

TAMPEREEN YLIOPISTO

Suvi Heimola

“I was living in a movie, in a novel,  
an idiot’s dream”

---

- Ontologisten tasojen välinen liike Bret Easton Ellisin teoksessa  
*Lunar Park*

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

HEIMOLA, Suvi: ”I was living in a movie, in a novel, in an idiot’s dream”

- Ontologisten tasojen välinen liike Bret Easton Ellisin teoksessa *Lunar Park*

Pro gradu -tutkielma, 125 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2014

Lähestyn Bret Easton Ellisin teosta *Lunar Park* kerronnan hämmennyskeinojen purkamisen kautta. Kiinnostukseni kohde on teoksen fantastisessa luonteessa ja kirjallisen ilmaisun mahdollisuuksissa yhdistää kauhufiktio osaksi omaelämäkerrallisen kerronnan koodia.

Tarinan realistisuuden pyrkimys yhdistettynä fantastisiin elementteihin muodostaa tekstissä kokonaisuutta hallitsevan teeman. Fiktion sekoittuminen todellisuuden kuvaan tapahtuu eri maailmojen toisiinsa valumisen kautta, jossa erilaiset olemisen tasot liittyvät osaksi toisiaan saumattomaan yhteistyöhön. Narratologista metodia avittaa teoreettisena lähtökohtana erityisesti Brian McHalen näkemys ontologisen dominantin hallitsevuudesta postmodernin kirjallisuuden ominaisuutena. Ontologisen tiedonintressin ajatuksen avulla nostan esiin fiktion eri keinoja liittyä osaksi realistisen maailman representaatiota ainoastaan sille mahdollisella tavalla. Olemisen eri tasojen liike sekä kertojaa ympäröivän todellisuuden että hänen pään sisäisen toiminnan puitteissa mahdollistaa uudenlaisen leikin niin vainoharhaan perustuvan kauhukirjallisuuden kuin autofiktion kentällä.

Tutkielmassa keskeiseen asemaan nousevat kerronnan kautta mahdollistuvien epämääräisyyskohtien erittely. Teos sisältää kolmella eri tasolla tapahtuvia vuotoja, joita käsitelen omina kokonaisuuksinaan: (1) ympäristön hajoaminen, (2) hahmojen harhailu ja (3) tajunnan sisäinen pirstaloituminen. Teemoituksen tarkoituksena on selkeyttää tekstin pyörteilevyyttä ja osoittaa kirjallisten keinojen toistuvuutta satunnaisen oloisessa vaihtelussa. Aluksi keskityn kertojan ympäristössä tapahtuviin muutoksiin ja fantastisten elementtien hiipimiseen osaksi realistisen maailman representaatiota, minkä jälkeen siirryn tajunnan purkamiseen ja henkilön tietoisuuden hajoamiseen.

Näiden teemojen kautta vastaan kysymykseen, millä eri tavoilla kirjalliseen ilmaisuun on mahdollista luoda ontologisten tasojen välisiä valumia, miten ne käytännössä rakentuvat ja millaisia merkityksiä niillä on mahdollista luoda. Fantastisten elementtien vaikutus omaelämäkerralliseen lukutapaan on tuhoava, mutta tekstin ambiguiteetti ei anna lukijan luopua realistisuuden ideasta. Fantastinen aines sallii nostaa todellisuudesta esiin puolia, joita ei olisi mahdollista esittää pelkän realismin kautta. *Lunar Parkissa* pohditaan kirjailijakuvaa autofiktion kautta monisyisemmin kuin perinteinen omaelämä antaisi myöten.

Asiasanat: Ellis, Lunar Park, postmoderni, ontologia, narratologia, fantastinen, autofiktio

## Sisällys

1. Johdanto.....	1
1.1 <i>Lunar Park</i> ja postmoderni kerronta .....	2
1.2 Fantastisen ambiguiteetti .....	6
1.3 (Epä)Realistinen kirjailijakuva.....	11
1.4 Autofiktio ja tasojen liukumata .....	17
1.5 Mitä seuraavaksi? .....	21
2. Fantastisen valuma realistiseen kerrontaan .....	24
2.1 Ympäristön liikehdintä .....	24
2.2 Kolme esimerkkiä fyysisten objektien käänöksistä .....	29
2.2.1 Talo .....	29
2.2.2 Auto .....	32
2.2.3 Hauta.....	34
2.3 Olentojen liike tasojen välillä.....	38
3. Toiset tyytit – henkilöhaahmojen hyppy osaksi ylempää tasoa .....	47
3.1 <i>American Psycho</i> reaali maailman representaatiossa.....	48
3.1.1 Patrick Bateman herää henkiin? .....	48
3.1.2 Yksi henkilö – monta ulottuvuutta .....	54
3.2 Henkilö = Tekijä = Henkilö? .....	59
3.2.1 Henkilöhaahmon viisi inkarnaatiota.....	60
3.2.2 Minuuden sekoittuminen .....	64
4. Tekijän monta kuvaa – <i>Lunar Park</i> hämmentävänä autofiktiona.....	72
4.1 Tekijän rakentumisen keinot.....	72
4.2 Kertoja tekijän kuvana.....	78
4.2.1 Autofiktio rakentuminen.....	78
4.2.2 Epäluotettava omaelämäkerran kertoja .....	84
5. Säröt päähenkilön tajunnan sisässä .....	90
5.1 Tajunnan ulkopuoliset äänet .....	90
5.1.1 Ajatusten kuuleminen .....	90
5.1.2 Itsensä havainnointi ulkopuolisen silmin .....	92
5.2 Ellisin ääni fyysisen kuvan ulkopuolella.....	98
5.2.1 Itsensä tiedostava tekstuaalinen konstruktio.....	98
5.2.2 Kirjoittajan rooli kerronnan kannattelijana.....	102
5.2.3 Kirjoittajan rajallinen valta .....	106
6. Lopuksi.....	115
Lähteet.....	119

## 1. Johdanto

”Ihminen, joka kirjoittaa elämäkertansa, on naurettava. Paitsi minä. Siitä asti, kun minulla ei ole ollut salattavaa, ’minä’ olen jokainen. Ja jos minulta jotakin jää salaan, ajattelin, se voidaan minulle osoittaa, mutta ei minua siitä syyttää.” (Pulkinen 1985, 619.)

Nopeasti ajateltuna voisi väittää, että on typerä ajatus yrittää lähteä analysoimaan sellaista teosta, joka kaikin tavoin sotii tulkintaa vastaan takertuen monimerkityksisyyteen ja tiedonpuutteeseen. Kirjallisuustieteellisen tutkimusalan kautta mietittynä Bret Easton Ellisin *Lunar Park* (2005) on äärimmäisen hedelmällinen tutkimuskohde juuri tästä syystä, koska tekstuaalisessa tutkimuksessa ei ole välttämättä kyse lopullisen ratkaisun selvittämisestä. Itse näen kirjallisuuden tutkimuksen ennen kaikkea tekstuaalisten keinojen ja niiden kautta avautuvien eri merkitysten tarkkailuna. *Lunar Park* on kerronnallisten keinojen temmellyskenttä, jossa tekijä vie lukijaa alusta loppuun asti käyttäen valtaansa melko uniikilla tavalla. Teoksessa korostuvat Ellisin tuotannolle tyypilliset keinot, joita hyödyntäen tekijä päätyy hämmentämään lukijaa ja kuljettamaan tätä talutushihnassa.

Tämän työn tarkoitus ei ole päätyä mihinkään lopputulokseen sen suhteen, mitä *Lunar Parkissa* tapahtuu, ja mitkä osat kerronnassa ovat totta ja mitkä eivät, yksinkertaisesti siksi että se on tekstin antamien tietojen puitteissa mahdotonta. Varsinaisten tapahtumien sijaan kerronnan keinoilla pelaamisella on vahva merkitys lopullisen kokemuksen rakentumiselle, mikä on koko Ellisin tuotannolle ominainen piirre. Samat elementit toistuvat teoksesta toiseen, ja erityisesti kohdeteos sisältää vahvoja intertekstuaalisia viittauksia kirjailijan uran aiempiin vaiheisiin. *Lunar Park* on tietyllä tapaa Ellisin koko aiemman tuotannon osien summa, ja sen harkitut tyylikeinot avautuvat paremmin luomalla katse myös varhaisempiin teoksiin ja niiden pääpiirteisiin varsinaisen kohteen

lisäksi. Näkisin, että niiden ja *Lunar Parkin* narratologisen analysoinnin kautta on mahdollista vastata kysymykseen ” millä keinoilla Ellis vie yleisöään ja aiheuttaa vahvan sekavuuden tunteen”?

## 1.1 *Lunar Park* ja postmoderni kerronta

*Lunar Parkin* tapahtumat sijoittuvat fiktiiviseen Midlandiin, joka on pikkukaupunki New Yorkin läheisyydessä. Lähiötyyppisessä keskittymässä asuu varakkaita mallikansalaisia, jotka ovat huolissaan lapsistaan, maineestaan ja perheonnen kulisseista. Idyllinen asetelma taipuu tarinan edetessä kohti fantastista asumusten alkaessa elää omaa elämäänsä ja saadessa uusia merkityksiä. Kertoja muuttaa Midlandiin paetakseen menneisyyttään ja elääkseen normaalin ihmisen elämää. Ydinperheasetelmaan kuuluu vaimo Jayne, oma poika ja tytärpuoli perinteisen amerikkalaisen unelman tapaan. Ympäristö alkaa kuitenkin muistutella menneestä uutuuttaan hohtavan talon muuttaessa hitaasti muotoaan kertojan lapsuudenkodiksi ja uhkaavien hahmojen saapuessa osaksi tarinaa.

*Lunar Park* jakautuu käytännössä kahteen osaan, joista ensimmäinen on pääasiassa omaelämäkertamaista kerrontaa ja toinen melko klassinen kummitustarina. Ensimmäinen puolisko on yleisesti pidetympi osuus, todennäköisesti realistisuutensa ja kirjailijan harrastaman – ainakin näennäisen – itsereflektion vuoksi. Alkupuoliskon inspiraationa<sup>1</sup> on pitkälti toiminut Philip Rothin tuotanto, jossa käytetään vahvaa pseudo-omaelämäkerrallista kerrontaa ja leikitellään kirjailijan kuvitelluilla elämillä ja fiktiivisellä äänellä. Toisen osan innoittajana puolestaan ovat olleet Ellisin suuresti ihaileman Stephen Kingin antimet kauhukirjallisuuden maailmalle. Merkkejä Kingin

---

1 Ellis nimeää haastattelussa kirjallisiksi taustavaikuttajikseen Philip Rothin ja Stephen Kingin, ”because I wanted to write *Lunar Park*” (Interview 2010). Toisaalla hän avaa teoksen (inspiraation lähteiden) kaksijakoisuutta lukijoiden vastaanoton kautta: ”[t]hey don’t like the Stephen King part. They like the Philip Roth part in the first half. (Pearson 2010.)

vaikutuksesta on *Lunar Parkissa* useita, suurimpana eloon heränneen nuken nimi TERBY, joka teoksen lopussa käännetään takaperin kysymään Y BRET. Ellis on sanonut James Brownin tekemässä haastattelussa ihailleensa nuorena Stephen Kingin *The Shining* -teosta suuresti, ja halunneensa kirjoittaa itse ”King-kirjan”<sup>2</sup>. Rothin ja Kingin lisäksi Ellis mainitsee vaikuttajikseen myös mm. Don DeLillon, Ernest Hemingwayn, Joan Didionin ja Raymond Carverin sekä Jack Kerouacin rakkauselämän teosten ulkopuolella, jotka kaikki ovat omalla tavallaan vaikuttaneet teosten muotoon ja sisältöön (*Adams, UK Ask Men*). Ellisiä voisikin tavallaan kuvailla vaikutteille alttiiksi kirjailijaksi, vaikka aiheet juontavat alkunsa hänen omasta elämästään.

Ellisin tuotannossa on nähtävissä selkeä tematiikka ja edistynyt kehityskaari, joka mukailee kirjailijan omaa elämää ja sen mukanaan tuomia ajatuksia. Teosten tematiikan ja aihepiirien syventymisen lisäksi myös tekstuaalisten keinojen hyödyntäminen kehittyi kohti kokeellisuutta ja tapoja hämätä lukijaa. Vaikka *Lunar Park* ei ole yltiömäisen postmoderni esimerkiksi typografisten keinojen tai muun ulkoasun kautta, kerronnan kannalta lähestyttäessä se on ehdottomasti luokiteltavissa uudempaan romaanityyliin kuuluvaksi. Tarkoituksena ei ole tällä kertaa pohtia postmodernin asemaa kirjallisuudessa sen syvällisemmin, vaan lähinnä huomioida tämän kirjallisuudentutkimuksen suunnan kautta tekstile tyypillisiä keinoja. Jonkinlaiset linjanvedot merkityksistä ovat kuitenkin tarpeen käsitteen monipuolisesta käytöstä johtuen<sup>3</sup>. Mukailen omassa postmodernin määritelmässäni Brian McHalen ihailtavan selkokielistä tulkintaa, joka keskittyy määrittämään vallitsevat piirteet konkreettisten tunnusmerkkien sijaan. McHale määrittelee

---

2 [Ellis:] ”I wanted to do a little thing on ‘redrum’, from *The Shining*, I wanted to write a Stephen King book. I remember how that happens, like at the end of part one or part two of *The Shining*, about 150 pages in – ‘redrum, redrum, redrum’, and then you realise at the end of part two it’s murder – and it’s just this moment when I was a child reading that book and it was just like ‘THAT’S COOL!’ – and I wanted to do the same thing in that, (laughs) I mean I don’t know, I don’t know.” (Brown 2013.)

3 Postmodernismin käsitteen hankaluus johtuu Brian McHalen mukaan (1987, 4) siitä, ettei sitä ole olemassa konkreettisenä objektina, vaan se on diskursiivinen konstruktio, jonka jokainen määrittelee itse oman kokemuksensa pohjalta.

postmodernin ontologisen dominantin kautta, tarkoittaen sillä tyyliuunnalle ominaista tapaa pyrkiä problematisoimaan ja selvittämään maailmojen olemassaolon tapaa, rakennetta ja niiden keskinäistä suhdetta<sup>4</sup>. McHale ei pyri – kuten en minäkään – määrittämään, *mitä* postmoderni konkreettisesti on, vaan toteaa ainoastaan tyyliille *dominantiksi* ontologisten tasojen pohdiskelun. Tasoilla tarkoitan tässä tapauksessa rinnakkain tai päällekkäin sijaitsevia tekstuaalisesti rakennettuja maailmoja, eli erilaisen olemisen ja elämisen mahdollistavia konstruktioita. Tällainen teoreettinen lähestymistapa on työni kannalta oleellinen, koska myöskään oma tarkoitukseni ei ole määritellä, mikä *Lunar Park* lopulta on; sen sijaan tutkimukseni keskittyy McHalen tapaan selvittämään, millaisia ontologisia tasoja tekstissä on, ja miten niillä pelataan suhteessa toisiinsa.

Maailmojen rakentumisen ja niiden välisten suhteiden lisäksi McHale (1987, 9–10) kysyy myös mitä tapahtuu, jos rakenteet eivät olekaan selviä ja maailmat liukuvat osaksi toisiaan. *Lunar Parkissa* pelataan monien eri tasojen sekoittumisella, jossa (fiktiiviset) maailmat liukuvat osaksi toisiaan kahdella eri tavalla. Kirja sisältää (1) ympäröivään todellisuuteen liittyen (noin) kolme päällekkäistä tasoa, joiden hierarkia hajoaa tekstin edetessä alempien fiktiivisiksi oletettujen maailmojen valuessa osaksi todellisuutena esiteltyä ympäristöä. Ympäröivien fantastisten maailmojen lisäksi Ellis hämmentää rakennetta rikkomalla tasoja myös (2) kerronnan puolella. Teos alkaa varsin perinteisen omaelämäkerran muodossa kertoja-Ellisin kuvaillessa kirjallista menneisyyttään yksityiskohtaisesti ja aktuaalisen tekijän taustaan pitkälti vertailukelpoisesti. Tarinan edetessä kerrontarakente pirstaloituu ulos perinteisestä Boothin ja Chatmanin kerronnan tasoja kuvaavasta kaaviosta<sup>5</sup>. Kerronnan (tai tapahtumia välittävän puheen) tasot unohtavat oman

---

4 Vrt. modernin kirjallisuuden epistemologinen tiedonintressi, ts. halu selvittää mitä olemme, missä ja miksi. Postmodernin voidaan katsoa olevan seuraava askel modernista kirjallisuudesta, joskin itse näen sen osittain sisältävän myös sisäänrakennetun kysymyksen olemisesta ”olevaisuuden” rakentumisen lisäksi.

5 Boothin ja Chatmanin perinteisessä kerrontarakennetta kuvaavassa kaaviossa tekstin välittäjät on eritelty selkeästi aktuaaliseen tekijään, sisäistekijään ja kertojaan hierarkkisesti kiinalaisen laatikkomallin tapaan (kts. Chatman 1978).

hierarkiansa: ne sekä vaihtavat paikkaa että limittyvät toisiinsa satunnaisesti tekstin edetessä, jolloin määräävää tai ylintä hallitsevaa tietoisuutta on hankalaa – ellei peräti mahdotonta – hahmottaa. Kerronta keskittyy kertojan minäkuvan rakentamiseen tämän itsensä toiveiden mukaisesti, kun taas representaation kautta ajateltuna todellisen Ellisin toisinto jää lopulta melko kaukaiseksi.

Vaikka *Lunar Park* tarjoaa tekijän aiempaan tuotantoon verrattuna monia uusia kerronnallisia keinoja, kirjoittajan tyyli pysyy pitkälti muuttumattomana. Teoksen ilmaisu on Ellisille tyypillistä tyhjänjauhantaa, pitkitettyä ja pinnallista kokemuksen välittämistä. Läpi tuotannon kantava teema on myös, ettei teoksissa käytännössä ole juonta, tai se ei ole ainakaan pääosassa vaan sisältyy noin viidennekseen tarinasta. Onnistuneelle persoonakuvauksellekaan ei voi antaa ansiota, sillä henkilöhahmot ovat harvinaisen litteitä ja luonteettomia. Kuitenkin, vaikka punainen lanka puuttuu monesta kohtaa ja teksti sisältää paljon tapahtumien etenemisen kannalta tarpeetonta ainesta, on sanoma koostettu erittäin tarkasti ja harkitusti, ja teos pitää lukijaansa tiukassa otteessa. Ellisin tuotannossa on perinteisten kirjallisten koukutuskeinojen sijaan kantava paranoian teema, jossa lukija tempautuu mukaan tekstiin tarkasti koostetun kasvavan uhkaavuuden tunteen ympäröimänä. Varsinaisen juonen puuttuessa mysteerit, jännitteet ja tuntematon uhka ajavat tarinaa eteenpäin lukijan joutuessa jatkuvasti arvuuttelemaan, mitä tapahtuu nyt ja mitä tuleman pitää. Kaikki tämä koostuu Ellisin mukaan kirjan tiukasta suunnitelmasta ja mysteerien tai uhkaavien kohtausten tarkasta asettelusta, joka mahdollistaa teosten toimivuuden vailla ilmeistä syvyyttä. (Goulian 2012.)



## 1.2 Fantastisen ambiguiteetti

Kauhukirjallisuus keskittyy pääasiassa käsittelemään aina sillä hetkellä läsnä olevia elämän varjopuolia, pelkoja ja ahdistuksia, mikä on hyvin nähtävissä Ellisin kirjallisten aiheiden ja tekstisisältöjen itsereflektiivisestä luonteesta. Siitä huolimatta en halua puuttua lainkaan psykologisiin tulkintoihin tai pohtia välitetyn kuvan suhdetta todellisuuteen, vaan tutkimukseni painopiste on kirjallisten tasojen vaihtelussa ja niiden avaamien mahdollisten maailmojen suhteiden analysoinnissa. Venla Virhiä tutkii pro gradu -tutkielmassaan kauhun kokemuksen koostamista nostaan esiin kiinnostavan huomion metafiktion vaikutuksesta kauhun rakentumiseen. Metafiktiivisyyttä voi esiintyä melkein minkälaisessa teoksessa tahansa, eikä sitä voida rajata myöskään postmodernin ajan kirjallisuuden strategiaksi, vaikka metafiktiivisyys onkin siinä selvästi yleisempää ja laajempaa. Virhiän kohdeteos *House of Leaves* eroaa omastani erityisesti typografisten ratkaisujen kautta, mutta sen kerronnallisilla keinoilla pelaamisessa on paljon samaa. Myös *Lunar Park* on itsensä tiedostava romaani, mutta siinä kertoja tietää olevansa osa fiktiivistä konstruktia tunnistamatta kuitenkaan sen osaksi alemmalta tasolta tulevia hyökkäyksiä.

Kauhun läsnäoloa ei voida – tai ole mielekäästä – ohittaa tutkittaessa tätä teosta, mutta tämän tutkielman pääfokus ei ole kauhukuvaston määrittelemisessä nimenomaan kauhun kokemuksen kannalta. Sen sijaan kauhulla on olennainen rooli rajankäynnissä muiden maailmojen kanssa, kun fiktiivisyys hiipii osaksi väitettyä realismia. Realismilla tarkoitan tässä nimenomaan aktuaalisen todellisuuden kuvaksi rakennettua fiktiota. Lähestyn kauhua erityisesti rajankäynnin ja realismin taittamisen keinona pohtien miten kauhun aspekteja hyödynnetään eri maailmojen toisiinsa limittymisessä. Virhiä esittää tutkielmassaan kysymyksen siitä, onko lukijan mahdollista eläytyä tekstin kauhuihin, jos tekstiin rakennetun maailman fiktiivisyys on tiedossa (Virhiä 2013, 12–13). Itse en näkisi ongelmaa kauhun sijoittamisessa täysin fiktiiviseen ympäristöön, kunhan maailman

normit ovat lukijan tiedossa (jotta häntä voidaan niistä vieraannuttaa), mutta uskon kyllä, että kauhun kokemus on vahvempi, jos vieraannuttaminen tapahtuu lukijan omista totutuista normeista lähtien.

