'n esittämän uuden realismin edustajana ainakin sillä perusteella, että romaani kuitenkin hyödyntää monia realistisen fiktion konventioista ja pysyy siinä mielessä ehjempänä kokonaisuutena kuin radikaalisti metafiktiivinen postmoderni romaani.

Sinisalon romaani on toisaalta niin ylitsevuotavan metafiktiivinen, että olen ehdottanut sen olevan jopa metafiktiota metafiktiosta – metametafiktiota. Samalla voidaan ehdottaa, että kyseessä on metafiktion parodia. Joka tapauksessa kyseessä on erityislaatuinen romaani, jonka metafiktiiviset ulottuvuudet ovat moninaiset ja joka haastaa lukijan. Käyttämäni narratologiset työkalut sopivat hyvin kerronnan metafiktiivisyyden analysointiin ja paljastamiseen, koska *Lasisilmän* metafiktiivisyys taistelee kerronnan konventioita vastaan. Näin ollen romaanin kerronta määrittyy parhaiten sitä kautta, mitä se *ei ole*. Intertekstuaalisuuden analyysi sopii tutkimukseen itsestään selvästi, koska viittaukset ovat niin ilmeiset. Sen sijaan suoran teoreettisen diskurssin ja televisiorealismien kommentoimiseen on ollut vaikea löytää yhtenäisiä työkaluja, joten olen analysoinut televisiosarjan ja romaanin realismia monia teoreettisia lähtökohtia käyttäen. Uskon, että tutkimus olisi voinut saada vielä enemmän apua televisiotutkimuksen saralta. Erityisesti visuaalisuuden merkitys televisiolle jää melko pintapuolisesti käsitellyksi. Koska kyseessä on kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma, olen halunnut pysyä mahdollisimman tiiviisti kiinni kirjallisuustieteellisessä näkökulmassa.

Olen tutkinut Sinisalons romaanin metafiktiivisyyden näkökulmasta ja havainnut sen erittäin hedelmälliseksi tutkimuskohteeksi. Lopputuloksena voidaan kuitenkin todeta, että romaanin on vaikea määrittää ja lokeroida mihinkään kategoriaan. Olen kuitenkin sitä mieltä, ettei *Lasisilmää* tai muutakaan nykykirjallisuutta ole edes tarpeen määritellä tarkasti. Jatkotutkimuksen kannalta olisi mielenkiintoista selvittää, onko metafiktiivisyys kenties Sinisalons tuotannolle ominaista vai vain yksittäisen teoksen keskeinen piirre. Aiempia tutkimuksia tarkastellessani olen huomannut, että ainakin intertekstuaalisuus yhdistää monia Sinisalons teoksia, joten uskon laajemmalle metafiktion tutkimukselle olevan aiheita. *Lasisilmän* yhteydessä sen sijaan tutkimusta olisi mahdollista laajentaa mainitsemani televisiotutkimuksen suuntaan esimerkiksi vertailemalla romaanissa esitettyjä näkemyksiä elokuva- ja televisiotutkimuksen teoriaan.

LÄHTEET

Tutkimuskohde

SINISALO, JOHANNA 2006: *Lasisilmä*. Helsinki: Teos. (=L)

Painetut lähteet

ALBER, JAN; STEFAN IVERSEN, HENRIK SKOV NIELSEN & BRIAN RICHARDSON 2010: Unnatural Narratives, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models. *Narrative* 2/2010, 113–136.

ALLEN, GRAHAM 2000: *Intertextuality*. Lontoo: Routledge.

AUERBACH, ERICH 1946/1992: *Mimesis. Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: SKS.

BAHTIN, MIHAIL 1963/1991: *Dostojevskin poetiikan ongelmia*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. Helsinki: Orient Express.

BARTHES, ROLAND 1968/1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*. Toim. Lea Rojola, Suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

BOOTH, WAYNE C. 1961: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.

BROOKS, PETER 2005: *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press.

COHN, DORRIT 1999: *The Distinction of Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press.