Kauhuun läheisesti liittyvä ja kautta tarinan mukana vellova vainoharhan kokemus rakentuu *Lunar Parkissa* kerronnan sekavuuden lisäksi eräänlaisen fantastisuuden (*fantastic*) aspektin kautta, jolla leikitellään läpi teoksen. Fantastisuus liittyy vahvasti teoksessa vallitsevaan jatkuvaan epävarmuuteen kerronnan paikkansapitävyydestä, alkaen fiktiivisten elementtien liittämistä kirjailijan todelliseen elämään ja kasvaen loppua lähestyttäessä ”aitoihin” fantastiseen maailmaan liitettyihin tunnusmerkkeihin, jotka ovat tyypillisiä erityisesti kauhukirjallisuuden kuvastolle. Fantastisuus on terminä Tzvetan Todorovin (1970) lanseeraama ajatus kirjallisuuden vaihtoehtoista pelata epäluonnollisilla elementeillä. Todorov liittää fantastisen käsitteen täyttymiseen kolme eri ehtoa: (1) lukijan pitää epäröidä kuvattujen tapahtumien selittymistä luonnollisen ja yliluonnollisen välillä; (2) henkilöhahmon pitää kokea samaa epäröintiä (henkilö ja lukija ovat samassa asemassa ja jakavat saman kokemuksen) ja (3) lukijan pitää hylätä tekstin allegoriset tai poeettiset tulkinnat (Todorov 1973, 33). Kuvaannollisuus ei siis ole fantastisen puitteissa vaihtoehto, vaan kyse on konkreettisesti arpomisesta outojen tapahtumien todellisuuden kanssa.

Todorov jakaa fantastisuuden käsittelyn kahteen osaan: outouteen (*the uncanny*)<sup>6</sup> ja ihmeelliseen (*the marvellous*), joista ensimmäinen viittaa yliluonnollisiin mutta järjellä selittyviin tapahtumiin, jälkimmäinen taas yliluonnollisen aitoon läsnäoloon tekstin maailmassa. Outouden kokemuksessa tapahtumat voidaan siis selittää esimerkiksi mielenhäiriöllä, aistiharhalla tai vastaavalla, kun

---

6 Outouden käsite pohjaa Freudin vuonna 1919 laatimaan esseeseen ”Das Unheimliche”, jossa hän pohtii outouden teemaa ja sen kokemusta kirjallisuudessa psykologisista lähtökohdista. Freudin mukaan outoudessa on kyse nimenomaan jonkin tutun tai tunnetun muuttumisesta vieraaksi ja pelottavaksi, ei kauhukuvaston perinteisestä fantasiatyypisistä hahmokuvastosta (Freud 1919, 297–298).

ihmeellisen tapauksessa esimerkiksi aaveet tai hirviöt ovat tekstin todellisuudessa oikeasti läsnä harhojen sijasta. Nämä ovat tulkintoja, joissa lukija valitsee selityksen ja samalla hylkää fantastisuuden aspektin ratkaisun myötä. Puhdas fantastinen kertomus säilyttää Todorovin (1975, 33) mukaan epäröinnin loppuun saakka eikä valintaa näiden kahden tulkinnan välillä tarvitse tehdä. *Lunar Park* vastaa tätä fantastisen määritelmää, koska tekstin ambiguiteetti ei häviä missään vaiheessa lukijan pohtiessa loppuun asti, missä määrin kuvattu on todellista ja missä ei. Ambiguiteetilla tarkoitetaan ilmaisun monimerkityksisyyttä, jossa jokainen tarjottu tulkinta on mahdollinen, vaikka vaihtoehdot mahdollisesti sulkisivat toisensa pois. Kyse on nimenomaan tekstiin sisäänrakennetuista vihjeistä, jotka mahdollistavat vastakkaiset ja toisten kanssa riitelevät tulkintavaihtoehdot.

McHalen ontologisen dominantin idea sopii hyvin Todorovin mukaisen fantastisen genreen, koska sekä ontologisissa kysymyksissä että fantastisen tulkinnassa jahdataan ainakin tietyllä tapaa samaa asiaa. McHale (1987, 75) pitää fantastisen genreä (postmodernin tavoin) ontologisen dominantin hallitsemana, jossa epäröinti tapahtuu maailmojen välillä; Hallilan mukaan (2006, 147) nimenomaan ontologisten tai kerronnallisten tasojen rikkomisella lukijan huomio kiinnitetään vaihtoehtoisiin maailmoihin ja olemisen kysymyksiin. Molemmat tähtäävät tässä käsittelemään erilaisia maailmoja ja niiden välistä suhdetta, jossa kerrallaan on vallalla vain yksi todellisuus. Kuitenkin, McHalen teoriassa ontologiset tasot ovat pääosassa, ja niillä on rajankäyntiä toistensa kanssa; pääyksikkö on siis ontologinen taso ja sen eroavaisuus toisesta tasosta. Hallila puolestaan korostaa tasojen törmäystä ja sen aiheuttamaa heräämistä toisen todellisuuden läsnäoloon; pääyksikkö on tasojen törmäys ja siitä seuraava shokki, jota lukija lähtee selvittämään. Molemmat teorit keskittyvät tavallaan samaan asiaan, mutta eri painotuksin. Oma tarkoitukseni on tutkia *Lunar Parkissa* esiintyvää tasojen sekoittumista realistisen eli kerrontatason kautta, kaivaen sen kautta esiin toisten tasojen mukaan hiipimisen. Keskityn siis pitkälti yhteen ontologiseen tasoon ja

sen kokemaan pommitukseen. On totta, että Hallilan painottama törmäys on olennaista toisten tasojen havainnoinnissa, mutta pitäydyn silti McHalen matkassa yksinkertaisesti siksi, että operointi teoksessa tapahtuu pääasiallisesti yhdellä tasolla (joka joutuu hyökkäyksen kohteeksi).

Ellis hyödyntää *Lunar Parkin* kerronnassa Todorovin fantastisuuden molempia elementtejä, pääasiassa edellä esiteltyjen omaelämäkerrallisen leikin ja totuuden ja fiktion rajan sotkemisen kautta. Päähenkilöön kohdistuu hyökkäyksiä ja hän kokee asioita, jotka vaikuttavat yliluonnollisten tahojen aiheuttamilta (esimerkiksi eloon herännyt nukke, limahirviö, Patrick Bateman ja kummitukset), mutta joita selitetään myös järjellisillä perusteilla. Paranoian kokemus piilee monitulkintaisuudessa, jonka ansiosta lukijalle ei selviä, mitä todellisuudessa tapahtuu ja mihin uskoa. Tämä ambiguiteetti toimii fantastisuuden kanssa käsi kädessä jatkaen siitä mihin yliluonnolliset kokemukset jäävät, kasvattaen kokemuksen epämääräisyyttä faktojen karatessa kertomuksen edetessä yhä kauemmas. Monitulkintaiset tekstit rakentuvat usein sisäkkäisistä kertomuksista, tarinoista päätarinan alemmalla tasolla. Monissa tapauksissa kehystarina on kuitenkin väljä ja sisäkkäiset maailmat suhtautuvat toisiinsa melko ongelmattomasti, eikä sisäkkäisten kertomusten väliintulossa näy ristiriitaa pääkertomukseen nähden. Esimerkiksi Henry Jamesin romaanissa *The Turn of the Screw* on kehyskertomus, johon kuuluvat henkilöt takkatulen äärellä kertomassa kummitustarinoita. Teoksen päätarina luetaan kuuntelevalle yleisölle, ja rajat kerrontatasojen välillä ovat selvät. Tällaisessa tapauksessa huomio kiinnittyy lähinnä epistemologisiin kysymyksiin ja esimerkiksi kertojan luotettavuuteen sekä kerronnallisen vallan arvailuun (McHale 1987, 113).

Ambiguiteetti ei rakennu lukijan tulkinnan mukaan, vaan on läsnä tekstin rakenteessa lukijasta huolimatta. Sitä käytetään monesti rinnakkaisena terminä monimerkityksisyyden kanssa, mutta haluan erotella myös nämä termit toisistaan; kuten *The Turn of the Screw*, myös *Lunar Park* tarjoaa

monia eri ratkaisuvaihtoehtoja ollen monimerkityksinen, mutta vaatien samalla lukijalta enemmän. Shlomith Rimmon-Kenan summaa käsitteiden eron teoksessaan *The Concept of Ambiguity* (1977) hyvin selkokieelisesti:

Ambiguity differs from double or multiple meaning in that its component alternatives cannot both be true, nor can they be subsumed in a larger unit which they conjoin to create or in which they are reconciled and integrated. Therefore 'double meaning' or 'multiple meaning' do not call for choice, while 'ambiguity' simultaneously calls for choice and makes it impossible. (Rimmon 1977, 14.)

Monimerkityksisyys ei Rimmon-Kenanin mukaan vaadi lukijaa valitsemaan, vaan tarjoaa samalle asialle monia eri merkityksiä ja rinnakkaisia tulkintavaihtoehtoja. Ambiguiteetti eroaa tästä, koska se samanaikaisesti sekä vaatii lukijaa valitsemaan vaihtoehdoista yhden oikean tulkinnan – koska vaihtoehdot sulkevat toisensa pois – että tekee sen mahdottomaksi. Juuri tästä on *Lunar Parkin* kerronnassa kyse, sillä teksti tarjoaa lukijalleen eri ratkaisuja vaatien tätä selvittämään totuuden tapahtumista, mutta samalla tekee sen mahdottomaksi kerronnan aukkoisuuden vuoksi. Teoksessa ympäristön väkivaltaiset muutokset ja konkreettiset hyökkäykset kertojaa kohtaan yltyvät teoksen loppua kohti ja muuttuvat alati uskomattommiksi. Häilyvyys realistisen ja fantastisen välillä tapahtuu kolmen eri kanavan kautta: (1) diegesiksen ja päähenkilön kanssa samalla tasolla, (2) aiemman kirjallisen sisällön valumana osaksi kertojan tasoa ja (3) kertojan tajunnan sekoittumisena osaksi muita tietoisuuksia. Lähden lähestymään näitä teemoja suurimmasta pienimpään edellä mainitussa järjestyksessä, selittäen ensin työn alkupuolella fantastisen roolia kertojan kokeman ympäristön muutoksessa, minkä jälkeen siirryn kohti kertojaa itseään ja hänen tajunnassaan tapahtuvaa vaihtelua.

### 1.3 (Epä)Realistinen kirjailijakuva

*Lunar Parkia* koskeva tutkimus on pääsääntöisesti keskittynyt pohtimaan aktuaalisen tekijän ja kertojan välistä suhdetta tai yhteiskunnallista kritiikkiä, joka on ollut kantava teema läpi Ellisin koko tuotannon. Yhteys selvittämättömyydestä nauttivan kirjailijan ja teoksen tunnustuksellisuuden välillä on toki mielenkiintoinen, mutta ohittaa rajauksena teoksen narratiiviset ansiot. Luenta omaelämäkertana – tai jonain sen suuntaisena – jättää ulkopuolelle muiden keinojen tarkkailun, mikä on mielestäni oleellisempaa kuin faktan ja fiktion välisen suhteen pakonomainen selvittäminen.

Jokaisesta Ellisin teoksesta on löydettävissä löyhiä omaelämäkerrallisia piirteitä, mutta ne manifestoituvat huippuunsa vasta *Lunar Parkissa*. Teos on tuotannon viides romaani (yhteensä kuusi romaania ja yksi kokoelmateos), joka osittain jatkaa kirjailijalle tyypillistä linjaa keskittyen varakkaisiin nuoriin aikuisiin ja heidän holtittomaan elämäntapaansa. Juppinuorison käsittely alkaa Ellisin ensimmäisestä romaanista *Less Than Zero* (1985), jonka hän kirjoitti ollessaan vasta 21-vuotias opiskelija. Teoksessa on nähtävissä omaelämäkerrallisia piirteitä sen mukaillessa Ellisin silloisia elintapoja ja hänen ympäristöään; nuoret juhlivat, käyvät klubeilla, kuuntelevat musiikkia josta nuori Ellis piti ja käyttivät huumeita. Suorat yhteydet Ellisin elämään löytyvät päähenkilö Clayn kautta<sup>7</sup>, mutta kirjailija itse ei myönnä päähenkilön olevan mikään omakuva. Sen sijaan romaani on syntynyt eräänlaiseksi teinivuosien päiväkirjatyypiseksi tarinoinniksi, joka noudattelee löyhästi hänen elämäänsä – väkivaltakohtaukset ja henkilöiden tyhjiys ovat Ellisin mukaan hänen

---

7 Jon-Jon Goulianin tekemässä haastattelussa Ellis listaa omat samankaltaisuutensa ja eroavaisuutensa suhteessa Clayn hahmoon: "As it happens, there is very little in *Less Than Zero* that's based on my real life. Yes, like Clay I had two sisters, and my parents were divorced, and many of my friends were wealthy and did drugs and seemed promiscuous—or so I thought at the time. But I was a relatively well-adjusted kid. I mean, I wasn't as severely alienated as Clay. I had a girlfriend. I liked to dance. I liked to joke around. I liked going to parties. I liked seeing bands. I loved movies. I enjoyed a lot of my life. It's not clear that Clay actually *loves* doing anything. And I was relatively engaged, intellectually—at least relative to Clay." (Goulian 2012.)

tapansa käsitellä oman elämän senhetkisiä ongelmia, eivät todellisen elämän kuvauksia.

Esikoisromaaninsa menestyksen jälkeen Ellis julkaisi toisen teoksensa *The Rules of Attraction* vuonna 1987. Romaani jatkoi samaa opiskelijaelämän käsittelyä kuin esikoinen, mutta vei holtittomuutta vielä pidemmälle syventyen ihmissuhteiden rakentumiseen juhlimisen rinnalla. *The Rules of Attraction* syntyi kirjailijan antaman haastattelun mukaan täyttämään sitä tyhjiötä, joka hänen mielestään oli sillä hetkellä college-opiskelijoiden elämää kuvaavassa kirjallisuudessa. Teoksen kerronnassa on nähtävillä Ellisin silloinen ihastus James Joycen teokseen *Ulysses*, jonka tajunnanvirtamaista kerrontatapaa hän jäljittelee hyvin suorasti ja suuressa määrin. Teos on huomattavasti edellistä kokeellisempi myös muiden keinojen kautta<sup>8</sup>; kaikki nämä ovat harkittuja yksityiskohtia, jotka vähentävät teoksen koherenttiutta. Omalla kirjailijaimagolla leikkiminen näkyi tässä vaiheessa vaatimuksena kanteen sijoitettavan omakuvan epäedullisuudesta, joka edusti Ellisin mielestä paremmin kirjan sanomaa kuin siloteltu potretti (Goulian 2012). Tulkitsemattomuus on Ellisille tärkeää niin kirjallisella kuin henkilökohtaisellakin tasolla, ja tästä syystä hän ei ole suostunut ottamaan kantaa esimerkiksi seksuaaliseen suuntautumiseensa. Ellis haluaa olla porukan villi kortti, määrittelemätön ja odottamaton, koska se antaa hänelle oikeuden tehdä mitä haluaa ilman ennakko-oletuksia ja mahdollisuuden leikkiä omalla kirjailijaimagollaan.

Tuotannon kolmas teos on Ellisin selkeästi tunnetuin ja pahamaineisin romaani *American Psycho* (1991). Teos jatkaa aiempien teosten kokeellista linjaa, joskin on selkeästi harkitumpi ja pidemmälle viety kuin edeltäjänsä. *American Psychon* tärkein osa-alue ei ole silmittömät väkivaltakohtaukset, joiden perusteella kirjaa väheksyttiin jo ennen sen ilmestymistä. Vaikka teoksen raakuutta ei käy kieltäminen, sen todellinen anti piilee yhteiskunnan kuvauksessa ja

---

<sup>8</sup> Esimerkiksi alku ja loppu ovat katkaistuja lauseita, henkilöitä ilmestyy ja poistuu selittämättömästi, välissä on monologi ranskaksi ja aborttikohtauksen jälkeen seuraa tyhjä sivu.

harkitun monimielisessä kerrontatekniikassa. *American Psycho* syntyi Ellisin mukaan vastaamaan hänen sillä hetkellä tuntemaansa vieraantumista, yksinäisyyttä ja itseinhoa. Ellis eli tuolloin siten, miten hän ajatteli kuuluisuuden kuuluvan elää, noudattaen tiettyä elämäntyyliä vailla sisältöä. Päähenkilönsä Patrick Batemanin tavoin hänellä oli kaikkea, mitä vaaditaan onnelliseen elämään, mutta silti hän koki olonsa tyhjäksi. Teoksen ydin on mies yhteisössä, johon tämä ei usko ja silti haluaa olla osa sitä. (Goulian 2012.) Ennen *American Psychon* ilmestymistä tieto kirjan misogynisesta asenteesta vuoti julkisuuteen ja Ellis leimattiin naisten vihaajaksi ja psykopaatiksi. Teoksessa Ellis kuitenkin kirjoittaa itsensä ulos väkivaltakohdistista, sillä tekstissä leijuu vahva epävarmuus siitä, onko päähenkilö todella toteuttanut kuvailemansa pahoinpitelyt, vai onko hän kuvitellut kaiken. Monimerkityksisyyden teema nostaa päätään ensimmäistä kertaa toden teolla, toimien lähtölaukauksena myöhemmälle tuotannolle.

Vaikka *American Psycho* on aiheuttamansa kohun vuoksi Ellisin tunnetuin teos, sitä voidaan pitää lähinnä alkusoittona seuraavalle romaanille<sup>9</sup>. Edellisessä teoksessa testattu tarkkaan rakennettu jaottelu, kerrontakeinot ja hienovaraiset vihjeet – joita Ellis myöhemmin piti itse liian läpinäkyvinä (Goulian 2012) – hioutuivat edelleen yhä monimutkaisemmaksi kokonaisuudeksi, joka ilmestyi vuonna 1998 nimellä *Glamorama*. Teoksessa käsitellään ensimmäistä kertaa näkyvästi Ellisin vaikeaa isäsuhdetta juonen rakentuessa pääasiassa isän inholle lastaan kohtaan ja halulla korvata tämä toisella pojalla. Ellis on kertonut avoimesti hankalista väleistä isänsä kanssa, ja tämän kuolema antoi viimein mahdollisuuden käsitellä ongelmaa, joka oli kautta aikain ollut hänen elämänsä vaikein asia. Kirjoittaessaan *Glamoramaa* Ellis oli epäilemättä uransa huipulla *American Psychon* jälkimainingeissa, ja jokaisella oli oma mielipiteensä kohukirjan tekijästä. Tuolloin ajatus

---

<sup>9</sup> *American Psychon* ja *Glamoraman* välissä ilmestyi novellikokoelma *The Informers* (1994) lähinnä täyttämään sopimuksen vaatimaa julkaisuaikataulua. *The Informers* on kokoelma Ellisin nuorempina kirjoittamia lyhyempiä tarinoita, ja tästä syystä muistuttaa rakenteeltaan enemmän esikoisteosta kuin myöhempää tuotantoa.



julkisesta elämästä ja lukijoiden koostamasta kirjailijakuvasta vei Ellisin huomion toden teolla. Hän omien sanojensa mukaan viehättyi siitä ajatuksesta, miten joku voisi hukkaa julkisuuden henkilön imagoon ja unohtaa oman identiteettinsä toisten koostaman alta (Goulian 2012). Median myllytyksessä pyörinyt Ellis oli tuossa vaiheessa nähnyt, miten ihmiset muodostavat haluamansa kuvan kirjailijasta, eikä tekijällä itsellään ole juuri vaikutusvaltaa lopputulokseen. Ilmiölle alistumisen sijaan Ellis päätti parodioida sitä tehden siitä uuden leikkikalunsa hyödyntäen samalla aiemmin lukemiaan ja ihailemiaan teoksia. Erityiseksi vaikuttajaksi *Glamoramalle* Ellis on maininnut mm. Robert Ludlumien tuotannon ja kansainvälisen trillerin teeman.

*Glamoramassa* alkanut tekstuaalinen kirjailijakuvan kyseenalaistaminen ja käsittely vastaanottajan muodostamana todellisuutena todellisen minän sijaan pohjusti *Lunar Parkin* maailmaa. Teos on pintapuolisesti katsottuna tekijän itsensä kertoma tarina, joka toimii sekä kuuluisan kirjailijan aiemman elämän selittämisenä että hänen myöhemmin kokemiensa outojen tapahtumien dokumentaationa. Teoksen päähenkilö-kertoja on nimeltään tekijän tavoin Bret Easton Ellis, mutta nimestä huolimatta hahmoa ei voida pitää todellisen Ellisin toisintona tai suorana omaelämäkerrallisena kuvauksena monestakaan syystä. Kirjailijan suoran representaation sijasta päähenkilö on Ellisin keino leikkiä hänestä rakentuneella ja mediassa velloneella kirjailijakuvalla.

*The Vice* -lehden tekemän haastattelussa Ellis kommentoi imagon rakentumisen ilmiötä:

Well, you know, it was fun at first. It was very fun. It seemed like a good idea to be interviewed for magazines and have your picture taken and be on television and stuff. But then it stops. After about a year, it's not a good idea anymore. Because what you realize has happened is that your identity – your real identity – is being consumed by this new narrative, this collective narrative, that's taking place with the public as well as the press. The real you is dying and this thing that's created is now going to be representative of you. And every time you meet someone, you know that they're going to have this entire set of associations, mostly fake, about

who you are, and that is a difficult thing to process. I've got to tell you, it's a very difficult thing to kind of dismantle and work with. (Pearson 2010.)

Vastauksessa näkyy selvästi Ellisin turhautuneisuus ihmisten tulkintoihin, jotka lopulta saavat hänet hukkaamaan jopa itse itsensä. Tälle kadotuksen tunteelle perustuu *Lunar Parkin* tarkasti kerrostettu monimuotoinen Ellisin kertojahahmo, joka tarjoaa tulkintavaihtoehtoja suuntaan ja toiseen varmistamatta kuitenkaan yhtäkään oikeaksi. Kaikkien aiempien romaanien<sup>10</sup> teemat yhdistyvät uudella, entistä henkilökohtaisemmalla tavalla, ja lukija kuvittelee pääsevänsä viimein koostamaan kirjailijan vuosien varrella antamista lukuisista vihjeistä kokonaista kirjailijakuvaa. Teoksen psykologiset avaukset ja kirjailijan ääni luovat kokemuksen tekijän läsnäolosta, mutta kuka tuo tekstissä kuvattu kirjailija lopulta on?

*Lunar Parkista* on löydettävissä monia omaelämäkerrallisia piirteitä<sup>11</sup>, mutta sitä ei voida pitää luotettavana kuvauksena todellisen kirjailijan elämästä runsaan fiktiivisen materiaalin vuoksi. Teoksen aiemman tutkimuksen ongelma on nähdäkseni ennen kaikkea vääränlainen kategorisointi ja sullominen genreen, johon se ei täysin sovi. Tekijän ja kertojan samannimisyys on poiknut erityisen vahvasti esille oletuksen, että kirjailija on itse läsnä tekstissä, oli sen maailma sitten fiktiivinen tai ei<sup>12</sup>. Thomas C. Spear, joka on keskittynyt omaelämäkertojen ja autofiktio tutkimukseen toteaa, että autofiktio on mahdollista ymmärtää elämäkertaa tai omaelämäkerrallista

---

10 Edellä mainittujen lisäksi Ellisiltä on ilmestynyt vuonna 2010 romaani *Imperial Bedrooms*, jossa hän palaa *Less Than Zero* henkilökaartin pariin kirjoittaen esikoisromaanilleen epäsuoran jatko-osan. Uusin teos jääköön tällä kertaa vain maininnaksi, koska sillä ei ole *Lunar Parkin* jälkeisenä työnä samanlaista kehityskaarellista merkitystä kuin aiemmalla tuotannolla.

11 Saman nimen lisäksi päähenkilön ja todellisen tekijän elämän yhtymäkohtia ovat muun muassa ongelmallinen isäsuhe ja muiden omien olettamusten perusteella muodostama kirjailijakuva.

12 Ellis itse on kommentoinut omaa suhdettaan päähenkilöön: "I mean, writing that book was also a way of transporting myself out of that life I was living, you know, I bought into a lot of that shit. You know, I write *American Psycho* and I say 'it's a very hard take on those times', and yeah maybe it is, but I primarily saw it as something... [...] But then in *Lunar Park*, the Bret Easton Ellis in *Lunar Park* is not me, it's really not me. (Brown 2013.)

romaanina loogisempaan käsitteenä, kun teos sisältää selvästi fiktiivisiä elementtejä. Hänen mukaansa omaelämäkerralliseksi romaaniksi määritellyt teokset ovat ongelmallisia lähestyä juuri sanan merkityksen tasolla tarkasteltuna, sillä sanoina ”romaanin” ja ”omaelämäkerta” voidaan molemmat nähdä toisensa poissulkevinä. (Spear 1991, 358.)

Ilmeisistä fiktiivisen tekstin keinoista sekä kertojan ja tekijän välisistä aukikirjoitetuista eroavaisuuksista huolimatta teoksen ilmestyessä monet olettivat vahvan yhteyden vallitsevan *Lunar Parkin* ja Ellisin todellisen elämän välillä. Tekijää parjattiin teoksen lukuisista narsistisista elementeistä ja hänet tuomittiin omahyväiseksi, itserakkaaksi ja minäkeskeiseksi (kts. ”Scrapings”; Duralde 2005, 82). Suhtautuminen on lähinnä huvittavaa, sillä näkisin itse edellä mainitulla logiikalla ajateltuna *jokaisen* omaelämäkerran kirjoittajan pahemman luokan narsistina. Vastaanotto kuvaa ennemmin yleisön ja kriitikoiden suhtautumista Ellisin ärsyttävään kirjoitustyyliin ja mediapersoonaan varsinaisen tekstisisällön sijasta. David Shields huomauttaa omaelämäkerrallisen totuuspuhjan perusteella tehtävän arvostelun olevan väärä tapa arvioida teoksen arvoa, sillä kaikki, mitä kirjoittaja tuottaa omaelämäkerrallisessa hengessä, on pakostakin fiktiota (Shields 2010, 57).

Vaikka ”narsistisuudesta” närkästyminen näyttäytyi varsin voimakkaana reaktiona kirjailijaa vastaan, se oli lähinnä osoitus vallalla olleesta omaelämäkerrallisen koodin noudattamisesta ja sen mukaisesta tulkintatavasta tekstin sisältöä kohtaan. Monet ottivat kirjan piirteet varsin vakavasti ja etsivät kuumeisesti keinoa erottaa totuus ja fiktio toisistaan; esimerkiksi Karen Holt ja Charlotte Abbott (2005) pyrkivät *Publishers Weeklyn* julkaisemassa artikkelissa vastaamaan pulmaan erottelemalla systemaattisesti teoksessa läpikäytyä julkaisuhistoriaa ja vertaamalla sitä todellisiin tapahtumiin. Suurin osa kriitikoista ei kuitenkaan mennyt tällaiseen mekaanisuuteen asti, vaan he pyrkivät aktuaalisen maailman sijaan löytämään todisteita totuuksista tekstin rakenteiden sisästä. Suurimmaksi omaelämäkerralliseksi elementiksi on koettu yleisesti Ellisin isän henkilöhaamon

läsnäolo (kts. Wyatt 2009; Grossman 2005), ja täten kuvatun isäsuhteen tarjoavan todellisen mahdollisuuden ymmärtää aktuaalista tekijää.

Monet *Lunar Parkin* kerronnan elämäkerrallisen sävyn nielaisseet analysoijat tuomitsivat teoksen epäonnistuneeksi ja Ellisin yrittävän liikaa (kts. Maslin 2005). Rachel Aspden kirjoittaa *The New Statesman* -lehdessä jopa, että Ellisin esiinmarssittama suuri doppelgänger-paraati on hänen mielestään merkityksetön eikä tuo muuten paljastavaan psykologiseen analyysiin mitään lisää. Kirjan ansiona on yleisesti ottaen pidetty Ellisin sarkastista ilmaisutapaa ja nyky-yhteiskunnan osuvaa satirisointia. Kriitikoiden luentatavasta ja teoksen analysoinnista näkyy lähinnä naivistinen tapa käsitellä romaania aktuaalisen tekijän psykologisena kuvana ja hillittömänä tarpeena ymmärtää omituista mediapersoonaa, joka leikittelee heidän kanssaan. Teoksen ansiot on ohitettu – kuten esimerkiksi Aspden räikeästi tekee – tarpeettoman monimutkaisena kirjallisena kikkailuna ja todellisen Ellisin kuvailun peittona. Jo Northop Frye kritisoi voimakkaasti tarkoituksetonta kirjallisuudentutkimusta ja systemaattisen tiedon puuttumista. Hän toteaa, että tällaiseen turhaan kirjoitukseen kuuluvat yleistysten tekeminen, ideologiset huomiot, epämuodolliset, sentimentaaliset ja ennakkoluuloiset arvotukset, sekä kaikki kirjallinen jutustelu, joka vaikuttaa kirjailijoiden menestykseen kaupallisesti. (Frye 1957, 18.)

#### 1.4 Autofiktio ja tasojen liukumat

Omaelämäkerrallista lukutapaa ohjaa Philippe Lejeunen (1989, 30) mukaan *pacte autographique*, omaelämäkerrallinen sopimus, eli kertojalla ja lukijalla on yhteinen käsitys siitä, että kyseessä on kirjailijan elämään totuudenmukaisesti viittaava teksti. Tämä on selvästi *Lunar Parkin* tapauksessa hankala lähtökohta, koska nähdäkseni tekstin välittäjän ja vastaanottajan yhteys ei teoksen puitteissa

pelaa ongelmitta. Kertojalla on toki tarve vakuuttaa lukija kertomuksensa todenmukaisuudesta, mutta välitetyn tarinan epäluotettavuutta viestivien muiden tekstuaalisten vihjeiden ohittaminen vaatisi lukijalta melkoista silmälappujen käyttöä. Omaelämäkerrallisen romaanin on ehdottomasti vakuutettava lukijansa siitä, että kerrottu vastaa todellisuutta, ja sitä *Lunar Park* ei tee. Ojala (2006, 20) huomauttaa omaelämäkerrallisen totuuden olevan ylipäänsä hyvin suhteellinen käsite, mutta olennaista on sen sopimuksenomainen pyrkimys pois fiktiosta.

Vaikka teosta ei siis voida pitää realistisena omaelämäkertana, jo lukijoiden antama palaute viittaa siihen, että jossain määrin yhteys on kuitenkin löydettävissä. Omaelämäkerrallista tekstityyppiä samalla mukailevaa ja vastakarvaan lähestyvää kerrontalajia varten on syntynyt 1970-luvulla autofiktion käsite reaktionä Lejeunen puutteelliselle määritelmälle omaelämäkerrallisuuden ja fiktion sekoittumisesta<sup>13</sup>. Termin lanseerasi Serge Doubrovsky romaanissaan *Fils* (1977)<sup>14</sup>, jonka esipuheessa hän määrittelee teoksen autofiktioksi. Tämä yleinen nimitys on periaatteessa myös osuva kuvaamaan kohteena olevan teoksen rakennetta, mutta pidän termiä sen hyvin monipuolisen käytön vuoksi ongelmallisena. Autofiktion käsitteen määrittely on todella löyhää, ja sen alle on luokiteltu mitä moninaisempaa fiktiivistä kirjallisuutta. Lecarmen ja Lecarme-Tabonen mukaan (1999, 275) määrittelyn vaikeus johtuu siitä, että tärkeimpänä kriteerinä on pidetty aktuaalisen tekijän ja kertojan samannimisyyttä. Tämä varmasti osaltaan selittää autofiktion käsitteen häilyväisyyttä ja mainetta ”epä-määritelmänä”, sillä käytännössä termi sisältää *kaiken* kirjallisuuden

---

13 Omaelämäkerrallinen kerronta sitoutui Lejeunen mukaan toden puhumiseen, kun taas fiktion kohdalla lukusopimus on luonnollisesti fiktiivinen. (Hubier 2003, 121.)

14 Autofiktion käsitteen katsotaan syntyneen Doubrovskyn aloitteesta, ja se sidotaan usein tästä syystä moderniin ranskalaiseen romaaniin kuuluvaksi. Päivi Koivisto (2005, 180) kuitenkin osuvasti huomauttaa, ettei kyseinen romaani suinkaan ollut ensimmäinen autofiktion keinoin kirjoitettu, vaan kerrontatapaa oli hyödynnetty (ilman määritelmää) jo kauan ennen Doubrovskyn teosta myös muualla maailmassa.

jossa nimi-sääntö toteutuu<sup>15</sup>. Colonna vahvistaa määritelmää konkretisoiden tekijän osaksi tekstiä, todeten että on olemassa vain yksi yhteinen piirre, joka yhdistää kaikki autofiktiiviset tekstit: kirjailijan metamorfoosi fiktiivisen maailman hahmoksi. (Colonna 2004, 72.) Tämän tarkempaa rajausta autofiktioille on vaikeaa löytää, ja siksi siihen liittyväksi onkin luettu varsin heterogeeninen joukko romaaneita.

Jotta ontologisten tasojen liukumaa olisi mahdollista ylipäänsä lähestyä autofiktion kannalta, koostan aluksi oman määritelmäni sen luonteesta välttääkseni Lecarmen & Lecarme-Tabonen esittämät vaikeudet. Varpu Vilkkonen esittää pro gradu -tutkielmassaan autofiktion mielikuvitukselle avoimeksi totuudeksi tai omaelämäkertaa muistuttavaksi narsistiseksi kirjoitukseksi, jossa tehdään hämäräksi totuus ja sen esitys. Autofiktion subjekti ei omaelämäkerran tavoin viittaa pysyvään todellisuuteen vaan konstruktion, jossa kertova ”minä” on fiktiivinen rakennelma. Kyse ei siis ole todellisesta, elävästä henkilöstä, vaan kirjallisuuden maailmassa olemassa olevasta henkilöahmosta, jolle kirjailija on lainannut nimensä ja elämäntarinansa. (Vilkkonen 2009, 30.) Vilkkosen määritelmä myötäilee Koiviston ytimekästä kiteytystä siitä, kuinka ”autofiktiossa kieli ja kompositio rikkovat omaelämäkerrallisen vaatimuksen referentiaalisuudesta ja totuudellisuudesta” (Koivisto 2005, 179). Omaelämäkerrallisesta muodosta muistona on tekijän heijastuma tekstissä, mutta autofiktion tarkoituksena ei ole toistaa tekijänsä tekstiin, vaan lähinnä inspiroitua hänestä. Nämä kriteerit *Lunar Park* täyttää huomattavasti omaelämäkerrallista sopimusta paremmin, sillä vaikka todellisen tekijän läsnäolo tekstissä on vähintään kyseenalainen, hänen antamansa inspiraatio päähenkilön kuvalle on kiistämätön.

---

15 Genette (1993, 74–77) suhtautuu autofiktion käsitteeseen huomattavasti kriittisemmin, mutta ei mielestäni myöskään ongelmitta. Hänen mukaansa autofiktion määrite täyttyy, mikäli kirjailijan niminen kertoja välittää lukijalle täysin fiktiivisen tarinan. Genetten mukaan pseudoelämäkerrallisuus tai viittaukset todellisuuteen eivät kuulu autofiktioon, ja hän sulkee valheelliset omaelämäkerrat täysin käsitteen ulkopuolelle. Itse en ole Genetten kanssa samaa mieltä pseudoelämäkerran ja aidon fiktion välien ongelmallisuudesta.

Kuten fantastisten tasojen liikkeessä, myös autofiktion kautta on mahdollista pohtia yksilön ja todellisuuden suhteen ontologisia kysymyksiä. McHalen mukaan tekijän ja kertojan samannimisyys – tai muut todelliset henkilöt osana tekstuaalista konstruktiota – aiheuttaa tekstiin ontologisen skandaalin, ja kertojalle muodostuu eräänlainen maailmojen välinen identiteetti (*transworld identity*) ; (McHale 1987, 206). Maailmojen välisyys vaikeuttaa todellisuuden ja fiktion määrittämisen rajaa, jolloin lukija ei osaa tulkita totuuden aineksia tekstin fiktiivisen aineksen joukosta. Alaid Fokkema kääntää McHalen näkemyksen ympäri lähestyen maailmojen sijasta ajatusta toimijoista käsin, nähden tekijän samanaikaisesti sekä tekstuaalisten hahmojen luojana että yhtenä itse luomistaan hahmoista (ks. Koivisto 2006, 277). McHalen ontologiaan keskittyvän näkemyksen mukaan lukijalla on vaikeuksia päättää, mikä osa tekijästä (jos mikään) siirtyy tekstiin ja toimii osana tekstuaalista konstruktiota, kun taas Fokkema näkee tekijän aseman paradoksaalisesti samaan aikaan sekä tekstin luojana että toimijana. Keskityn näiden ilmenemisen tapoihin käsittelyluvuissa 4 ja 5.

Elämän totuutta ei ole mahdollista jäljitellä, mutta se on mahdollista rakentaa uudelleen tekstuaalisesti tai metaforana. Autofiktion voi nähdä tasapainoilevan omaelämäkerran ja fiktiivisen romaanin leikkauspisteessä rikkoen kummankin lajityypin rajoja. (Lecarme & Lecarme-Tabone 1999, 268.) Autofiktiivisille teoksille onkin ominaista ottaa lukija osaksi toden ja fiktion pohtimista, sillä ne hämärtävät omaelämäkerrallisten paljastusten ja kirjailijan mielikuviuksellisen tuotoksen rajan. Ne mahdollistavat realismin vaatimuksen puuttuessa myös fantastisen aineksen mukaantulon osaksi reaalimaailman kuvaa omaelämäkerralle vieraalla tavalla. Mika Hallilan mukaan fiktiivisten tekstien ja reaalimaailman suhde on monimutkainen, koska fiktio ei oikeastaan ole sen enempää totta kuin valhettakaan, eikä mahdollinen viittaussuhde todellisuuteen ole oikeastaan edes relevantti. Hallilan näkemykseen fiktiosta kuuluu kaksi eri näkökulmaa: mimeettiset ja ei-mimeettiset teoriat. Mimeettisellä fiktiolla hän tarkoittaa tekstin olevan fiktiota, mutta kykenevän representoimaan

todellisuutta mimeettisesti. Ei-mimeettisyys puolestaan tarkoittaa, että ”kirjallisuus on omalakinen, autonominen alue, joka luo oman todellisuutensa ja maailmansa, fiktiivisen todellisuuden, fiktiivisen maailman”. (Hallila 2006, 34–35.) *Lunar Park* alkaa mimeettisen esityksen tapaan, mutta riistäytyy ei-mimeettisyyteen fantastisten elementtien hiipiessä osaksi tapahtumia.

Philippe Gasparini pitää jopa yhtenä autofiktion kriteereistä ei-mahdollisten, fantastisten tapahtumien olemassaoloa teoksen maailmassa (Gasparini 2004, 29–30). Pelkkään realismiin pohjautuva pseudoelämäkerta ei Gasparinin mukaan täytä autofiktion kriteerejä sepitteellisyydestään huolimatta, vaan hän laskee ”uskomattomuuden” yhdeksi tärkeäksi kriteeriksi. Dorrit Cohn puolestaan erottelee fiktion ja realistisen narratologiselta pohjalta. Kuten Hallilan mimeettisyyteen pohjautuva näkemys, myös Cohnin teoria puhuu referentiaalisuuden vaatimuksen puutteesta. Totuuteen viittaamisen tarpeettomuuden lisäksi fiktion tunnusmerkkejä ovat tietoisuuden esittäminen, ja tekijän ja kertojan sekä kerronnan ja tarinan välinen ero. (Cohn 2006, 11–28.) Ensimmäistä näistä teoksessa viljellään näkyvästi, mutta muita Cohnin listaamia merkkejä *Lunar Park* pyrkii piilottelemaan luoden tällä uskottavan omaelämäkerran illuusiota muuten fantastisia elementtejä pursuavassa maailmassa.

## 1.5 Mitä seuraavaksi?

Tämän työn tarkoituksena on tunnistaa ja analysoida *Lunar Parkissa* tapahtuvia ontologisten tasojen vaihteluita edellä esiteltyjen teemojen kautta. Lähden purkamaan teosta yleisemmistä maailmallisista teemoista kohti yksittäisen tajunnan sisässä tapahtuvia liukumia. Työn alkupuolella fantastinen aines on pääroolissa, ja kartoitan kerrotun maailman ympärillä tapahtuvan fiktion ja realismin representaation leikkiä eri manifestaatioiden kautta. Toinen luku kartoittaa ympäristön muutoksia teoksessa näkyvien suurten teemojen kautta, siirtyen fyysisistä objekteista kohti



yksittäisiä fiktiivisiä olioita. Tällä osoitan tekstuaalisten keinojen tapoja hämmentää lukijaa ja rikkoa totuttuja konventioita todellisuudelle mahdottomalla tavalla. Luvun tarkoitus on eritellä fiktion tapoja vuotaa osaksi realistisen maailman representaation tasoa. Näiden pinnallisten keinojen lisäksi käsittelen myös niiden merkityksiä kirjallisen todellisuuden murtamisessa.

Kolmas luku syventää omaelämäkertaan sopimattomien toimijoiden rakenneanalyysia kahden erilaisen henkilöahmon kautta. Ensimmäinen henkilö on kyseenalainen hahmo, joka hiipii osaksi todellisuuden representaatiota tavalla, minkä ei väitetyssä kerrontamoodissa pitäisi olla mahdollinen. Toinen henkilö puolestaan on määrittelemätön, tajunnan ja olemisen tasoilla aivan omalla tavallaan liikkuva toimija, joka rikkoor fiktiivisen ja todellisen maailman rajan lisäksi myös kertojan tajunnankuvausta tunkeutumalla sellaiseen tilaan, mitä ei muilla ilmaisun keinoilla pystyttäisi välittämään. Luku määrittää keksittyjen toimijoiden tunkeutumismahdollisuuksien lisäksi metafiktiivisyyden roolia kerronnan monimutkaistamisen mahdollisuutena.

Työn jälkipuolisko keskittyy kertojan tajunnan hajoamiseen ja uusien äänien liittymiseen osaksi eheää henkilörepresentaatiota. Kirjailijakuvan käsite pyörii analyysissa mukana, joskin tarkoitus on keskittyä tasoliukumien mahdollistamiin vaihteluihin yhden tajunnan sisällä. Neljäs luku keskittyy kertojan pään sisässä tapahtuvaan liikkeeseen ja ainoastaan kirjalliselle ilmaisulle mahdollisten tajunnan sisäisten vuotojen tutkimiseen. Tässä vaiheessa autofiktion merkitys keinojen tarjoajana korostuu, kun teos ei olekaan sitä mitä väittää olevansa. Erittelen aluksi kertojan rakentumisen eri tasot, minkä jälkeen lähdän purkamaan tekstuaalista tajunnan kuvausta autofiktion kautta. Sen jälkeen siirryn kysymykseen oletetun omaelämäkerran epäluotettavasta kertojasta. Tarkoitus on purkaa tajunnan eri tasoja ja kertojan mahdollisuutta leikkiä niillä välillä tahallisesti ja toisinaan tietämättään. Tasojen välisellä liikkeellä on vahva merkitys kertojan tajunnan rakentumisessa, tiedon välittämisessä ja fiktion ja realismin rajan murtamisessa.

Viides luku paneutuu kertojan tajunnan kuvaamiseen ulkoisten tasojen kannalta. Vaikka kerronta tapahtuu yksikön ensimmäisessä persoonassa, lukijalle välittyy tietoa myös ulkoisilta tahoilta. Ensimmäinen keino on kertojan tapa käsitellä itseään ulkoisen tarkkailijan tavoin, ja välittää kokemusta kuin ei olisi itse läsnä. Näihin muutoksiin kerronnan moodissa ja oman itsen hylkäämisessä tartun kahden esimerkkitapauksen avulla. Luvun loppupuoli keskittyy salaperäisen äänen määrittelyyn ja sille rakennettujen ilmaisukeinojen tutkintaan. Tasoliukuma sijaitsee konkreettisesti ainoastaan kertojan pään sisällä, kun fiktiivinen (tai todellinen) ääni puuttuu tajunnan sisältöön ja syöttää sinne uutta tietoa.

Lopputuloksena on tarkoitus vetää yhteen, millä eri tavoilla fiktiivisen tekstin sisällä on mahdollista tuottaa ontologisten tasojen välisiä liikkeitä ja miten ne käytännössä rakentuvat. Lisäksi teen yhteenvedon fiktiivisen ja realistisen maailman keskenäisistä valumista, ja siitä mikä merkitys tällä on tekstin (eli realistisen henkilökuvan) pyrkimyksen kannalta. Edellä mainitut tasojen välisten liikkeiden eri tavat käsiteltyäni uskon pystyväni kattavasti vastaamaan siihen, miten fiktion on mahdollista tulla osaksi realistista esitystapaa – vai onko?