COHN, DORRIT 1999/2006 *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen ja Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.

CULLER, JONATHAN 2004: Omniscience. *Narrative* 1/2004, 22–34.

CULLER, JONATHAN 2006: Knowing or Creating? A Response to Barbara Olson. *Narrative* 3/2006, 347–248.

- CURRIE, MARK 1995: Introduction. *Metafiction*. Toim. Mark Currie. New York: Longman Publishing. 1–18.
- DÄLLENBACH, LUCIEN 1977/1989: *The Mirror in the Text*. Käänt. Jeremy Whiteley & Emma Hughes. Cambridge: Polity Press.
- EILITTÄ, LEENA 2012: Introduction: From Interdisciplinarity To Intermediality. *Intermedial Arts. Disrupting, Remembering and Transforming Media*. Toim. Leena Eilittä, Liliane Louvel & Sabine Kim. vii–xiii.
- FLUDENIK, MONIKA 1999: Defining (In)Sanity: The Narrator of *The Yellow Wallpaper* and the Question of Unreliability. *Grenzüberschreitungen: Narratologie im Kontext / Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Toim. Walter Grünzweig & Andreas Solbach. Tübingen: Narr. 74–95.
- FOKKEMA, ALEID 1991: *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*. Postmodern Studies 4. Amsterdam & Atlanta: Editions Rodopi.
- FORSTER, E.M. 1962: *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin.
- FOUCAULT, MICHEL 1969/2007: *The Archaeology of Knowledge*. Käänt. A. M. Sheridan Smith. 7. painos. Lontoo & New York: Routledge.
- FURST, LILIAN R. 1995: *All is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction*. Durham & Lontoo: Duke University Press.
- GENETTE, GÉRARD 1972/1980: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.
- GENETTE, GÉRARD 1968/2001: Vraisemblance and Motivation. Käänt. David Gorman. *Narrative* 3/2001, 239–258.
- HALLILA, MIKA 2004: Mitä metafiktio reflektoi? Metafiktio ja sen suhde romaanin traditioon – *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*. Toim. Katriina Kajannes, Leena Kirstinä & Annika Waenerberg. Helsinki: SKS.
- HALLILA, MIKA 2005: Kuinka realismi kielletään? Metafiktio ja romaanin todellisuusilluusiot. *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*. 1/2005, 71–78.

- HALLILA, MIKA 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44.
- HUTCHEON, LINDA 1980: *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- HUTCHEON, LINDA 1985: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen.
- HUTCHEON, LINDA 1988: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Lontoo & New York: Routledge.
- IKONEN, TEEMU 2001: Tarina ja juoni. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 184–206.
- JOKINEN, ARJA, KIRSI JUHILA & EERO SUONINEN 1993: *Diskurssianalyysin aakkoset*. Tampere: Vastapaino.
- KRISTEVA, JULIA 1993: *Puhuva subjekti. Tekstejä 1967–1993*. Suom. Pia Sivenius, Tiina Arppe, Kirsi Saarikangas, Helena Sinervo ja Riikka Stewen. Helsinki: Gaudeamus.
- KÄKELÄ-PUUMALA, TIINA 2001: Persoona, funktio, teksti – henkilöahmon tutkimuksesta. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Toim. Outi Alanko & Tiina Käkelä-Puumala. Helsinki: SKS. 241–271.
- LAPPALAINEN, PÄIVI 1999: Epäkohdat esiin! – Realistit maailmaa parantamassa. *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Toim. Lea Rojola. Helsinki: SKS. 7–15, 18–42.
- LAPPALAINEN, PÄIVI 2000: *Koti, kansa ja maailman tahraava lika. Näkökulmia 1880- ja 1890-luvun kirjallisuuteen*. Helsinki: SKS.
- LYYTIKÄINEN, PIRJO 1991: Palimpsestit ja kynnystekstit. Tekstien välisiä suhteita Gérard Genetten mukaan ja Ahon Papin rouvan intertekstuaalisuus. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 145–179.
- MAKKONEN, ANNA 1991: *Romaani katsoo peiliin. Mise en abyme -rakenteet ja tekstienvälisyys Marko Tapion Aapo Heiskasen viikatetanssissa*. Helsinki: SKS.

- MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. Lontoo & New York: Routledge.
- NIELSEN, HENRIK SKOV 2011: Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices? *Strange Voices in Narrative Fiction*. Toim. Per Krogh Hansen, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen ja Rolf Reitan. Berliini: De Gruyter. 55–82.
- NUMMI, JYRKI 1985: Parodian poetiikkaa. *Kirjallisuudentutkijain Seuran vuosikirja 38*. Toim. Anna Makkonen. Helsinki: SKS. 51–66.
- NUMMI, JYRKI 1993: *Jalon kansan parhaat voimat. Kansalliset kuvat ja Väinö Linnan romaanit Tuntematon sotilas ja Täällä pohjantähden alla*. WSOY: Juva.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.
- PITKÄSALO, ELIISA 2011: *Kalevalaiset sankarit nykymailman menossa. Tutkimus Johanna Sinisalonen kirjasta Sankarit*. Jyväskylän yliopisto: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 104.
- PELTONEN, MILLA 2008: *Jälkirealismen ehdoilla. Hannu Salaman Siinä näkijä missä tekijä ja Finlandia-sarja*. Turun yliopiston julkaisuja C 278.
- PRENDERGAST, CHRISTOPHER 1986: *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- RAAMATTU 1992: Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.
- RIFFATERRE MICHAEL 1990: *Fictional Truth*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- RIMMON-KENAN, SLOMITH 1983/1991: *Kertomuksen poetiikka*. Suom. Auli Viikari. Tietolipas 123. Helsinki: SKS.
- ROSE, MARGARET A. 1995: *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge: The University of Cambridge.
- ROSSI, RIIKKA 2009: Särkyvä arki. *Naturalismin juuret suomalaisessa kirjallisuudessa*. Palmenia-sarja 64. Helsinki: Gaudeamus.
- RUOHO, IIRIS 2009: Realismi ja journalistisen televisiokritiikin mahdollisuus. *Lähikuva* 4/2009, 11–25.

SAARILUOMA, LIISA 1992: *Postindividualistinen romaani*. Helsinki: SKS.

SOLIN, ANNA 2001: *Tracing texts. Intertextuality in Environmental Discourse*. PIC Monographs 2. Helsinki: Department of English, University of Helsinki.

TAMMI, PEKKA 1991: Tekstistä, subtekstistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin. *Intertekstuaalisuus. Suuntia ja sovelluksia*. Toim. Auli Viikari. Helsinki: SKS. 59–103.

WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Lontoo & New York: Methuen.

Painamattomat lähteet

KORHOLA, MIRKA 2011: *Subtekstisyys kirjoittamisen näkökulmasta : Yrjö Kokon satu Pessi ja Illusia subtekstinä Johanna Sinisalon fantasiaromaanissa Ennen päivänlaskua ei voi*. Kirjoittamisen maisteriohjelman pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

PIIPPO, LAURA 2011: *Pako hämärään: fantastisen ja mimeettisen suhteet lajiin ja rakenteeseen Johanna Sinisalon romaanissa Ennen päivänlaskua ei voi*. Kirjallisuuden pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopisto.

Internet-lähteet

INTERNET MOVIE DATABASE: *Videodrome*. Luettu 28.11.2012. URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0086541/>

KOSKELAINEN, JUKKA: Jorge Luis Borgesin runojen taikavoima välittyi suomennoksiin. Elämä on unta ja peilikuvia. *Helsingin Sanomat* 28.2.1999. Luettu 28.11.2012. URL:
<http://www.hs.fi/kirjat/artikkeli/Jorge+Luis+Borgesin+runojen+taikavoima+v%C3%A4littyi+suomennoksiin/HS990228SIIKU05n5m>