## 2. Fantastisen valuma realistiseen kerrontaan

### 2.1 Ympäristön liikehdintä

*Lunar Park* alkaa realistisen omaelämäkerran tavoin kirjailija Bret Easton Ellisin siihen astisen elämän yhteenvedolla tuotannon summauksen kautta. Kertoja käy läpi omat vaiheensa analysoiden tarkkanäköisesti aiempia teoksiaan ja niiden aikaisia tuntojaan. Kaikki faktoina esitetyt seikat eivät ole totta todellisen kirjailijan elämään verrattuna, mutta tyyli on toteava, selittävä ja tunnettua maailmaa mukaileva. Jo ensimmäisessä luvussa annetaan ymmärtää, että helppoon elämään on *Lunar Parkin* aikana tullut muutos, ja kertoja on kokenut uskomattomia asioita. Kokemuksia vakuutetaan todeksi, vaikka kertoja itsekään ei oikeastaan tiedä, mitä lopulta tapahtui.

*Lunar Park* follows these events in fairly straightforward manner, and though this is, ostensibly, a true story, no research was involved in the writing of this book. [...] Regardless of how horrible the events described here might seem, there's one thing you must remember as you hold this book in your hands: all of it really happened, every word is true. (*LP*, 44-45.)

Teoksen fantastista maailmaa painotetaan ensimmäisestä luvusta asti hienovaraisesti, vaikka kerronnan sävy onkin varovaisen faktapohjainen. Kova tarve vakuuttaa yleisö uskottavuudesta herättää epäilykset kertojaa kohtaan, varsinkin kun tarkkasilmäinen lukija havaitsee epäkohtia tämän tarinoinnissa. Faktapohjaisen omaelämäkerran sijasta *Lunar Parkin* tarina näyttäytyy melko nopeasti metafiktiona, joka kiinnittää ”lukijan huomion tekstin kielelliseen olemukseen sekä lukutapaan. Metafiktio viittaa kaunokirjallisuuteen itseensä, sen kirjoittamiseen ja konventioihin”. (Hallila 2006, 75.)

Nimenomaan fantastisen kauhun aspektin kannalta oman fiktiivisen konstruoidun luonteensa tunnistava teos on mielenkiintoinen ajatus. Realismin illuusioon pyrkiminen tuottaa genren konventioihin tyypillisesti monenlaista tapahtumien todenperäisyyden vakuuttelua. *Lunar Parkissa* fantastinen aines hiipii hiljalleen osaksi kertojan arkipäiväistä maailmaa, ja vaikka hän tekee satunnaisia havaintoja oudoksuttavista asioista, ei yliluonnollisen läsnäoloa rekisteröidä aluksi mitenkään sen kummemmin. Kertojan olankohautus oudolle ainekselle ei kuitenkaan kadota rajaa normaalin ja yliluonnollisen väliltä, vaan päinvastoin korostaa sitä banaalin asennoitumisen seurauksena. Kun mitä uskomattomimmat tapahtumat hyväksytään ilman varausta, lukija tulee entistä tietoisemmaksi ristiriidasta. Virhiä huomauttaa, että ”[v]aikka kauhu liittyykin fantasiaan ja yliluonnolliseen, on realismin illuusio kuitenkin kauhukirjallisuudelle yhtä tärkeää” (Virhiä 2013, 8). Kauhugenrelle on tyypillistä realismihakuisuus ja uskottavuuteen pyrkiminen, jotta lukija saadaan uskomaan tarinan tapahtuvan hänen todellisuudessaan. Realistisen kertomuksen kauhistuttavaksi muuttaa outouttaminen ja tutun muuttuminen oudoksi Freudin *Unheimlich*-käsitteen tapaan. Todorovin fantastisen teoriassa keskeistä on havaitsija ja kertojan mahdollinen epäluotettavuus; kertomusten kertoja on aina minä, jotta mahdollisuus epäröintiin syntyisi (Todorov 1983, 82–83). Silti, vaikka päähenkilö hyväksyisi kokemansa ilman kyseenalaistuksia, lukija tiedostaa epävarmuuden läsnäolon Todorovin ehdon mukaisesti.

McHale kyseenalaistaa Todorovin teorian valmiudet pureutua postmoderneihin teksteihin, koska se painottaa epistemologista epävarmuutta. McHalen mukaan postmodernismia – samoin kuin fantastista – hallitsee ontologinen dominantti epistemologisen sijaan. (McHale 1987, 74–75.) Toisin sanottuna, kun modernismi oli kiinnostunut yksilön olemisen kysymyksistä, postmodernismi keskittyy maailmojen olemisen mahdollisuuksiin. Jälkimmäiselle keskeistä on maailmojen rinnakkaisuus ja niiden välinen rajankäynti, ei havaitsijan epäluotettavuus. Fantastisen aiheuttama epäröinti ei siis McHalen mukaan tapahdu Todorovin oudon ja ihmeellisen välillä, vaan tämän ja

toisen maailman välillä. (McHale 1987, 76.) Lukijan fokus keskittyy maailmojen väliseen rajankäyntiin ja sitä kautta mahdottoman mahdollistumiseen yksilön välittämän subjektiivisen kokemuksen sijaan (vaikkakin ensimmäisen persoonan fokalisoinnissa subjektiivinen näkemys on aina pakosta läsnä). *Lunar Park* mukailee McHalen postmodernin fokusta kyseenalaistamalla realistisen maailman rajat ja sulkemalla sen sisään monia vaihtoehtoisia tasoja. Yksilön olemus on tässä omaelämäkerrassa poikkeuksellisesti toissijainen, sillä vaikka kertoja harrastaakin eräänlaista itserefleksiivista pohdiskelua läpi kertomuksen, ei hänen osansa ja roolinsa kuvatussa maailmankaikkeudessa ole lainkaan ratkaiseva. Sen sijaan fantastisen aineksen valuminen osaksi todellisuuden representaatioksi kuviteltua tilaa ja keinot kokemuksen toteuttamiseksi nousevat vallalle vieden lopulta myös kertojan mukanaan.

Todorov esittää fantastisen asetelman syntyvän kahden eri selitysmallin välillä epäröinnin kautta, toisin sanoen puhdas fantastisuus pohjautuu tekstin ambiguiteetille. Hills (2005) vastustaa Todorovin ambiguiteettiin pohjautuvaa teoriaa esittäen vaihtoehdoksi ontologisen shokin käytön kauhufiktiossa epäröinnin sijaan. Tämä toteutuu käytännössä useimmiten, kun lopun käänne paljastaa tapahtumien sijoittuvan aivan eri tasolle ja vaatii tulkitsemaan kaiken esitetyn uudessa valossa. Ontologista shokkia hyödynnetään esimerkiksi elokuvissa *The Others* (2001), *The Shining* (1980) ja *The Sixth Sense* (1999). Se muistuttaa McHalen teorian käsitettä *trompe-l'oeil*, jossa lukijaa johdetaan virheellisesti tulkitsemaan alempi kerrontataso – toissijainen maailma – ylimmäksi diegeettiseksi tasoksi (McHale 1987, 115). Muutoksen ei tarvitse olla yksiselitteisesti pudotus ylemmältä kerronnan tasolta alemmas, vaan se voi tapahtua myös esimerkiksi näkökulman vaihdoksen kautta. Hillsin näkemys toimii tietyn tyyppisen kauhun tutkimuksessa hyvin, mutta *Lunar Parkin* kerronta mukailee enemmän jatkuvan epäröinnin linjaa kuin yhtä suurta käänteentekevää tapahtumaa. Sen vuoksi en pidä Hillsin teoriaa soveltuvana tähän ambiguiteetin ympärillä pyörivään tutkimukseen, paitsi huomauttamaan Todorovin näkemyksen

ongelmallisuudesta.

*Lunar Park* ei anna tarkan lukijan valita yhtä dominanttia lukutapaa jota seurata, vaan oikean linjan päättely on tehty pitkälti mahdottomaksi. Myöskään illuusio ei mene lopussa rikki esimerkiksi ontologisen shokin kautta; ainoa asia, jota lukija voi vakavissaan epäillä vahvasti, on kertojan mielenterveys. Teos tarjoaa tarinalle lukuisia vaihtoehtoisia tulkintastrategioita, jotka ovat epätäydellisiä ja keskenään ristiriitaisia, ja joiden välillä lukija joutuu jatkuvasti epäröimään. Tarjoan epäröinnin selityksen malliksi Todorovin ja Hillsin asiapohjaisten teorioiden sijaan McHalen teoriaa ontologisten tasojen välisestä liikkeestä. Ontologinen shokki ei tapahdu teoksessa Hillsin näkemystä mukailevalla tavalla, koska se pitää selittämättömyydestään kiinni loppuun asti. Sen sijaan ontologisten tasojen liike on havaittavissa läpi teoksen, ja niiden vuotaminen ja vaihtelu on hyvä havainnointikohde koko kirjassa vallitsevaa paranoian kokemusta lähestyttäessä.

Varsinaisen *Lunar Parkin* tarinan alussa (2. luku) kertoja muuttaa vakaaseen lähiöympäristöön elämään tavallista perhe-elämään. Tämä amerikkalaisen perhe-elämän idyllinen kuva toimii lähtökohtana vieraannuttavalle kauhukertomukselle. Staattisen ja huolella vaalitun, jopa ihannoidun elämän rikkoutuminen toimii kauhuna jo itsessään, kun päähenkilö ei yrityksistään huolimatta pysty sopeutumaan onnistuneesti amerikkalaisen unelman raameihin. Freud (1919) näkee kauhun kokemuksen syntyvän nimenomaan todellisuudesta vieraantumisen tunteesta, kun tuttu ja turvallinen kääntyy kokijaa vastaan odottamattomalla tavalla. Kauhu syntyy teoksessa aluksi realistisesti selitettävissä olevilla tapahtumilla, joissa outouttaminen (*defamiliarize*) tapahtuu väärin tunnistamisen kautta. Looginen selitys ei kuitenkaan riitä pitkälle fantastisten elementtien hiipiessä osaksi tarinaa pääasiassa suuria tunnistusvaikeuksia sisältävissä kohtauksissa.

Smith (1996, 7–15) näkee goottilaista kauhua ja postmodernia yhdistävinä piirteinä mm.

epävarmuuden ja epäroinnin teeman, ontologiset kysymykset, suhtautumisen nostalgiaan ja historiaan, pastissin, liioittelun ja paranoian. Fantastinen ja kauhukirjallisuuden sisältämä pelko toimivat melko saumattomasti yhdessä, sillä molemmissa on kyse tunnistamisen ongelmasta ja oudon aiheuttamasta ahdistuksesta kokijalleen. Cavallaron mukaan pelko ei ole satunnainen ilmiö, vaan pysyvä tila, ja ahdistavuuden aiheuttaa nimenomaan kokemus ympäröivien rakenteiden jatkuvasta rakoilusta äkillisen särkymisen sijaan. Pelko paljastaa ihmisyyden kaoottisuuden ja turvattomuuden, sekä pysymättömyyden aiheuttaman turvattomuuden tunteen, mikä on maailmassa alati läsnä. (Cavallaro 2002, vii, 6.) Sekä kauhuun että fantastiseen liittyy olennaisesti vallalla oleva epärointi ja tiedottomuus asioiden todellisesta tilasta. Ratkaisemattomuus, erityisesti tekstin ambiguiteetin kautta toteutettuna, vie lukijan kauhukokemuksen ytimeen, kun mikään ei ole lopulta todistettavissa. Beville toteaa (2009, 24) pelon ytimen sijaitsevan epäroinnin keskuksessa, mikä summaa hyvin sekä fantastisen että kauhun perimmäisen kokemuksen syyn.

Fantastisen hyökkäys osaksi todellisuuden realistista kuvausta tapahtuu *Lunar Parkissa* pääasiassa tasojen vuotamisen ja ambiguiteetin kautta. Waugh näkee metafiktioille tyypillisenä piirteenä populaarigenren ja taidekirjallisuuden diskurssin sekoittumisen, minkä avulla voidaan ilmaista postmodernille ajalle tyypillisiä pelkoja ja ahdistuksia. Populaarigenren muoto vieraannutetaan tai outoutetaan, jolloin genre toimii syvällisten kysymysten käsittelyssä uudessa kontekstissa. (Waugh 1984, 79.) Kertomus rakoilee tuttujen asioiden muuttuessa hiljalleen kammottaviksi, kun kertojan sisin vuotaa osaksi tekstiä ja hänen menneisyytensä muuttuu aiemmin realistisen oloisen ympäristön konkreettiseksi osaksi. Ympäristön väkivaltaiset muutokset ja konkreettiset hyökkäykset kertojaa vastaan yltyvät teoksen loppua kohti ja muuttuvat alati uskomattommiksi. Häilyvyys realistisen ja fantastisen välillä tapahtuu teoksessa kolmen eri kanavan kautta: ympäristön muutokset kerrotun maailman tasolla, aiemman tuotannon sisällön valuminen osaksi kertojan tasoa ja kertojan tajunnan sekoittuminen osaksi muita tietoisuuksia. Lähestyn näitä teemoja suurimmasta pienimpään edellä

mainitussa järjestyksessä, selittäen ensin työn alkupuolella fantastisen roolia päähenkilön kokeman ympäristön muutoksessa, minkä jälkeen siirryn kohti kertojaa itseään ja hänen tajunnassaan tapahtuvaa vaihtelua. Aloitan erittelyn varsin formalistista tapaa noudattaen, koska koen sen pureutuvan täsmällisyydessään hyvin *Lunar Parkin* pyörteilevään kerrontaan. Asioiden toisto tapahtuu teoksessa piilotetun teemoitetusti, ja sitä kautta lähestyttäessä fantastisen (kauhun) ja paranoian kokemukseen käytetyt keinot avautuvat selkeästi. Käsittelen seuraavassa alaluvussa konkreettiset fyysiset objektit, joihin ladataan uusia merkityksiä hitaan muuntautumisen ja uudelleen tunnistamisen kautta. Niiden jälkeen siirryn puhtaampaan maailmojen tason ylitykseen hahmojen vuotamisen parissa.

## 2.2 Kolme esimerkkiä fyysisten objektien käänöksistä

### 2.2.1 Talo

Vidlerin (1992, 7) mukaan Freudin kammottavan (*unheimlich*) konseptissa ei ole kyse vain outoudesta tai ei-kotoisasta, vaan tutun radikaalista taipumuksesta kääntyä omistajiaan vastaan, muuttua vieraaksi ja vieraannutetuksi, jopa unenkaltaisesti. *Lunar Parkissa* hyödynnetään nimenomaan muutoksen teemaa, jossa vieraantuminen tutusta tapahtuu hiljalleen kertojan (mahdollisten) vainoharhojen pahentuessa. Ensimmäisiä merkkejä ympäristön epänormaalista liikkeestä antaa perheen koti, jonka huonekaluissa näkyy askarruttavia muutoksia.

[...] and I followed large footprints that seemed to have been stamped in ash onto the beige carpeting, which this morning seemed shaggier and darker than normal. [...] The sectional couch, the Le Corbusier chairs and the Eames tables had been rearranged for the party, yet this new setup now seemed weirdly familiar to me. I wanted to figure out why, but the sound of the vacuum [...] forced [me] to move quickly toward the kitchen. (*LP*, 78.)



Myöhemmin huonekalut muuttavat muotoa entisestään, liikkuvat itsekseen paikasta toiseen ja yhä radikaalimmin muistuttavat kertojaa jostain tutusta mutta unohdetusta.

[...] - the beige now bordering on a faint green, and shaggier (first reaction: the carpet is *growing*<sup>16</sup>). [...] [B]ut I was noticing that the furniture still had not been put back the way it was, and my hangover and confusion (because the room now seemed inescapably familiar to me) made saying anything superfluous. Finally, Rosa gestured at the carpeting. "I think the party cause this, Mr Ellis." I stared down at the ashy footprints embedded there. "How can the party cause the carpet to change its color?" "I hear there was many people." She paused. "Maybe they spill their drink?" I slowly turned to face her. "What do you think we were serving them? Green dye?" (*LP*, 146.)

Kertoja huomaa, että ympäristössä tapahtuu muutosta, mutta yrittää selittää tapahtumia järkeilyn kautta. Huomiot maton mahdollisesta kasvamisesta tehdään lähinnä huvittuneesti, vedoten kertojan krapulaan ja siitä johtuvaan sekavuuteen. Asetelman tuttuuteen palataan jälleen, mutta niin ensimmäisessä kuin toisessakin katkelmassa, pohdinta keskeytetään ennen kuin syy selviää. Vaikka kertojan luotettavuutta raportoinnin suhteen voidaan epäillä – minkä hän itsekkin tekee – merkittävää on, että myös kodinhoitaja näkee muutokset ja kommentoi niitä. Sekä tuhkaiset jalanjäljet että maton värinmuutos vahvistetaan toiselta taholta, eikä niitä siksi voi pitää yksin kertojan havainnointivirheinä.

Huonekalujen muutosten lisäksi talo elää omaa elämäänsä myös ulkopinnalta. Valkoinen maali kuoriutuu itsekseen, mitä pidetään ensin luonnollisena irtoiluna. Selitys kumotaan kuitenkin jo alkuvaiheilla.

---

16 Kaikki lainausten kursivoinnit ovat alkuperäisiä, mikäli toisin ei ole mainittu.

[...] the lily white paint was peeling off the side of the house, revealing a pink stucco underneath. [...] At first glance it looked as if the house was peeling randomly, as if someone had blindly scraped at the wall in a rushed and curving motion [...], but the longer you stared at the swirling patches they began to seem patterned and deliberate, as if there was a message hidden in them, some code being spelled out. The wall was telling us (me) something. I know this wall, I thought to myself. I had seen it before. This wall was a page waiting to be read. (LP, 152.)

Kertoja näkee talon kuoriutuvan ja tulkitsee raaputuksen sisältävän jonkinlaisen piilotetun koodin itselleen. Talossa on myös ulkopuolelta jotain oudon tuttua, minkä kertoja näkee vastausta odottavana arvoituksena. Selitys kuulostaa hiukan *A Beautiful Mind* -elokuvan (2001) tyyppiseltä vainoharhaiselta kuvitelmalta piilotetuista koodeista, jotka ainoastaan yksi henkilö pystyy purkamaan. Koko talon kuoriutuminen kuulostaa jossain määrin epäuskottavalta (kenties juuri kertojan salaliittoteorian vuoksi), kunnes se vahvistetaan jälleen toisten henkilöiden toimesta:

”Maybe it's just naturally peeling.” [...]

Jayne and Omar both glanced at me.

”What? I mean, why was this painted over?” I asked, shrugging. ”That's . . . a nice color.”

”The house is new, Bret”, Jayne sighed. ”There was no other paint.” (LP, 153.)

Ensimmäinen varma kosketus ympäristön fantasiamaailmaan tulee, kun luonnollisen oloiselle tapahtumalle ei löydykään järkevää selitystä. Uusi talo kuoriutuu sellaiseen ulkoasuun, mitä sen pohjalta ei löydy. Muut henkilöt tyytyvät lähinnä kummastelemaan tapahtumaa, kun taas kertoja näkee kuoriutumisen viestinä itselleen ja merkityksellisenä ympäristön muutoksena.

Myöhemmin selviää, että talo on muuttunut kertojan lapsuudenkodiksi ja menneisyys on puskenut osaksi nykyisyyttä varsin konkreettisella tavalla. Kyseessä ei ole tässä tapauksessa allegoria, vaan

konkreettinen tapahtuma. Muiden huomattessa muutoksen omituista kuitenkin on, ettei kukaan kiinnitä asiaan sen kummempaa huomiota, vaan ottaa sen vastaan lähinnä ärsyttävänä piirteenä tai tapahtumana. Talon muuttuminen vastaa Rosemary Jacksonin (1981) tapaa tulkita fantastista. Jackson osittaa fantastisen realistisen (*mimetic*) ja fantasiakuvauksen (*marvellous*) välillä. Fantastinen nojaa realismin konventioihin, mutta rikkoo ne sitten tuomalla mukaan jotain epätodellista. Lukija vedetään turvallisesta, realistisesti kuvatusta todellisuudesta tuntemattomaan, uuteen maailmaan. (Jackson 1981, 32–34.) Näiden erotteluiden mukaisesti kuvattu talo sekä seuraa realismin rajoja että rikkoo niitä. Tulkintaa talon todellisesta tilasta vaikeuttavat ilmiön selittämättömyys sekä kokijoiden reaktiot, eikä lukijalle missään vaiheessa selviä, miten talon kuoriutuminen uuteen ulkoasuun on mahdollista – vai tapahtuuko niin ainoastaan menneisyyttä pakenevan kertojan mielessä. Monet tekstit hyödyntävät vastaavaa epäröintiä eri tulkintojen välillä, joiden ei tarvitse välttämättä asettua luonnollinen-yliluonnollinen-akselille (Brooke-Rose 1986, 65). Häilyntä kuvitelman ja koetun välillä ei lopu vaan jää yhdeksi nappulaksi muuttuvassa todellisuudessa.

### 2.2.2 Auto

Jos talo muuttaa muotoaan koetuksi ja tutuksi, hyvien tuntojen paikaksi, SL500 eli kertojan vanha auto kääntää kelkkansa päinvastaisessa suunnassa. Toisin kuin talo, joka tunnistetaan vasta tarinan loppupuolella, auto on tuttu heti ja muuttuu freudilaisessa mielessä kammottavaksi tarinan edetessä. Havainnot autosta alkavat yliopiston parkkipaikalta, jossa kertoja huvittuneena huomaa vanhan autonsa kaksoiskappaleen. Ensimmäinen kohtaaminen ei jää viimeiseksi, vaan auto näyttäytyy myöhemmin hänen kotikadullaan, aiempien satunnaisten huomioiden sijaan pysyvänä ja piinaavana tarkkailijana.

I couldn't understand why the car no longer seemed innocent, and why it was beginning – after just two sightings – to *mean* something; something dark, a reminder of something black. (*LP*, 138.)

Auton muuttuessa katseen kohteesta seuraajaksi kertoja kokee olonsa epämukavaksi ja aiemmin positiivisia miellelyhtymiä herättänyt asia onkin yhtäkkiä muistutus jostain inhottavasta.

Äkillinen muutos kokemuksessa ajaa kertojan jälleen tutkimaan tilannetta tarkemmin ja hakemaan selvitystä omituiselle kokemukselle.

As I walked closer, zooming in on its trunk and then the rear window, it seemed as if the car itself sensed my interest and – as if *it* made the decision and not the driver – turned off Elsinore and disappeared down Bedford. I was in a haze. I felt haunted, and then there was a hot wind and the barely audible hum of what sounded like electrical equipment, and I was shivering. (*LP*, 138–139.)

Kertoja lähestyy autoa inhimillistäen sen toimintaa – on kuin se eläisi omaa elämäänsä eikä olisi riippuvainen sisässä istuvasta kuskista. Merkitykset tiivistyvät tutun objektin muutokseen ja hallinnasta riistäytymiseen, kun aiemmin mielihyvää tuottanut esine näyttäytyykin uudessa valossa. Huumeiden vaikutuksen alainen kertoja huomioi ympärillään myös muita mieltä askarruttavia yksityiskohtia, jotka nostavat hänen niskavillansa pystyyn, ja hän päättää häipyä paikalta. Sama selvittämättömyyden kehä pyörii auton ja muuttuvan talon ympärillä, kun kertoja rekisteröi mielessään niihin liittyviä arvoituksia ja miettii niiden ratkaisua. Ratkaisun haku katkaistaan joka kerta, eikä pohdinta pääse kunnolla käyntiin; talon tapauksessa kotiapulainen tulee häiritsemään kertojaa, auto taas katoaa yllättäen paikalta.

Auto mukaillee Freudin outouden käsitettä, kun jostain tutusta tulee odottamatta uhkaava kokemus.

Siihen ei suoranaisesti liity mitään epäluonnollista, vaan auto pysyy konkreettisesti autona ilman yliluonnollisia elementtejä. Outous syntyy kertojan kokemuksesta ja autoon liittyvistä epäilyksistä; kun kertoja tuntee, että autossa on jotain outoa ja hän suhtautuu siihen varauksella selitystä janoten, myös lukijalle välittyy kokemus tilanteen epäilyttävyydestä. *Lunar Parkin* vainoharhainen ilmapiiri rakentuu pitkälti juuri tälle epäilyksen ja epävarmuuden tunteelle, kun herätetään alati kysymyksiä ja jätetään ne systemaattisesti vaille vastausta. Lukija ei saa kertojan kokemuksen ulkopuolelta ylimääräisiä vihjeitä, vaikka teksti ohjaakin selvittämään tarjoamiaan arvoituksia paineen helpottamiseksi.

### 2.2.3 Hauta

Halloween-kierroksen jälkimainingeissa humalainen kertoja palaa talolle ja löytää poreammeelta vieraat uimahousut, jotka ovat samanlaiset kuin hänellä ja hänen isällään on aiemmin ollut. Sysipimeä metsä siintää kuistille, ja jo tutuksi käynyt mystinen tuuli puhaltaa jälleen. Äkisti koira huomaa jotain metsässä ja lähtee haukkuen juoksemaan pimeyteen. Kertoja miettii mystistä autoa ja yhdistää löyhästi löytämänsä uimahousut osaksi ilmestyvien asioiden kerhoa. Äkkiä metsänrajassa näkyy hahmo, joka liikkuu ”hämähäkkimäisesti, horjuen groteskisti sivuttaen syöksähdellen metsästä ulos ja takaisin”, vaikuttaen siltä kuin metsästäisi jotain (*LP*, 141). Klassinen kauhukuvasto on kohtauksessa vahvasti läsnä, kun Halloween, pimeys, metsä, äänet, itseksään heiluvat tyhjät keinut, tunnistamaton vaaniva olento ja tarkkaavainen koira yhdistetään kokonaisuudeksi. Kertoja aistii jonkin olennon olevan läsnä, jonkin, joka tuntee hänet mutta josta hän itse ei tiedä mitään. Jälleen romaanin valtaapitävä (tai ainakin sellaista esittävä) henkilö on alistettu katseelle ja rajalliselle tiedolle.

I could hear the soft, snapping sounds of something approaching. And it was moving

eagerly. It wanted to be noticed. It wanted to be seen and felt. It wanted to whisper my name. It wanted to deceive me. But it wasn't making itself visible yet. And as I kept peering into the darkness, I saw another figure hurrying across the field, grasping what looked like a pitchfork. (*LP*, 143.)

Kertoja kokee itsensä paljastuneeksi tuntemattomalle oliolle, ja tuntee sen tarkkailun. Olion halua olla näyttäytymättä ei selitetä muuten kuin toteamalla, ettei vielä ole sen aika. Kauhun avaimet piilevät selittämättömässä ja epävarmuudessa. Uhkaavuuden ilmapiiri on kohtauksessa niin kova, koska kertoja (tai lukija) ei tunnista metsässä vaanjaa. Lisäpainetta kohtaukseen tuo tunne tapahtumien riistäytymisestä pois kertojan hallinnasta. Hän on outoudelle alistettu tietäen olevansa oudon olennon kohde, mutta pystymättä tekemään asialle mitään.

Kauhukuvaston kliimaksi saavutetaan, kun kertoja huomaa pihan perällä hautakiven, jota hän luulee ensin juhlien rekvisiitaksi. Tarkempi havainnointi kuitenkin osoittaa, että maa kiven edessä on kaivettu auki, kuin joku olisi kynsinyt tiensä ulos. Hautakiveen punaisella kirjoitettu nimi kuuluu kertojan kuolleelle isälle, johon myös kaikki aiemman oudot tapahtumat ovat – ainakin epäsuorasti – viitanneet. Pienen vihjeen saatuaan kertoja joutuu tapahtumien pyörykseen ja selittämättömät ilmiöt ottavat vallan pelästyttäen ratkaisuhaaveet pois.

The wind knocked me off-balance and I fell backwards.

The field was damp and spongy and as I tried to stand up I slipped on a large wet patch of dirt. But when I put a hand down to steady myself it wasn't wetness I felt but something viscous and slimy that smelled dank and I kept trying to stand up because something was getting closer to me. The wind slammed the kitchen doors shut. Whatever was approaching me was hungry. (*LP*, 144.)

Kauhistuttaviin kohtiin liittyy ilmeisen kuvaston lisäksi myös kerronnallisia keinoja. Ympäristön

vihamielisyyteen viitataan useaan otteeseen, samoin johdatteleviin tuulenpuuskiin. Kertoja ei paljasta tarkkoja yksityiskohtia – joko omasta halustaan tai tiedonpuutteen vuoksi. Kauhukohtaukselle on ominaista myös kerronnan tahdin nopeutuminen, usein tajunnanvirraksi asti. Edellisessä lainauksessa kertoja kokee joutuvansa epämääräisen olennon hyökkäyksen kohteeksi ja pyrkii epätoivoisesti tätä pakoon. Tajunnanvirtamainen kerrontatapa hengästyttää myös lukijaa välimerkkien jäädessä pois ja täten taukojen puuttuessa tapahtumien vilскеestä. Paniikki välittyy ensisijaisesti kerronnan kiireen kautta, kun päähenkilö puskee faktoja jatkuvasti lisää omien sekavien mielikuviansa pohjalta.

Talon muutokset tai vainoava auto vierailevat tekstissä usein ja niitä havainnoivat kertojan lisäksi myös muut henkilöt, ja tästä syystä niitä voi pitää melko luotettavina – vaikkakin eriskummallisina – tapauksina. Sen sijaan hauta esiintyy tekstissä vain kerran, eikä sillä ole kertojan lisäksi muita todistajia (en pidä koiraa tässä luotettavana silminnäkijänä). Hautakohtaus on merkittävä, sillä se on ensimmäinen konkreettinen hyökkäys kertojaa kohtaan, ja osoittaa monien myöhempien tapahtumien suunnan. Täysin samankaltainen muiden outoutta edustavien objektien kanssa se ei kuitenkaan ole, koska kertojan kokemukset haudan ”henkiin heräämisestä” kyseenalaistetaan myöhemmin.

”What about the gravestone?” Jayne was asking. ”Bret – hello?”

I made the effort and focused away from the wall and back on Jayne. ”Yeah, when I came home last night I noticed it was left over from the party and when I went down to take a look at it I saw that somebody had written my dad's name on it... and they also knew his birth date and, um, the year he died.”

Jayne's expression darkened. ”Well, it wasn't there this morning.”

”How do you know?”

”Because I took the guys out there when they removed it.” She paused. ”And there was nothing on it.”

”Do...you think it rained last night?” I cocked my head.

”Do...you think you had too much to drink last night?” She also cocked her head, mimicking me. (*LP*, 154–155.)

Keskustellessaan vaimonsa kanssa aiemman illan havainnot osoittautuvat kertojalle kyseenalaisiksi. Kertoja itse ehdottaa mahdollisten harhojen selitykseksi sadetta joka olisi pyyhkinyt jäljet pois, hänen vaimonsa taas liiallista alkoholinkäyttöä.

Kaikki konkreettiset fantastisen läsnäoloa henkivät fyysiset objektit rakentuvat pääsääntöisesti samalla kaavalla:

Havainto	→	Epäröinti	→	Tunnistus	→	Helpotus
----------	---	-----------	---	-----------	---	----------

Kaavio 1.

Kertoja siis aluksi havaitsee uuden asian ympäristössään, mutta toteaa sen tutuksi, mitä seuraa normaalisti huojennus ja helpotus. Jokaisessa tapauksessa helpotukseen asti ei kuitenkaan päästä:

Havainto	→	Epäröinti	→	Tunnistus	→	Epäröinti	→	Lisätarkastelu
----------	---	-----------	---	-----------	---	-----------	---	----------------

Kaavio 2.

Tuolloin tunnustus ei toteudu loppuun asti, vaan herättää uuden epäröinnin aallon, joka vaatii henkilöltä lisätoimenpiteitä. Tämä kaavio tapahtuu esimerkiksi olohuoneen sisustuksen, julkisivumaalin, auton ja uimahousujen kanssa. Lisätarkastelu ei johda kerronnassa ratkaisuun, vaan se keskeytetään aina ulkoiselta taholta. Kertoja ei myöskään palaa edellä esitettyjen havaintojensa pohtimiseen, vaan harhautuu jatkuvasti käsittelemään uutta aihetta. Vanhaan kummastukseen palataan tekstissä vasta, kun kertoja havaitsee saman asian uudestaan. Kaavio 2:n mukainen käsittelymalli pätee pitkälti fantastisten elementtien mukaantulon kerronnassa, kun ne esiintyvät pilkahduksenomaisesti vaatimatta sen suurempaa huomiota.



Kolmas tapa käsitellä fantastista liittyy aineksen aktiiviseen tapahtumien mukaantuloon, mitä sivusin edellä hautakohtauksen erittelyssä. Sidon tämän käsittelyn osaksi alalukua, jossa keskityn fantastisten hahmojen toimintaan tekstin osana. Seuraavaksi siirryn siis staattisten objektien analysoinnista kohti aktiivisia toimijoita, joiden olemassaolon status on tekstissä kyseenalainen. Edelleen puhutaan tutun muuttumisesta oudoksi, mutta ohittamattomammin ja kertojaan vaikuttaen.

### 2.3 Olentojen liike tasojen välillä

Edellä käsittelin konkreettisten objektien tarkkailua ja katseen suunnan kääntymistä objektin ja subjektin välillä. Talo, auto ja hauta ovat fyysisiä objekteja, joiden oleminen on tarkkaan rajattu, eivätkä ne ylitä omia realistisia puitteitaan. Kuten aiemmin totesin, fantastiset piirteet liittyvät tuttujen objektien ominaisuuksien aaltoileviin muutoksiin ja kertojan hallinnan menetykseen. Tässä luvussa keskityn teoksen toiseen vallitsevaan fantastiseen elementtiin, joka tuottaa sekavuutta ja korostaa kertojan käytöksen vainoharhaisia piirteitä. Kaikkien henkilöiden hyväksymien arkisten objektien ja tuttujen hahmojen lisäksi tarinassa pyörii mukana kyseenalaisia toimijoita, joiden aktuaalisesta olotilasta ei saada selkoa. Jo lähtökohtaisesti realismisuuden kannalta katsottuna hahmojen tarinaan sijoittuminen on ongelmallista.

*Lunar Park* ja kertoja-Ellis pyrkivät olemaan realistisena pidettävä ja hyväksyttävä todellisen elämän representaatio. Dorrit Cohn määrittelee fiktion aina ”ei-referentiaaliseksi” (*non-referential*), ja huomauttaa, että fiktion viittaukset maailmaan tekstin ulkopuolella eivät ole sidottuja todenmukaisuuteen (Cohn 2006, 15) Pitäisinkin omaelämäkerrallista lukutapaa vähintäänkin arveluttavana teoksen sisällön puitteissa, enkä pelkästään kirjallisten hahmojen aktuaalisiksi toimijoiksi muuttumisen takia. Seuraavan luvun ajan keskityn käsittelemään näitä fiktiivisiä vuotoja toisesta ulottuvuudesta osana realistiseksi oletettua maailmaa. Kuten edellä fyysisten objektien

kanssa, lähestyn hahmoja teemoihin erottelun kautta. Aloitan tuntemattoman materiaalin erottelusta edeten kohti lukijan aiemmasta tuotannosta saamia vihjeitä. Kirjoittajan (*writer*) hahmoon en puutu tässä luvussa vielä lainkaan, vaan painotus on kirjailijan aiempaan tuotantoon liittyvien subjektien käsittelyssä. Kirjoittajaan keskityn sen ansaitsemalla painokkuudella tarkemmin tämän tutkielman viimeisessä käsittelyluvussa autofiktion purkamisen puolella.

Realistiselle tasolle vuotavat tekstuaaliset hahmot ovat luonteeltaan metalepsiksia, Geneten määritelmän mukaan tunkeilijoita, jotka ylittävät häikäilemättömästi kerronnallisten maailmojen välisiä aitoja (Genette 1980, 234–235, 236.) Metalepsis aiheuttaa hämmennystä realistisen ja fiktiivisen representaationa välillä, aiheuttaen paradoksaalilla ilmestymisellään molempien mahdollisten maailmojen saastumisen (Thoss 2011, 29; 193). Wolf huomauttaa metalepsisten olevan luonteeltaan nimenomaan tarkoituksenmukaisia ylityksiä loogisesti kaukaisilta tasoilta, jotka tulevat osaksi nimenomaan realistisen maailman representaatiota (Wolf 2005, 91). *Lunar Parkissa* näkyvimmin esiintyvät metalepsikset voidaan jakaa karkeasti kahteen kategoriaan: tunnettuihin ja tuntemattomiin Ellisin kuvitelmiin. Jälkimmäisillä on luonnollisesti lukijan kannalta erilainen yllätysmomentti, kun niitä ei pystytä tunnistamaan tekstistä tuttujen hahmojen tapaan. Nuoruusvuosien tuotannon mukaan ottaminen luo *Lunar Parkiin* salaperäisyyttä ja tahallista selittämättömyyttä, kun kertoja yrittää kovasti tunnistaa tutun oloisia asioita epäonnistuen kuitenkin toistuvasti. Teoksen loppupuolella, kirjallisten hahmojen vuotamisen ja suhteen aiemmin kirjoitettuun tuotantoon paljastuessa, lähestytään eräänlaista ontologista shokkia Hillsin (2005) teorian mielessä. Paradigman vaihdos ei ole kuitenkaan täydellinen, koska lähtötilanne (tunnistamattomat hirviöt) ei vaihdu selitetyksi, vaan kiepauttaa asetelman uudelleen ympäri tehden siitä entistä vaikeaselkoisemman (tekstuaalisiksi hahmoiksi tunnistetut hirviöt, joiden ei ole mahdollista sijaita kuvatulla ontologisella tasolla). Nähdäkseni Hillsin teorian mukainen shokki

vaatii selitystä asioille yllättävällä tavalla<sup>17</sup>, kun *Lunar Park* ei tarjoa selitystä lainkaan.

Kauhuun liittyvät hahmot mukailevat alussa kuvastolle tyypillistä ainesta. Ensimmäinen fantastista edustava olento kohdataan kertojan tytärpuolen kautta korppia muistuttavan lelun muodossa.

”Daddy, Terby’s mad,” Sarah said, pouting.

Terby was the bird doll I had bought Sarah in August for her birthday. It was a monstrous-looking but very popular toy that she’d wanted badly yet the thing was so misconceived and grotesque – black and crimson feathers, bulging eyes, a sharp yellow beak with which it continuously gurgled – that both Jayne and I balked at buying her one until Sarah’s pleas drowned out all reasoning. Since the awful thing was sold out everywhere I’d resorted to using Kentucky Pete – who was very adept at obtaining contraband – to secure one that according to him had been smuggled in from Mexico. (*LP*, 62.)

Nukke esitellään varsin epämiellyttävässä valossa, epämuodostuneen, groteskin ja irvokkaan ilmentymänä. Se on kuitenkin vain nukke ulkomuodostaan huolimatta, ja vielä vaivalla hankittu sellainen. Asetelma muuttuu, kun kuusivuotias tyttö esittää perään nukesta uskomattomia väitteitä, joiden mukaan Terby-korppi olisikin elävä.

(a) ”Terby scratched me.” [Sarah] held out her arm, and I squinted in the purple darkness but couldn’t see anything. (*LP*, 69.)

(b) [Sarah:] ”But Terby’s *flying*.” [...]

”Terby’s angry.” Sarah whined, pulling on my guitar until I knelt down at her level.

---

17 Esimerkiksi elokuvassa *The Sixth Sense* päähenkilön ympärille sijoittuvat oudot tapahtumat selittyvät tiedolla, että hän on tietämättään kuollut ja osa ongelmaa. Jos *Lunar Parkin* Bret Easton Ellis tunnistaisi yhtäkkiä itsensä osaksi kirjallista konstruktiota siinä mielessä, että hän seikkailee samalla ontologisella tasolla muiden hahmojen kanssa, voitaisiin puhua ontologisesta shokista ja paradigman vaihdoksesta. Näin ei kuitenkaan ole, vaan vaikka Ellis tiedostaa itsensä vahvasti kirjalliseksi konstruktioksi, hän ei koe olevansa samanlainen tuote kuin aiemmat omat henkilönsä. Lisäksi konstruktion tunnistaminen jatkuu teoksen alusta loppuun samankaltaisena ilman kertojaan liittyviä häiriöitä tai muutoksia.

”I know honey”, I said soothingly. ”Terby sounds like he's a big mess.”

”He's on the ceiling.”

”Let's get Mommy. She'll get him down.”

”But he's on the *ceiling*.” [...] ”It tried to bite me.” (*LP*, 70.)

Aluksi lapsen horinoina pidetyt Terbyn omituiset teot alkavat saada vahvistusta tarinan edetessä, ja nukelle lisätään uusia ainoastaan elävälle linnulle soveliaita toimintoja. Samaan tapaan kuin aiemmin käsitelty auto, myös nukke saa Freudin teorian mukaisia piirteitä kääntymällä lapsen lelusta kohti elävää hirviötä.

Lapsen havainnot ja selitykset saavat vankempia todisteita, kun ympäristöön liittyy näkyviä merkkejä eläväksi oletetun linnun tekosista.

There were marks directly above her bed. I couldn't be sure at first but as I neared them I noticed that these marks looked like scratches – as if something had been crawling along the length of the ceiling, hooking its claws into it. [...] Something had torn the pillow open, clawing it in two (yes, that was the word that sprang to my mind: *clawing*) [...]. (*LP*, 74.)

Aiemmin uskomaton selitys muuttuu kertojan havaitsemien todisteiden valossa yhtäkkiä mahdolliseksi, kun hän näkee hyökkäyksen jälkiä huoneessa. Lukija voi toki kyseenalaistaa, onko jälkiä todella nähtävissä, vai ovatko ne runsaan huumeiden käytön aiheuttamia aistiharhoja. Manguel huomauttaa aiheeseen, että fantastinen voi edustaa myös unen ja valveillaolon välistä suhdetta, kun henkilö tai lukija on epävarma sijainnistaan unimaailman ja todellisuuden välillä. Kun epärointi loppuu, myös fantastisen läsnäolo katoaa. (Manguel 1984, Johdanto.) Tässä tapauksessa kertoja epäroi huumeiden aiheuttamien aistiharhojen ja todellisuuden välillä, päättäen uskoa näkemäänsä jolloin lintu muuttuu hänen mielessään lelusta (*doll*) otukseksi (*thing*).

But as I turned to leave the room, there it was: the Terby. It was sitting innocently by the door. [...] I realized, somewhat sickeningly, that I would have to pass the thing in order to get out of the room. Stepping forward, I neared it cautiously, as if it were alive, when suddenly it moved. (sivut!!)

Kertojan hyväksyttyä lelulle mahdollisia elollisia ominaisuuksia hän näkee sen eri valossa ja aiemmin viattomasti kappaleesta syntyy uhkaava.

Lelumaisuutta yritetään ensin selitellä mekaniikalla ja toimintojen päälle jättämisellä, kunnes ”todisteet” elävästä olennotta puskevat kertojan sekavaan tajuntaan.

As I laid the doll down on Sarah's bed next to the mutilated pillow I realized the thing was actually warm and something was pumping beneath its feathers. An unnerving silence had filled the room, even though the party was dancing below me. I suddenly needed to get out of there.

And as I turned away from Sarah's room something sang out in a clear-pitched voice that turned into a guttural squawking – it was coming from the bed – and an adrenaline rush surged through me, out of me, enveloping the cavernous bedroom. (LP, 76.)

Kuvitelmaa tai ei, tapahtumien yksityiskohtainen ja kuitenkin samalla tärkeimmät faktat poissulkeva kuvailu imaisee lukijan tilanteeseen mukaan tuntemaan Terbyn tuijotuksen selässään. Myöhemmin Terby seikkailee hallitsemattomana toimijana omia reittejään kulkien ja paljastuen lopulta talossa asuvan pahan voiman lähettilääksi. Omituisen alkuperän paljastuminen – nukke ei todella ole pelkkä nukke – ei jää siis viimeiseksi tunnistukseksi, vaan selitysten taso on monikerroksinen. Seuraavassa kaaviossa on listattuna kaikki eri käännökset, joita Terbyn hahmoon mahtuu kertojan tunnistaessa sen kuuteen kertaan eri tavalla.

TERBY 1. Nukke 2. Elävä nukke 3. Lintua muistuttava olento 4. Pahan voiman lähettäjä 5. Tekstuaalisen hahmon tuotos 6. Kertojan oma tuotos Y BRET Kaavio 3.	Kuten viereisestä kaaviosta näkyy, yhdelle hahmolle annetaan teoksessa monia eri merkityksiä. Kaaviota luetaan ylhäältä alaspäin, linnun tunnistusten muuttuen lelusta pahan voiman ilmentymän kautta tekstuaaliseksi kokonaisuudeksi. Edelliset tekstilainaukset sisälsivät fantastisten elementtien mukaantulon arkiseen objektiin.
---	---

Todorovilaiseen tapaan olento säilyttää fantastisen ambiguiteettinsa, eikä eloon heräämisen epäily ratkea suuntaan tai toiseen. Toisin kuin esimerkiksi talon, auton ja haudan kanssa, nukken fantastiset elementit eivät jää ulkokuoren muutosten havainnoinnin tasolle, vaan se saa monia uusia merkityksiä tarinan edetessä. Suurimmat käännekohdat henkiin heräämisen jälkeen ovat elossa olemisen hyväksyminen (oikeasti fantastinen hahmo, joskin aitoa läsnäoloa voidaan epäillä), Stephen Kingin tapainen Y BRET -käännös ja oivallus linnun kuulumisesta aiempaan tuotantoon.

There was a drawing from a children's book I had made when I was a boy. [...]

The book had a title.

The title was "The Toy Bret". [...]

As I moved the pages around, I saw the Terby replicated a hundred times throughout a book I had written thirty years ago. (LP, 416.)

Yllä olevassa sitaatissa kertoja tajuaa Terbyn olevan hänen itsensä luoma kuvitteellinen hahmo. Kohtausta on mielenkiintoinen ontologisten tasojen kannalta ajateltuna, koska tuolla hetkellä kertoja päättää, että tarinassa mukana häiriköivät hänen itsensä aiemmin luomat fiktiiviset hahmot *ovat kuvitteellisia hänen omalla tasollaan*. Hahmojen fyysinen valta siis tavallaan lakkaa olemasta kertojan mielessä, kun hän sisäistää niiden olevan omia kirjallisia tuotoksiaan eikä todellisia pahojen henkien manifestaatioita.

Thoss (2011, 190) erottelee metalepsikselle kolme erilaista prototyyppiä. Ensimmäiseen liittyvät

siirtymät tekstuaalisen todellisuuden ja sen sisässä kuvitellun tason välillä, toiseen teeskennellyt siirtymät tekstuaalisen ja aktuaalisen todellisuuden välillä ja kolmanteen siirtymät tarinan ja kerronnan välillä. Terby sijaitsee kaikilla näille kolmella tasolla samanaikaisesti, koska se on sekä kirjallinen hahmo että realistisessa representaatioissa elävä lintu, elävä lintu aktuaalisen todellisuuden kuvaan pyrkivässä kertomuksessa ja lisäksi mahdollisesti kertojan täysin hallusinoima otus. Tämän avauksen pohjalta arvioituna Debra Malina on oikeassa mainitessaan metalepsiksen esiintymisen olennaisimmaksi seuraukseksi kertomuksen rakenteen hahmottamisen vaurioitumisen (Malina 2002, 1).

Toinen aiempaa tuntematonta tuotantoa edustava hahmo hyökkäilee myös kertojan kimppuun, mutta erilaisista lähtökohdista. Terby on tuttu lelu, joka saa kammottavia piirteitä ja riistäytyy hallinnasta alkaen elää omaa elämäänsä. Toinen hirviöhahmo on puolestaan alussa tunnistamaton, heti pelottava ja vasta myöhemmin tunnistettava. Hahmosta saadaan merkkejä jo tarinan alkupuolella, mutta virallinen hyökkäys tulee vasta luvussa 24. Tuolloin kertoja antaa merkkejä tunnistamisesta, mutta virallista selontekoa ei anneta.

It rushed past us.

(Because it was sightless and depended on scent – I already knew this.) [...]

”Dad”, Robby whispered, his voice shaky. ”What is it?”

”I don't know.” (But even as I said this, I knew what it was.)

The scratching resumed.

I was asking myself: What is it scratching with?

And then I realized it wasn't scratching. (I remembered something.) (*LP*, 347, 349.)

Kertoja epävirallisesti tajuaa otuksen nähdessään, mikä se oikeastaan on, mutta pitää selitystä niin uskomattomana, ettei halua sanoa sitä ääneen.

The police would arrive.

Yes... and?

The police would inspect the house.

And they would find nothing. [...]

But how could I, much less the kids, explain to them what had happened to us?

We were dealing with something so far beyond their realm that it was senseless.

(*LP*, 354–355.)

Terbyn kanssa kertoja kohtaa useimmiten kaksin, eikä kokemusta ole tarpeen epäillä, koska sivullisia tarkkailijoita ei ole. Tämän hahmon kanssa kertoja vetää lapset mukaansa kohtaukseen, ja niin hän itse kuin sivullisetkin pohtivat hämmentyneenä hyökkäyksen tekijän henkilöllisyyttä – ja kertojan luotettavuutta kokemuksen välittäjänä.

Huumeiden käyttöä ja niiden aiheuttamaa sekavuutta on sivuttu tekstissä jo aiemmin, ja muun muassa hautakohtauksessa kertojan vaimo esittää koetun olevan alkoholin aiheuttamaa harhaa.

So this was their theory: Drunk out of my mind on a combination of vodka and Klonopin, I had woken up my children because I believed we were being attacked by our pet. That was so lame-ass I could not even dignify it with a response. (*LP*, 364.)

Vaikka kertoja ei halua myöntää olevansa niin naurettava ja sekaisin kuin muut epäilevät, hän alkaa itsekin kyseenalaistaa omaa kokemustaan, kun aiemmalle voimakkaalle kohtaukselle ei yhtäkkiä löydykään yhtään todistajaa.

(a) How could Robby make a phone call when he had been weeping with fear only ten minutes ago? He had been urging me to kill the thing only ten minutes ago – how was he able to manage a phone call when I could barely move? What was he hiding from me? Why was the actor back? Hadn't we tearfully reconciled only hours ago? (*LP*, 358.)

(b) I realized I was the only witness at this point.

Officer Boyle asked me, "Have you had anything to drink tonight, sir?" (*LP*, 361.)



Fantastisen läsnäolo näyttäytyy tämän hirviön puitteissa epäluotettavuutta korostavana piirteenä. Hirviö on ensimmäinen, jonka kertoja tunnistaa oman tuotantonsa fantastiseksi manifestaatioksi. Tällaiset kerronnallisten tasojen ylitykset paitsi kyseenalaistavat maailmojen välisiä rajoja, myös hankaloittavat henkilöhahmojen ontologisen statuksen arviointia. (Ahlava et al. 2009, 101.) Kertoja kysyykin kohtauksessa tasojen ylityksestä itseltään: ”What else is out there? How can a fictional thing become real?” (*LP*, 368). Tähän *Lunar Park* ei tarjoa vastausta, paitsi Terbyn hahmon avautumisen yhteydessä kertojan oivalluksen hahmojen fiktiivisyydestä ja halusta kontrolloida omia luomuksiaan jälleen tekstin keinojen kautta. Tähän kontrollointiyritykseen palaan seuraavan luvun lopulla, jossa tarkastelen fantastisten vuotojen kolmatta osuutta, henkilöhahmojen liikettä eri ontologisten tasojen välillä.

### 3. Toiset tyypit – henkilöhahmojen hyppy osaksi ylempää tasoa

Aiemmat otukset olivat eläimen kaltaisia kammottavia hirviöitä, jotka pelottavat olemuksellaan ja ulkomuodollaan sekä arvaamattomalla käytöksellään. Kauhu esiintyy usein tekstissä uhkaavien ja oudoksuttavien (*impure*) olioiden kautta, joihin liittyvät kokemukset herättävät pelkoa ja inhotusta. Koska hahmot ovat läsnä ainoastaan fiktiossa, niiden ympärillä säilyy tietty kiinnostuksen salliva etäisyys, ja lukija pysyy tekstimaailmassa mukana enemmän kuin hylkää sen. (Wood 2010, 12–13.) Edellä kuvatut otukset ovat kuitenkin melko yksinkertaisia toimijoita, omien rajoitustensa sisässä pysyviä kauhuhahmojen manifestaatioita. *Lunar Parkissa* seikkailee näiden olioiden lisäksi myös aiemmasta tuotannosta tuttuja ihmishenkilöitä, niin helposti tunnistettavia kuin ovelammin piilotettuja.

Ihmiskuvien sijoittaminen on hirviöotuksia hankalampaa, koska ne eivät ole suoranaisesti alisteisia kertojan henkilöahmolle, vaan operoivat älykkään ihmisen tavoin omien halujensa mukaisesti. Otusmaailmaa voidaan pitää vielä – ainakin jollain tapaa – kertojan hallinnassa olevana, koska hän pystyy ymmärtämään ja selvittämään niiden tekoja. Sen sijaan henkilöahmot ottavat ajoittain kertojasta yliotteen, näyttäytyen tekstin ylempänä hallitsevana tasona tekstin omaelämäkerrallisista pyrkimyksistä huolimatta. Näitä henkilöahmoja on tekstissä kolme, mutta jätän tietoisesti Aimee Lightin käsittelemättä hänen pienehköstä sivuosaroolistaan johtuen. Aloitan *American Psychosta* loikanneen henkilön tarkastelulla, koska hänen roolinsa on yksiselitteisempi rajanylitys ja toimintansa vähemmän monimutkaista. Tämän jälkeen siirryn Claytonin hahmon rooliin tekstissä ja hänen kauttaan tapahtuvaan monipuoliseen pelailuun.

### 3.1 *American Psycho* reaali maailman representaatioissa

#### 3.1.1 Patrick Bateman herää henkiin?

Osana *Lunar Parkia* seikkailee Ellisin epäilemättä tunnetuin kirjallinen henkilö hahmo, *American Psychon* Patrick Bateman. Henkilö ei ole tarinassa aktiivisesti läsnä siinä mielessä, että hänen kanssaan esimerkiksi käytäisiin keskustelua, vaan hän luikkii tarinan kulisseissa lähinnä epämiellyttävinä havaintoina. Kertoja itse analysoi *American Psychon* ja Batemanin hahmon kurittomiksi, oman tahtonsa mukaan toimiviksi hallitsemattomiksi kokonaisuuksiksi. Puolustelusta halveksitun kirjan tekoprosessia kohtaan kerron tarkemmin luvun 3.1.2 loppupuolella, tämän luvun puitteissa on tarkoitus keskittyä Batemanin esiintymiseen henkilönä osana *Lunar Parkin* kokonaisuutta.

Bateman saapuu tekstiin eräänlaisena kummituksena – joku on pukeutunut häneksi naamiaisiin.

- (a) Someone I didn't recognize came as Patrick Bateman, which I didn't find funny and had a problem with; watching this tall, handsome guy in the bloodstained (and dated) Armani suit lurk around the corners of the party, inspecting the guests as if they were prey, freaked me out and somewhat diminished my high, but another trip to the office reclaimed it. (*LP*, 55.)
- (b) I shuddered with relief that he was leaving [...]. (He was just a prank, I told myself; he was just the unexpected detail that materializes at every party, I told myself.) (*LP*, 74.)

Kertoja ei koe pukua hauskaksi, vaan hermostuttavaksi, kuin Bateman olisi saapunut hiippailemaan kutsumatta osaksi juhliä. Naamiaiasu on epämiellyttävä muistutus kertojan menneisyydestä, tuoden mieleen vanhan elämän ja sen aikaiset kokemukset ja tunteet. Vaikka Batemanin juhliin

ilmaantuminen nostaa kertojan niskavillat pystyyn, kuitataan havainto tässä vaiheessa lähinnä huonona pilana eikä itse henkilöahmolle ladata sen kummempia merkityksiä. Joku esiintyy hahmona ja oletus on, että henkilön olemassaolo lakkaa naamiaispuvun riisumisen jälkeen.

Aiempi oletus naamiaisissa tehdyn havainnon ja puvun lyhytaikaisuudesta kumoutuu, kun Bateman ilmestyy kertojan elämään uudelleen eri kanavan kautta. Toinen yllättävä esiintyminen ilmenee, kun etsivä Kimball saapuu tiedottamaan kertojalle jonkun imitoivan Batemanin toimintaa *American Psychossa* ja tappavan ihmisiä saman kaavan mukaisesti. Tuolloin Batemanin ruumiillistuma pysyy kauempana, mutta uhka leijuu edelleen koko tekstin päällä.

”Let me get this straight.” I swallowed again. ”You're telling me that Patrick Bateman is alive and well and killing people in Midland County?”

”No, someone out there is copycatting the murders from the book. And in order. It's not random. [...]

”Do you have any leads?” [...]

”Well, basically forensics is baffled.” Kimball checked his notes, though I knew he didn't need to. ”No fingerprints, no hair, no fibers, nothing.”

*Like a ghost.* That was the first thing I thought. *Like a ghost.* (LP, 183–184.)

Kuin aave, Batemanin hahmo lipuu kulisseissa puuhailien omiaan vailla kertojan lupaa. Hallitsemattomuuden tunne johdattaa tunnelmaa, ja Bateman kasvattaa omaa valtaansa suhteessa tekijään olematta lainkaan mukana kohtauksessa. Metalepsiksen tarkoitus on hämmentää juuri eri tasojen välistä hierarkiaa ja tuoda mahdottoman oloisia tapahtumia tai henkilöitä osaksi realistisen oloista maailmaa (Wolf 2005, 91). Batemanin hahmo on tässä edelleen toisen henkilön imitoima esitys, eikä aktuaalinen henkilö, joka olisi hypännyt kirjasta toiseen. Silti läsnäolo koetaan äärimmäisen epämiellyttäväksi, ja kertoja tuntee tavallaan synnyttäneensä tappajan. Lukija tapaa heijastaa todellisen elämän sääntöjä lukuprosessiinsa, ja jos vain suinkin mahdollista, kohdella

tekstiä reaali maailman tapahtumana (Fludernik 2001, 623). Pyrkimys näkyy hyvin Batemanin luonnollistamisyrityksissä, kun fiktiivisen henkilön läsnäoloa pyritään selittämään reaali maailman lakeja noudattavalla teorialla. Vaikka kyseessä ei tietenkään ole *American Psychon* aito Patrick Bateman eikä lukija, kertoja on antanut jollekin kohteen, jota matkia. Teos on kertojan sitä luodessa ollut fiktio, mutta tappaja toteuttaa tekojaan hänen sairaan tarinansa mukaisesti. Epäsuorasti kertoja joutuu kysymään itseltään, onko hän osasyllinen tapahtumiin julkaistuaan Batemanin tarinan julkiselle lukijakunnalle antaen mahdollisia ideoita sairaiden fantasioiden toteuttamiseen.

Kertojan luoma ja hallitsema Batemanin hahmo pyrkii pois hänen otteestaan ja elämään omaa elämäänsä – kuten *Lunar Parkin* alussa kertoja paljastaa, että koko teoksen kirjoitusprosessi tuntui hoituvan itsestään Batemanin pitäessä häntä otteessaan. Jarkko Toikkanen huomauttaa, että pelkkä kontrollin menetys ei tuota fiktiossa kauhun kokemusta, koska fiktion luonteeseen kuuluu kontrolloimattomuus (Toikkanen 2013, 4). Kertojan tarve pysyä oman tarinansa hallinnassa joka tapauksessa aiheuttaa kauhun tunteita ainakin hänessä itsessään, ja ahdistuneena henkilö hahmonsa kontrollin menetyksen pelossa hän pyrkii varmistamaan, ettei imitoiva tappaja ole lähdössä perään jossain vaiheessa. Tällöin etsivä Kimball analysoi tekijän ja kertojan asemaa osana tekstuaalista kokonaisuutta.

”Well, the author of the book isn't in the book,” Kimball said, [...]. ”I mean, Bret Ellis is not a character in the book, and so far the assailant is only interested in finding people with similar identities or names of fictional characters.” Pause.  
”You're not a fictional character, are you Mr. Ellis?” (*LP*, 185.)

Kimball selittää tappajan olevan kiinnostunut ainoastaan fiktiivisistä hahmoista, ja hieman sarkastisesti kysyy kertojalta, ettei tämä vain ole fiktiivinen hahmo. *American Psychon* maailmassa kertoja ei ole osa tarinaa, ja siksi vertaus on jopa huvittava – miksi teosta mukaileva tappaja lähtisi

oman hallitsijansa perään? *Lunar Parkin* tasojen valuminen tekee asiasta kuitenkin paljon *American Psychoa* moniulotteisemman, koska siinä tekijä on kertoja itse ja täten myös osa tekstuaalista kokonaisuutta. Kimballin kysyessä ”[y]ou are not a fictional character” hän siis tavallaan osuu naulan kantaan, mutta ei tarkoittamansa teoksen puitteissa.

*Lunar Parkin* tarina asettaa fiktiivisen Patrick Batemanin ja aktuaalisen Bret Easton Ellisin samalle todellisuuden tasolle. Ontologisten tasojen välillä häilyminen ei voi sisältää aktuaalista maailmaa ja sen toimijoita, vaikka todellisen Ellisin representaationa esiintyvä kertoja yrittääkin vakuuttaa lukijan Batemanin kyvystä ottaa ihmiset haltuunsa (Ryan 2004, 444). Silti kertojalla ei ole mitään syytä olla väittämättä näin, tai lukijalla olla lähtemättä mukaan paradoksaaliin väitteeseen todellisen ja fiktiivisen tason välisestä liikkeestä (Thoss 2011, 198). Ontologisten tasojen rakentumista pohiessaan myöskään Brian McHale (1987) ei käsittele eroa sen välillä, onko upotettu maailma teoksen sisällä fiktiivinen vai esimerkiksi henkilöhahmojen menneisyydestä kertova tarina. Hänen mukaansa siirtymä kerronnan tasolta toiselle on aina samalla ontologinen siirtymä maailmojen välillä. Jos *Lunar Parkia* luetaan realistisena omaelämäkertana kuten se kovasti kehottaa, rinnastuksen ei pitäisi olla mahdollista totuttujen luonnonlakien mukaan<sup>18</sup>. Tämän mahdottomuuden sijasta olennaisempaa on kuitenkin huomioida, miten tekstuaalisten maailmojen ontologiset tasot pystyvät liukumaan toisiinsa reaali maailmalle täysin mahdottomalla tavalla. Edelleen, vaikka kyseessä on tässä kohtauksessa ainoastaan Batemanin kuva, kertoja kokee uhkan todelliseksi ja kuvittelee fiktiivisen Batemanin ottaneen tappajan valtaansa samalla tavalla kuin hänet itsensä kirjan kirjoitusvaiheessa. Fiktiivisellä Batemanilla on siis kertojaan nähden valtaa vähintäänkin jonkinlaisena voimana, vaikkei hän suoraan loikkaakaan yhden kirjan sivulta toiselle.

---

18 On suotavaa silti pitää mielessä, että tekstissä rinnastetut hahmot eivät missään tapauksessa muutu todellisuudessa samanarvoiseksi – tekstin on mahdollista leikkiä asioiden kuvilla ja representaatioilla, ei fyysisillä objekteilla. Vaikka Ellisin kuva laskeutuu tekstissä samalle tasolle, mihin Batemanin hahmo on nostettu, aktuaalinen tekijä ei voi koskaan sijaita samalla tasolla fiktiivisen hahmon kanssa todellisuudessa vallitsevien luonnonlakien vuoksi.

*Lunar Parkin* henkilöhahmoasetelmassa ironista on, että kertoja tiedostaa olevansa tekstuaalinen hahmo ja rakentavansa kokonaisuutta ympärillään metafiktio tavoin, vaikka toisaalta ajattelee olevansa aktiivinen toimija osana ympäröivää todellisuutta. Kuten Nielsen (2010, 279) toteaa, fiktiivisen kerronnan puitteissa tekijä ei kerro lukijalle, että jotain tapahtui, vaan keksii kuvaamansa tapahtumat. James Phelanin mukaan rajojen säilyttäminen fiktion ja faktapohjaisen tekstin välillä helpottaa lukijaa erottelemaan omat tulkintansa eri kerrontamuotojen välillä, vaikka teksti kutsuisikin rajojen ylittämiseen tekniikan, henkilöiden, paikan tai vastaavien kautta. (Phelan et al. 2006, 335.) Phelan ei ole toteamuksessaan väärässä, mutta toisaalta uskon faktan ja fiktion sekoittamisen palvelevan uuden kokemuksen synnyttämistä, kun ennakko-odotusten muodostamat rajat unohdetaan. Vaikka teoksen kertoja Bret Easton Ellis on aktuaalisen kirjailijan tekstuaalinen representaatio, häntä ei voida kuitenkaan vakuuttavasta tekijä-kertoja-statuksestaan huolimatta pitää kaikkietietävänä tai tapahtumia hallinnoivana tahona; toisin sanoen aktuaalisen tekijän ilmentymänä.

Kohtauksessa esiintyvä etsivä Kimball on kertojan tietämättä myös ainoastaan tekstuaalinen representaatio toisesta henkilöstä – *American Psychon* etsivä Kimballista. Jos kertoja on kohtauksessa selkeästi tekijän kuva ja Patrick Batemanin hahmon luoja, vastapuoli ottaa sitä vastoin useita eri rooleja. Selkein on edellä mainittu ja tässä vaiheessa käyväksi oletettu selitys rikosta selvittävästä etsivästä. Etsivä ei kuitenkaan todella ole etsivä, vaan muuan Bernard Erlanger, joka itse asiassa on Batemania imitoiva tappaja itse. Kertoja siis keskustelelee rikoksista oman teoksensa henkilöhahmon kuvan kanssa, joka todellisuudessa on mies, joka imitoi saman teoksen toista henkilöhahmoa. Toisin sanoen, hahmo 1. (etsivä) keskustelelee kirjailijan kanssa tapahtumista, joissa hahmo 2. (Bateman) on osallisena. Hahmot 1 ja 2 ovat kuitenkin yksi ja sama henkilö, joka imitoi kertojan aiemmin kirjoittaman teoksen kohtauksia. Lukijan Fludernikia mukaileva lukupyrkimys tekstuaalisen maailman realisointiin alkaa viimeistään tässä vaiheessa käydä tukalaksi. Tammi (2008, 40) huomauttaakin realistisuuden tähtäävistä pyrkimyksistä, ettei luonnollistaminen ole

kerta kaikkiaan mahdollista kaikkien fiktiivisten tekstien kanssa. Jos teksti ei toimi lainkaan reaali maailman parametreista riippuvaisena, sen tarkoitus esimerkiksi tajunnan vaihtelun kuvauksena tuhoutuu pakkorealisoimisen myötä.

Teoksen loppupuolella lukiessaan *American Psychon* omaa alkuperäistä ja henkilökohtaista käsikirjoitustaan kertoja tajuaa etsivänä esiintyneen henkilön yhteyden fiktiiviseen Kimballiin.

Yes, the room turned sharply at that moment, and yes, my idea about the world changed when I saw the name Donald Kimball printed in a book. I forced myself not to be surprised, because it was only the narrative saving itself. [...]

First thought: How did the person who said he was Donald Kimball ever see this original unread manuscript with the details of Amelia Light's murder in it? [...]

Second thought: Someone was impersonating a fictional character named Donald Kimball. [...]

I suddenly realized – hopefully – that everything he had told me was a lie. [...]

(Will I find out later that this Donald Kimball's private number was, in fact, Aimee Light's cell phone number? Yes.) (*LP*, 415–416.)

Lähdeaineistona ja viittauskohteena *Lunar Parkissa* toimii luonnollisesti Ellisin oma tuotanto. Tekstin teemoja, henkilöhahmojen toimintaa ja selittämättömiä ilmiöitä analysoidaan hyvin itsetietoisesti jo teoksen sisällä niin todellisen kuin fiktiivisenkin lähdeaineiston avulla (emt., 101). Kohtauksessa kertojan silmät aukeavat ja hän näkee kaiken, millä kerrontarakenne on pelannut hänen selkensä takana. Teksti vie kertojaa, mutta miksi tai miten? Hallinnoivalla tasolla ei viitata missään vaiheessa tekstin ulkopuoliseen aktuaaliseen tekijään, vaan ennemmin annetaan ymmärtää tekstimaailmojen hallitsevan itse itseään ja vievän mukana seikkailevaa kertojaa mukanaan voimakkaan virtauksen tavoin. Edellisessä katkelmassa kertoja on ratkaisusta ilmeisen helpottunut, mutta samalla hänen valtaroolinsa rajoittuneisuutta alleviivataan armotta.



En pitäisi lainauksessa löytyvää ratkaisua täysin absoluuttisena tekstivyyhdin selviämisenä, koska kertojan ensimmäinen huomio Erlangerin tietojen epärationaalisuudesta ei ratkea. Miten Bernard Erlanger voisi tietää, mitä ensimmäisessä salaisessa käsikirjoituksessa lukee? Kertoja taipuu itse myöhemmin uudelleen selitykseen Batemanin hahmon kyvystä ottaa ihmiset valtaansa ja elää vailla kontrollia. Siitä, vuotaako kirjallinen hahmo osaksi reaali maailman representaatiota vai onko kyseessä jonkinlainen demoninen voima, voidaan olla montaa mieltä. Epäröinti suhteessa fantastiseen ei tapahdu Todorovin luonnollisen ja yliluonnollisen välillä, koska luonnollinen selitys tehdään pitkälti mahdottomaksi. Sen sijaan maailmojen välinen liike McHalen hengessä on vahvasti läsnä, aiheuttaen ontologista epäröintiä, kun fantastinen vuotaa osaksi realismia pyrkivää konstruktiota, nimenomaan eri tasojen välisten valumien kautta.

### 3.1.2 Yksi henkilö – monta ulottuvuutta

*Lunar Parkia* on arvosteltu tekopyhästä asenteesta *American Psycho* kirjoittamiseen kohdistuvan puolustelun ja selittelyn vuoksi<sup>19</sup>. Patrick Batemanin hahmon esittäminen hallitsemattomana voimana, joka ottaa ihmiset valtaansa pakottaen nämä sairaisiin kuvitelmiin ja tekoihin on nähty lähinnä tekijän yrityksenä pestä kätensä yleisesti tuomitusta teoksesta. Ymmärrän vastaanottajien suhtautumistavan teoksessa esiintyvään kirjoitusprosessien avaamiseen, koska se johtuu heidän valitsemastaan vääränlaisesta lukutavasta. *Lunar Park* on kirjoitusmuotonsa vuoksi haluttu ilmiselvistä vaikeuksista huolimatta lukea väkipakolla omaelämäkertana, jonka sisäänrakennettu koodi on ymmärtää sanonut asiat totuuksina. Itse en kuitenkaan näe Ellisillä mitään tarvetta puolustella itseään, sillä kirjailijan röyhkeä asenne ja ilmeinen halu herättää hämmennystä soivat anteeksipyytelyä vastaan. Patrick Batemanin riistäytyminen vallasta on enemmän osa ontologisilla

---

19 Bret Easton Ellis kommentoi haastattelussa: ”And the people who don’t like *Lunar Park* because they think part of it is an apology for *American Psycho*, and there are people who don’t like it – there are fans of *American Psycho* who don’t like it because they think it’s an apology for *American Psycho* – I’ve gotten that a lot.” (Brown 2013)

tasoilla kikkailua ja hämmentämisen tarvetta kuin puolustautumisyrtys. Henkilöhahmo on tarpeeksi vahva ja tunnettu herättääkseen ristiriitaisia tunteita, ja toisaalta ollakseen tunnistettava kirjalliseksi hahmoksi muuten realistisen oloisessa ympäristössä. Mielestäni Ellis alleviivaa Batemanin mukaantulolla ennen kaikkea tekstuaalisuutta ja sen mahdollisuuksia, ei omaa osattomuuttaan *American Psychon* hirmutekoihin.

Kirjallisen uransa kenties suurimman paljastuksen Ellis tekee avatessaan *Lunar Parkissa* Batemanin henkilöhahmon alkuperää. Lausuntoja aktuaalisen Ellisin isän vaikutuksesta on löydettävissä teoksen kertojan lisäksi myös todellisen Ellisin suusta kuultuna. James Brownin tekemässä haastattelussa Ellis kommentoi teoksessa tekemäänsä paljastusta isän roolista:

My father [affected] a little bit but I was living that lifestyle, my father wasn't in New York the same age as Patrick Bateman, living in the same building, going to the same places that Patrick Bateman was going to – I was, I was doing all of that stuff. [...]

Patrick Bateman was based on my father as well and based on men that I had met and a certain type of man and I wanted him to embody also, which I didn't particularly embody, this new thing that was emerging in society – metrosexuality, that nobody seemed to be dealing with in fiction in '91. (Brown 2013.)

*Lunar Parkin* kerronnassa isän osuus Batemanin rakentamisessa puolestaan tehdään ilmeiseksi:

What I didn't – and couldn't – tell anyone was that writing the book had been an extremely disturbing experience. That even though I had planned to base Patrick Bateman on my father, someone – *something* – else took over and caused this new character to be my only reference point during the three years it took to complete the novel. (*LP*, 18.)

Toisin kuin *Lunar Parkissa*, todellinen Ellis myöntää isälleen vain pienen osallisuuden hahmon rakentamisessa, ja ottaa suurimman osan kunniaista itselleen. Usein teoksen parhaimmaksi anniksi

mainittu paljastus todellisista alkuperistä vaikuttaisi siis myös olevan täysin fiktiivinen keino. Ellisin valheellinen avautuminen ongelmallisesta isäsuhteesta vetoaa lukijaan, joka haluaa ymmärtää häntä.

Jos Patrick Batemanin hahmo ei perustu Ellisin isään, kuten *Lunar Parkissa* annetaan ymmärtää, vaan tekijään itseensä, mikä hahmon status lopulta on osana ontologisten tasojen labyrinttiä?

Patrick Batemanin kerrokset

ulkoasu - Patrick Bateman
esittäjä - Bernard Erlanger
esittäjä - Clayton
tausta - Ellisin isä
alkuperä - Bret Easton Ellis

Kaavio 4.

Tuolloin pohjimmaisena voitaisiin pitää allegorista tulkintaa tekijästä itsestään kaiken naamioinnin takana. Batemanin hahmo rakentuu monelle eri merkitykselle, ja teoksen lukutavasta riippuu, mikä on ”oikea” tulkinta. Kuten viereisestä kaaviosta ilmenee, Batemanin henkilöahmolla on viisi eri tasoa. Ulkoasu eli Bateman itse on

varsinainen *American Psychosta* tuttu hahmo, jona hänet tunnustetaan myös *Lunar Parkissa*. Hän on se henkilö, jonka olemme oppineet tuntemaan tietynlaisena aiemman tuotannon perusteella. Hän on myös täysin fiktiivinen tekstuaalinen konstruktio, joka ei voi elää itsekseen reaali maailmassa<sup>20</sup>. Sen sijaan Batemania on mahdollista esittää, mikä tapahtuu teoksessa kahden eri henkilön toimesta.

Vaikka luonnollisesti myös *Lunar Parkissa* esiintyvät henkilöt ovat kirjallisia konstruktioita, Bateman rajataan näiden ulkopuolelle eikä hänelle anneta teoksessa valtaa esiintyä omana itsenään muiden joukossa. Bateman ei ole siis samanlainen henkilö kuin esimerkiksi Bernard Erlanger, vaan lähinnä häneen asettunut riivaaja. Muiden kirjallisten hahmojen (esim. Terby, Aimee Light) materialisoituessa aktiivisiksi henkilöiksi *Lunar Parkin* maailmaan, Bateman pysyy kulissina muiden henkilöiden toiminnalle saaden lähinnä symbolisia merkityksiä. Claytonin roolin esittäjään

---

<sup>20</sup> Henkimaailman tai ilkeiden voimien mahdollista olemassaoloa tai vaikutusvaltaa en halua lähteä tämän työn puitteissa pohtimaan sen paremmin. Vaikka *Lunar Parkissa* viitataan Batemanin jonkinlaiseen kykyyn ottaa ihminen haltuunsa myös reaali maailmassa, en koe sen olevan relevantti aihe tekstuaalisten tasojen tutkinnan kannalta ja rajaan tämän selityksen analysoinnin ulkopuolelle.

palaan tarkemmin seuraavassa luvussa, mutta hän olkoon myös jo mainintana kokonaisuuden summassa.

Batemanin henkilöhaamoon liittyy konkreettisen toiminnan lisäksi myös taustalatauksia. *Lunar Parkissa* Batemanin alkuperäiseksi lähteeksi tarjotaan Ellisin isää ja tämän persoonan hyödyntämistä. Edellä lainasin jo todellisen Ellisin haastattelussa antamaa kommenttia siitä, miten tämä ei suinkaan ole koko totuus, vaikka teoksen kertoja yrittääkin vetää linjoja kohti traumaattisen isäsuhteen käsittelyä.

I closed my eyes again. I did not want to go back to that book. It had been about my father (his rage, his obsession with status, his loneliness), whom I had transformed into a fictional serial killer, and I was not about to put myself through that experience again – of revisiting either Robert Ellis or Patrick Bateman. (*LP*, 181.)

Batemanille ja isän kuvitelmalta rakennetaan tekstissä vahvaa yhteyttä, kuin he olisivat erottamattomat.

[...] [A]nd as the four of us slept a madman I had created roamed the county while a cloud bank settled over the town and the moon somewhere above it was causing the sky to glow. *He's back*. [...] I had involuntarily been thinking of my father and not Patrick Bateman.

But I had been wrong. Because now they were both back. (*LP*, 188.)

Ainoa erottelu näiden kahden välillä on alussa isän näennäisesti fakta- ja Batemanin fiktiopohjainen lähtökohta. Tämäkin kumoutuu pitkälti yllä olevassa lainauksessa, jonka viimeisessä lauseessa nämä kaksi yhdistetään samaksi toimijaksi. Isän rooli muistelun kohteena ja aitona ihmisenä muuttuu etäisestä reaali maailman ihmisestä tekstuaaliseksi konstruktioksi, joka astuu mukaan

teokseen käsi kädessä kuvajaisensa Batemanin kanssa kostamaan kertojalle tämän aiempia virheitä.

Vaikka isäviittausta korostetaan teoksessa monia kertoja, en pitäisi selitystä täysin hyväksyttävänä. Ottaen huomioon omaelämäkerran fiktiivisen luonteen, tuntuisi liian helpolta ratkaisulta lukea Batemanin ja isän paluuta ainoastaan hamletmaisena kummittelutarinana. Itse näkisin, että Ellis pyrkii näpäyttämään omaelämäkerrallista sopimusta noudattavaa (ja mahdollisesti helppoa selitystä etsivää) lukijaa tyypilliseen tapaansa. Aiemmin sivulla 55 lainaamassani haastatteluvastauksessa Ellis kertoo Batemanin perustuvan pitkälti hänen omiin tyhjiin vuosiinsa osana Manhattanin juppikulttuuria. Pidän lausuntoa melko luotettavana, koska myös muissa haastattelutilanteissa Ellis on useaan otteeseen maininnut teostensa pohjautuvan hänen silloisiin elämäntilanteisiinsa. Toki emme voi tietää, onko isäsuhteeseen liittyvä kriisi ollut tuolloin ajankohtainen kirjailijan elämässä, mutta oletan Batemanin elämän saaneen silti enemmän vaikutteita Ellisistä itsestään. Kuten hän sanoo haastattelussa, hänen isänsä ei asunut New Yorkissa vaan hän itse.

Mitä merkitystä isän antamalla vaikutuksella edes on ontologisten tasojen pohdinnan kannalta? Paljonkin. Batemanin pohjimmaisien tasojen perustuessa Ellisiin itsensä isän sijasta, aukeaa hahmolle täysin uusi ontologinen taso. Sen lisäksi, että Bateman nähtäisiin omana henkilönään, isän representaationa tai vaikka pahana voimana, häntä voidaan lukea myös allegoriana kirjailijasta itsestään. McHale (1987, 81–83) pohtii allegorisen ja kirjaimellisen lukutavan väliä suhteessa ontologisiin tasoihin, mikä on erilaisten rinnakkaisten maailmojen ohella ontologisen epäröinnin toinen mahdollisuus. Lukijalle aiheutuu Batemanin monimutkaisen roolin myötä tilaisuus haparoida eri kirjallisten tasojen lisäksi myös kirjaimellisen ja allegorisen tulkinnan välillä. Tuolloin fantastinen epäröinti siirtyy tekstin ja kielen tasolle, jossa vaihdellaan todellisen maailman esittämisen ja kielen itsensä korostamisen välillä ilman suoraa representaatiota mistään. (Emts..)

Allegorisen mahdollisuuden esittämisen kautta pääsen sujuvasti siirtymään Patrick Batemanin moniulotteisesta hahmosta toiseen näkyvään vaikuttajaan tekstissä. Passiivisen Batemanin sijaan Claytonin henkilöahmo toimii tekstissä aktiivisesti täysin omien sääntöjensä mukaan. Clayton kuuluu ainakin osittain Ellisin aiemman tuotannon henkilöahmojen kavalkadin joukkoon, vaikkakin ottaa teoksessa täysin omia vapauksia riistäytyen irti perinteisestä henkilöahmokäsityksestä. Seuraavassa luvussa keskityn Claytonin ominaisuuksiin erityisesti henkilöahmona, mutta lähestyn yhä tiiviimmin allegorista esitystä ja Ellisin kuvien monimuotoista peliä *Lunar Parkin* lukuisilla ontologisilla tasoilla. Käsiteltyäni tämän kertojan eräänlaisen kuvan seuraa luonnollinen siirtymä katseen suuntaamiseksi kohti kertojaa itseään ja omaelämäkerrallista peliä, johon työn loppuosa kokonaisuudessaan painottuu.

### 3.2 Henkilö = Tekijä = Henkilö?

Monien maailmojen esiintyminen tapahtuu fantastisen genressä yleisesti laatikkokertomuksen muodossa, jossa sisäkkäiskertomus seuraa toista<sup>21</sup>. *Lunar Park* ei myötäile tätä teoriaa, vaan pysyttelee samalla tasolla ainoastaan valuttaen osaksi kertojan todellisuutta muiden maailmojen henkilöitä. Kertoja pyrkii esiintymään realistisen omaelämäkerran äänenä, mutta hänen ympäristönsä sotii kertomusta vastaan ja vihjaa lukijalle epäluotettavuudesta. Realismin särkyvä illuusio tarjoaa lukuisia vaihtoehtoisia tulkintastrategioita, joista yksikään ei vaikuta toista luotettavammalta. Lukija joutuu keskelle tekstuaalista ambiguuteettia, joskin hieman eri mielessä kuin Todorovin fantastisen teorian kanssa. Kuten edellä mainitsin, Todorov (1973) määrittelee

---

21 McHalen mukaan postmodernistisissä teksteissä käytetään monenlaisia keinoja laatikkorakenteen hyödyntämiseen, yleisimmin erilaisia loogisia paradokseja (esim. *infinite regress*, *trompe-l'œil*, *mise en abyme* ja erilaiset metalepsikset (McHale 1987, 114).

fantastisen ambiguiteetin luonnollisen ja yliluonnollisen selityksen välillä horjunnaksi. Vaikka teos sisältää selkeästi epäröintiä näiden kahden aspektin välillä, ei selittämättömyys lopu siihen. Yliluonnollisen ja luonnollisen välinen kysymys on vain yksi osa (ovatko hyökkäykset yliluonnollisesti vai luonnollisesti selitettäviä), toinen on McHalen hengessä tapahtuva huojunta eri maailmojen välillä.

### 3.2.1 Henkilöhahmon viisi inkarnaatiota

Patrick Bateman on henkilöhahmona tunnettu, mutta monista ulottuvuuksistaan huolimatta melko yksiselitteinen ja litteä tapaus. *Lunar Parkissa* seikkailee suuremmissa sivuroolissa myös toinen henkilö, jonka asema ei ole yhtä yksinkertainen kuin Batemanin kaltaisen fiktiivisen ja passiivisen mielikuvarakennelman. Claytonin henkilöhahmo esitellään ensimmäisen kerran yliopiston opiskelijana, joka tulee tapaamaan kertojaa tämän työhuoneeseen.

When I looked up a student had appeared in the doorway and was staring at me sheepishly. There was nothing unusual about him at first glance: tall, handsome in a generic way, a lean face, slightly chiseled, thick reddish brown hair very tightly cropped, a backpack slung over his shoulders. He was wearing jeans and an antique olive green Armani sweater with the designer's emblem – an eagle – on it (antique because it was a sweater I had once owned when I was a college student). [...] And though I couldn't place him I knew I'd seen him before, and so I was intrigued. Plus he was holding a copy of my first novel, *Less Than Zero*, which made me stand up and say, "Hello".

The boy seemed almost shocked that I'd acknowledged him and was suddenly incapable of saying anything until I quickly spoke again. (*LP*, 114.)

Jo tässä vaiheessa kertoja huomioi tarkasti pojan tutulta vaikuttavaa ulkomuotoa sekä tekee erityisen havainnon samasta villapaidasta, jonka hän oli itse joskus omistanut. Poika vaikuttaa pelästyneeltä kertojan huomiosta, mutta tämä menee vielä ujohkon käyttäytymisen piikkiin.

Claytonin hahmoa (varsinkin nimeä) on pidetty aiemmassa Ellis-tutkimuksessa (kts. Karnicky 2011; Nielsen 2011b) viittauksena kirjailijan ensimmäisen teoksen Clay-henkilöhahmoon, ja edellä lainatussa kohtauksessa Clayton esitelläänkin juuri *Less Than Zero* kädessä. Yhteys on niin selkeästi alleviivattu, ettei sitä voida ohittaa.

”So, Clayton... I assume all your friends call you Clay.”  
 He stared at me and then – understanding what I was getting at – grinned and said,  
 ”Yeah.” He waved a hand at the book. ”Like Clay in the novel.”  
 ”That's the connection I made, I said, opening a drawer. ”Is there another?” [...] He  
 was staring at me questioningly. ”That's the right one. You were correct,” I assured  
 him, but then I couldn't help it: ”You look very familiar.” (*LP*, 115.)

Clayton esitellään siis hatarana viittauksena *Less Than Zeroon* nimileikin ja opiskelijuuden kautta, mutta siihen yhtäläisyydet käytännössä jäävät. Hedelmällisemmän pohdinnan aiheen Claytonin hahmoa sijoiteltaessa antaa jo tässä vaiheessa noteerattu yhdennäköisyys kertojan kanssa. Clayton muistuttaa enemmän Ellisiä nuoruusvuosien collegessa kirjoittamassa *Less Than Zeroa* intertekstuaalisen henkilöahmovihjauksen sijaan. Myös hienovaraiset vihjeet, kuten kertojan kysymys ”is there another?”, vihjaavat Clayn hahmon kanssa samanlaisen tulkinnan olevan liian yksinkertainen.

Vinkkejä esikoisteosta kohti voisi tavallaan pitää jopa harkittuina väärään suuntaan ohjaavina vihjeinä, sillä Bretin omakuva selkiytyy entisestään Claytonin mainitessa opiskelutavoitteistaan:

”My parents...” Again, he hesitated. ”Well, my dad, actually... he wanted me to go  
 to business school and so...”  
 Clayton purposefully checked his watch – another gesture that indicated he needed  
 to go. ”You can just sign my name – I mean, your name.” He stood up.  
 ”Are you working on anything?” I asked gently as I signed my name with an  
 uncharacteristic flourish on the title page.



”Well, I have part of a novel done.”

[...] At that point I realized where I'd seen Clayton before.

He was at the Halloween party last night.

He was dressed as Patrick Bateman.

[...]I breathed in, something caught in me and I shivered. (*LP*, 116.)

Samoin kuin kertoja, Clayton haluaa isänsä kaupallisten toiveiden vastaisesti kirjailijaksi ja on jo collegessa kirjoittanut osittain valmiin romaanin – jonka nimeksi paljastuu myöhemmin *Minus Numbers*<sup>22</sup>. Clayton jopa sanoo vahingossa, että kertoja voi signeerata kirjaan hänen nimensä, korjaten kuitenkin virheensä nopeasti.

Kertojan huomion näistä ilmiselvistä yhtäläisyyksistä vie pois äkillinen ymmärrys Claytonin esiintymisestä Batemanina<sup>23</sup>. Yhteys *American Psychoon* varastaa hänen kaiken huomionsa, ja saman luvun lopulla toinen opiskelija toteaa ääneen, mitä tarkkaavainen lukija tietää jo:

”That boy who was here earlier... [...] Did you see him at the party last night?”

[...] ”I'm not sure, but he reminded me of someone.”

”Yeah, he went as Patrick Bateman. He was the guy in the Armani suit. Very creepy.”

”Um, Bret, I have news for you: you were so wasted I don't think you could have recognized anybody by the time that party hit full force.” [...]

Aimee was thinking about something else while she lit a cigarette.

”Yeah? What is it?” I asked. ”I'm gonna be late.”

”It's weird you said Patrick Bateman”, she said.

”Why?”

---

22 It was a manuscript. / It was called ”Minus Numbers.” / The name ”Clayton” was scratched in the corner of the title page. (*LP*, 283.)

23 Tässä voidaan tulkita Ellisille tyypillistä ilmeistä ironiaa – ensimmäisen teoksen henkilöahmo pukeutuu *American Psychoon* päähenkilöksi.

”Because I thought he looked a little like Christian Bale.”

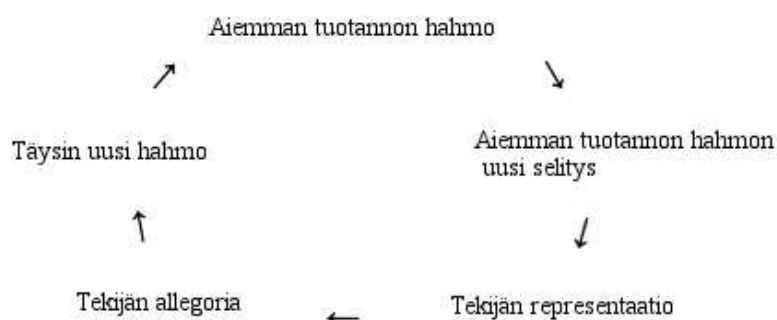
We were both silent for a long time, because Christian Bale was the actor who had played Patrick Bateman in the film version of *American Psycho*.

”But he also looked like you”, Aimee said. ”Give or take twenty years.”

I started shivering again. (*LP*, 121.)

Tässä vaiheessa myös kertoja tajuaa ainakin etäisen yhteyden hänen ja Claytonin välillä, johon yhdistyy myös Patrick Batemanin hahmo. Hän ei kuitenkaan pidä ajatuksesta, ja puistatusten myötä ajatus Claytonin samankaltaisuudesta suljetaan hetkeksi pois.

Claytonin suhde Patrick Batemanin hahmoon on ongelmallinen. Hän muistuttaa kovasti Batemanin henkilöahmoa ulkomuodoltaan, ja voisi vaikuttaa tämän ruumiillistumalta *Lunar Parkin* maailmassa. Toisaalta Claytonin ja kertojan suhdetta korostetaan antaen ymmärtää näiden olevan samanikäisenä verrattuina kuin kaksoiset. Brian Richardsonin mukaan (2011, 32) postmodernit allegoriat nimenomaan leikittelevät klassisen allegorian käsitteellä ja rakennustavalla vaikeuttaen suoria tulkintoja ja toisaalta tarjoten myös uusia tapoja lähestyä käsitettä. Tässä tapauksessa allegorinen tulkinta Batemanista Ellisin kuvana saa tukea. Mukaan on samalla tullut kolmas hahmo, joka edustaa tavallaan molempia ääripäitä samaan aikaan – sekä Batemania että Ellisin kirjallista representaatiota. Lukija vaeltaa tässä vaiheessa ontologisten tasojen viidakossa, kun tekstistä ei ole mahdollista löytää minkäänlaisia pitäviä suhteita miltään suunnalta. Clayton henkilönä sulkee lukijan tulkinnalliseen kehään, josta ei ole mahdollista päätellä loppumispistettä.



Kaavio 5.

Viereisessä kaaviossa on avattuna Claytonin hahmon eri ulottuvuudet. Esittely kiertää kehää alkaen vasemmalta kohdasta ”Täysin uusi hahmo”, jona Clayton tekstissä aluksi esitellään. Tästä lukijan

mielikuvat etenevät kohti assosiaatioita aiemman tuotannon Clay-henkilöhahmon kanssa eksplisiittisten *Less Than Zero* -vihjausten myötä. Silti, samalla kun tarina viittaa kohti tekijän aiempaa teosta on selvää, ettei kyseessä ole täysin sama Clay kuin edellisellä kerralla, ja tulkinta jatkuu kohti uutta hahmoa, joka on saanut vaikutteita aiemmasta tuttavuudesta. Uuden hahmon piirteisiin taas tuodaan mukaan tekijän piirteitä ja annetaan ymmärtää, että kertojalla (joka pyrkii olemaan tekijän tekstuaalinen representaatio) on paljon yhteistä uuden henkilön kanssa – mahdollisesti uuden hahmon osat on poimittu itsensä tekijän kuvasta? Tuolloinhan myös Clay voisi olla tekijän allegoria, eräänlainen kaikukuva kertojan (epäonnistuneesta) esiintymisestä tekijän representaationa. Pelkkään tekijän allegoriaan ei kuitenkaan päästä, kun hahmossa on samalla myös aiemman tekstuaalisen hahmon piirteitä kertojaan sopivien yhtäläisyyksien lisäksi.

### 3.2.2 Minuuden sekoittuminen

Toisin kuin muilla henkilöillä, Claytonin henkilöahmolla ei ole lainkaan omaa ”kotitasoa”<sup>24</sup>, jolle hänet voisi sijoittaa. Hän on määrittelemätön niin olemukseltaan, rooliltaan kuin sijainniltaankin, mikä antaa hänelle rajoittamattomat mahdollisuudet tekstin sisässä liikkumiseen tehden samalla kokonaiskuvan hahmotuksesta haastavaa. Seuraavaksi kartoitan Claytonin esiintymistapoja

24 Esimerkiksi kertojan oletetaan olevan osa todellisuuden representaation tasoa, kirjallisten hahmojen taas sijaitsevan sille alisteisella fiktiivisellä tasolla, koska ne ovat kertojan omia täysin fiktiivisiä tuotoksia.

tekstissä, tajunnan valumista osaksi yksilöä toisaalta erilliseksi, toisaalta samaksi tietoisuudeksi. Näihin liittyy myös ontologisten tasojen välisillä tempuilla pelaaminen, jossa todellisuus irtautuu representaatioluonteestaan kohti tajunnan toiminnan suomia mahdollisuuksia.

Ensimmäisen kohtaamisen jälkeen Clayton katoaa havaintojen ulkopuolelle ja selviää, ettei häntä löydy opiskelijaluettelosta. Yksittäistä kaukaista havaintoa lukuun ottamatta kontaktia Claytonin ja kertojan välillä ei synny, ennen kuin kertoja avaa mystisen sähköpostin liitteen. Toistuvissa pankin lähettämissä muistutuksissa on liitetiedostona video, jossa on kuvaa yöstä<sup>25</sup>, jolloin kertojan isä kuoli. Video sähköpostin liitteenä on yksiselitteinen ajatus, mutta itse asiassa kyseessä ei olekaan videokuva, vaikka sitä pystyy liikuttamaan nauhoitetun materiaalin tavoin. Kohtauksessa tapahtuu Claytonin ensimmäinen suuri tajunnan tasojen ylitys, kun realistisen maailman säännöillä pelaava kokonaisuus hänen kauttaan murtuu saaden sellaisia piirteitä, joiden ei pitäisi olla mahdollisia.

Because I did not think there was a camera. [...] I found the image of my father standing in the kitchen, with the camera watching him through the window.

And I located immediately what I thought was the answer.

A small, flesh-colored image in the corner of the video, in the lower right-hand quadrant of the screen. It was the reflection of a face in window glass.

It moved in and out of focus even though the image of my father remained steady.

There was no camera videotaping this.

I was seeing something through the eyes of a person. (*LP*, 268–269.)

Teksti ei selitä, miten toisen henkilön näkökulma voi välittyä ilman nauhoitusta kertojalle sähköpostin kautta. Yksi tulkintavaihtoehto on, että kyseessä olisi unohdettu muisto, mutta kertoja kumoaa oman osallisuutensa tilanteeseen tunnistamalla heijastuksen ikkunasta:

---

25 Myös sähköpostien ajankohta selittyy, jokaoinen viesti saapuu isän kuolinaikaan.

I enlarged the image.

I pressed Pause and enlarged the image again.

The face became clearer without the overall image being distorted.

I enlarged the image once more and then stopped because I didn't have to anymore.

At first I thought the face reflected in the window was mine.

For one moment the video showed me that I had been there that night.

But the face wasn't mine.

His eyes were black, and the face belonged to Clayton. (*LP*, 269.)

Tapahtumahetkellä Clayton on 20 vuotta nuorempi kuin nyt, ja myös kertoja pohtii tämän osallisuuden mahdollisuutta, koska henkilö näyttää edelleen täysin samalta kuin filmissä.

Mitä edellä lainatussa kohtauksessa oikeastaan tapahtuu? Kertoja avaa sähköpostin liitteen, jossa hän näkee isänsä kuoleman jonkun silmien kautta. Ikkunaheijastus antaa ymmärtää, että kyseessä on mystinen Clayton, mahdollisesti jopa kertoja itse uskomattomasta yhdennäköisyydestä päätellen. Jos haluaisin selittää kohtausta järkeillen, selittäisin tapahtuman jonkin tukahdutetun muiston esiinpyrkimisenä. Tuolloin Clayton olisi kertojan toinen persoona, joka ottaa hänet valtaansa huumausaineiden käytön aikana, ja oikeasti kertoja olisi ollut paikalla nähden kaiken (tai sitten kertoja on yksinkertaisesti epä tietoinen omasta mukana olostaan). Vaikka tätäkään selitystä ei ole rajattu pois, se tuntuu typerältä ja väkipakolla väännetyltä sotien suoraan tekstissä toistuvaa tasojen välillä heittelehtimistä vastaan. Tähän kohtaukseen ei mielestäni löydy oikeaa ratkaisua, eikä sitä välttämättä tarvitakaan, koska tekstuaalisessa maailmassa syy ja seuraus tai logiikka eivät pakosti ole vedenpitäviä teorioita. Selviämättömyydestä aiheutuu tosin lukijalle vaikeuksia hahmottaa kokonaisuutta ja henkilöiden välistä hierarkiaa – mikä on epäilemättä ainakin yksi tekijän tarkoituksista. Tytti Rantanen huomauttaa tutkielmassaan, että vaikka valveutunein ja valppainkin lukija väistämättä käyttää luonnollisesta havaintomaailmasta nousevia kognitiivisia malleja tekstien

tulkinnassa, kirjallisuuden voima on kuitenkin sen mahdollisuudessa vastustaa niitä ja leikkiä niillä.  
(Rantanen 2010, 14.)

Jos edellä mainitsemaani tukahdutettu muisto -teoriaa ei oteta huomioon, on selvää, että kohtauksessa on läsnä monipuolisesti fantastisia elementtejä yhdistettynä kahden eri tason yhteen liukumiseen. Koska kertojan taso pyrkii olemaan realistisen maailman toisinto, sitä sitovat myös todellisuuteen liittyvät säännöt. Näin ollen liukuma videosta toisen henkilön silmien kautta katsonnaksi ei ole mahdollinen. Selittääkseen, miten video on saatu nauhoitteeksi lukija häilyy kahden ristiriitaisen päätelmän välillä: 1) kuva on videoitu kameralla ja kertoja erehtyy tai 2) kuva välittyy katseena, joka sotii todellisuuden lakeja vastaan. Toinen epämääräisyyskohta on kuvassa heijastuksena näkyvä Clayton. Ongelmana Claytonin ja realistisen maailman lakien välillä on, että henkilö on saman ikäinen kuin 20 vuotta myöhemmin kertojan kohdatessa hänet. Vaihtoehdot Claytonin tulkinnalle ovat esimerkiksi: 1) Clayton on oikeasti kertoja itse / Clayton on täysin kuvitteellinen, 2) Clayton on kertojan paha kaksoisveli, 3) Clayton on kertojan alter ego tai 4) Clayton on täysin vieras henkilö, joka piinaa kertojaa. Muun tekstin puitteissa pitäisin Claytonin laajojen kertojaa koskevien tietojen vuoksi vaihtoehtoja 2. ja 4. käytännössä mahdottomina. Tuolloin jäljelle jää kertojan oma kuva ilman tietoa kuvitteellisuuden tasosta. Joko kertoja siis itse ”muuntautuu” Claytoniksi tai Clayton on alitajunta, joka piinaa kertojaa paljastaen tälle sellaisia asioita, joita tämä ei halua ajatella.

Videossa tehdyn näköhavainnon jälkeen Clayton soittaa kertojalle noin 70 sivua myöhemmin. Puhelimessa käytävä keskustelu kahden henkilön välillä ei ole totutun kaltainen, koska Clayton tietää kertojasta enemmän kuin tämä itse kertoo – jopa enemmän kuin tämä itse tietää itsestään. Claytonin hahmo parjaa kertojaa *American Psychon* kirjoittamisesta, jonka tämä koki alkujaankin vastenmielisenä tuotoksena. Syyllisyys painaa kertojaa iljettävien tekojen muodossa niin henkilönä

kuin kirjailijana, ja se palaa kummittelemaan *Lunar Parkin* sivuilla syyttävän henkilön muodossa.

”What did you do to her?”

”No, Bret. It's what *you* did to her.”

”I didn't do anything to her.”

”Well, a part of that is true: you didn't save her.”

”What did you do to her?”

”I'd check the text of that dirty little book you wrote again.”

(*LP*, 337.)

Alitajuntamaisuus tai omantunnon rooli saavat pontta yllä lainatussa vuoropuhelussa, kun Clayton hiillostaa kertojaa ja selkeästi tietää enemmän kuin tämä itse. Claytonia ei missään nimessä voida pitää kertojalle alisteisena intertekstuaalisena hahmoviittauksena, koska hän ylittää realistisen maailman tajunnan rajat näkyvästi. Muut aiemmasta tuotannosta poimitut hahmot eivät näin tee, ja siksi Claytonin asema tekstissä on ainutlaatuinen.

Toisaalta Clayton kommentoi myös jossain määrin omaa asemaansa ja sijaintiaan kirjallisessa konstruktiossa:

”I want you to realize something about yourself. I want you to reflect on your life. I want you to be aware of all the terrible things you have done. I want you to face the disaster that is Bret Easton Ellis.” [...]

”How can I murder people if I'm not real, Bret?” (*LP*, 339.)

Hän nostaa esiin omaan fiktiivisyyteensä ja kyseenalaistaa sen. Realistisen omaelämäkerran kannalta virke on suorastaan absurdi, sillä siinä tekijän hallitseman kirjallisen kokonaisuuden sisäinen hahmo ottaa kantaa oman olemisensa tapaan, ja vielä pyrkii osoittamaan oman fiktiivisyytensä oletuksen vääräksi. Toisaalta sanavalinnat korostavat ennen kaikkea henkilön *todellisuutta* ja sen äänen kuuluvuutta, jonka kertoja haluaa sulkea pois päästään. Sillä, onko

henkilö fyysinen hahmo, henkilön illuusio, harha vai pelkkä päänsisäinen ääni, ei ole tekstuaalisessa maailmassa käytännön merkitystä. Tammi huomauttaa, että fiktion tasolla tapahtuvat asiat, henkilöt ja ilmiöt eivät voi olla olemassa kuin tekstin tasolla (Tammi 2008, 42). Tammi sulkee tällä todellisuuden tapahtumat tekstitason ulkopuolelle ottamatta kantaa tekstin sisällön tapahtumiin. Tekstimaailman sisässä katsottuna kaikki muodot ovat mahdollisesta epärealistisuudestaan huolimatta yhtä aitoja, jos ne ovat kokijalleen tosia. Muut kertojan tasolla operoivat henkilöt ovat kenties ainoita, joita Claytonin fyysinen todellisuus saattaa konkreettisesti koskettaa. Henkilön olemuksen vaikea arviointi voi vaikeuttaa tietenkin myös lukijan urakkaa, mutta tulkinnan kannalta sillä ei ole tässä tapauksessa juurikaan merkitystä. Kiinnostavampaa on Claytonin kerrontaan mukanaan tuoma väriyty ja kertojan vehkeilyn paljastaminen, ei niinkään hänen määrittelynsä (mikä taas kertojalle tuntuu olevan ensisijaisen tärkeää).

Henkilön suhde kertojaan tämän omakuvana ratkeaa ainakin jossain määrin romaanin lopussa, kun he ajavat kolarin ja tapaavat viimeistä kertaa kertojan viruessa loukkaantuneena. Ymmärtämättömyydestä johtuva pelko Claytonin lähestyessä on käsin kosketeltavissa, mutta viimein – juuri ennen tajuntansa menettämistä – kertoja ymmärtää heidän suhteensa ja miten he ovat lopulta yksi ja sama.

”Who are you?” I kept screaming.

I stopped asking that question as his hands reached out to me. [...]

Because Clayton was – and has always been – someone I had known.

He was somebody who had always known me.

He was somebody who had always known *us*.

Because Clayton and I were always the same person.

The writer whispered, *Go to sleep*.

Clayton and the writer whispered, *Disappear here*. (LP, 434.)

Ympyrä sulkeutuu Claytonin näyttäytyessä lukijalle tekijän uutena inkarnaationa. Tällöin tekijän ja



tämän omakuvana toimivan kertojan väliin sujahtaa uusi hahmotaso, joka alleviivaa kertojan vajavaisuutta tapahtumien kuvaajana. Luottamuskykyksen ja rajoittuneen näkökulman korostumisen lisäksi Clayton ilmentää kiinnostavalla tavalla sitä, miten tekijän kuva ei ole yhtä kuin aktuaalinen tekijä. Vaikka periaatteessa pitkälti omaelämäkerrallista koodistoa noudattava teksti pyrkii väittämään, että tekijä itse on läsnä tekstissä, tarina kumoaa lopulta itsensä tehdessään kertojan rajoitukset. Kertoja ei ole tekijä tai kirjoittaja, koska ei millään tavalla kontrolloi tilannetta. Beville (2009) lanseeraa kokonaan uuden genren, goottilaisen postmodernismin, johon hän lukee Bret Easton Ellisin lisäksi muun muassa Salman Rushdien ja Paul Austerin. Hänen mukaansa subliimin kauhun käsittely on niin gotiikan kuin postmodernisminkin tärkein tehtävä ja näitä keskeisimmin yhdistävä elementti. Goottilaisen postmodernismin piirteinä hän näkee myös toden ja fiktiivisen välisen rajan hämärtämisen, mikä johtaa itsetietoiseen kerrontaan ja yliluonnollisen ja metafiktiivisen väliseen rajankäyntiin. (Beville 2009, 15.)

Fiktiivisessä tekstissä ensimmäisen persoonan fokalisointi ei sisällä faktuaalisia lausuntoja todellisuudesta, vaan se tuottaa fiktiivistä maailmaa, jota ei ole olemassa kerronnan ulkopuolella. Fiktiivinen teksti luo maailman johon se viittaa viitatessaan siihen itse. (Nielsen 2004, 145.) Tekstin fiktiivisyys antaa tarinalle mahdollisuuksia, joita sille ei realistisen omaelämäkerran puitteissa tarjoutuisi. Teoksessa eri maailmojen tasot limittyvät ja sekoittuvat toisiinsa kohtauksessa erottamattomalla tavalla. Eri tasolla sijaitseva jonkinlainen tekijän tietoisuus ("Clayton") hyökkää kertojan kimppuun ja onkin yhtäkkiä osa tämän persoonaa. Siihen, miten on mahdollista, että saman henkilön eri ilmentymät kommunikoivat – jopa törmäävät – keskenään, ei anneta selitystä. Tapahtumaketjut voidaan tekstimaailmassa luonnollistaa kausaalisen oloisiksi, vaikka ne olisivat käytännössä ainoastaan hypoteettisia mahdollisuuksia, tai eivät edes välttämättä niitä (Grishakova 2011, 130).

Lisa Zunshinen mukaan fiktiivisten tekstien ongelmallinen ja kerrostunut tajunnankuvaus stimuloi lähes jokaisen sosiaalisesti ”normaalin” ihmisen kykyä ja halua tulkita ajatuksia, motiiveja ja muita mielenliikahduksia heidän kanssaeläjiensä toiminnan takana. (Zunshine 2006, 6–10, 162–164.) Tasojen ylitys aiheuttaa tekstiin vaikeatulkintaisuutta, sillä omaelämäkerrallisen koodin kadotessa jäljettämiin erityisesti sitä noudattanut lukija on äkisti tyhjän päällä. Tekijän eri muodot kohtaavat ja ymmärtävät olevansa yksi ja sama persoona erillisiin toimijoihin sijoitettuna, mikä ei ole realistisessa todellisuudessa kerta kaikkiaan mahdollista. Tieteisfiktion kerronnassa viitataan usein tulevaisuuden tapahtumiin, joka toteuttaa tällä hetkellä mahdottomat tuntuiset skenaariot; postmoderni kerronta taas tuottaa vieraannuttavan efektin tuomalla mahdottomat tapahtumat osaksi realistista kontekstia. (Alber 2011, 61.) *Lunar Parkin* kerronta on malliesimerkki vieraannuttamisesta realistisessa ympäristössä, kun uskomattomat tapahtumat saapuvat osaksi idyllisen oloista lähiöelämää.

Olen edellä eritellyt eri maailmojen tasoja lähinnä kerrontaympäristön puitteissa. Realistisen maailman kuvauksen lisäksi *Lunar Parkista* on löydettävissä eri fantastisen tasoja, jotka liukuvat monin tavoin osaksi todellisuuden representaatiota. Käsiteltyäni ympäristön, tekstuaalisten objektien ja henkilöhahmojen toimintaa ja niiden merkityksiä *Lunar Parkin* maailmaa jäsenettäessä, on aika siirtyä kohti viimeistä ja suurinta yksittäistä tasoalunmaa. Tutkielman loppupuoli keskittyy tarkastelemaan tekijää osana pseudoelämäkertaa ja autofiktiota, ja kaikkia hänen inkarnaatioitaan osana tekstuaalista kokonaisuutta. Edellisessä Claytonin hahmoon liittyvässä luvussa raotin jo tekijän toisen kuvan läsnäoloa, ja seuraavaksi keskityn tiiviisti kertojan rajoittuneisuuteen ja tekstin tapaan sekä korostaa että paikata kerronnan jättämiä aukkoja. Lähden etenemään kertojasta omaelämäkerrallisena kuvana siirtyen kohti tekstin hajoamista ja tasojen hiipimistä ympäristön lisäksi osaksi yksittäisen henkilön persoonan pirstaloitumista.

#### 4. Tekijän monta kuvaa – *Lunar Park* hämmentävänä autofiktiona

*Lunar Parkin* maailmassa tasorakenteiden välinen liike ei rajoitu pelkästään kertojaa ympäröivään todellisuuskuvaan, vaan sitä on löydettävissä myös päähenkilön itsensä sisästä. Tekijän monet eri kuvat seilaavat tekstissä ajoittain selkeästi erotettavina henkilökokonaisuuksina, kuten edellä läpikäytyt Patrick Batemanin ja Claytonin henkilöhaamot. Välillä taas ilman fyysistä olomuotoa lähinnä huomautuksina, ääminä tai aukkoina kertojan välittämän informaation sisässä. Tutkielman loppuosa keskittyy erottelemaan näitä tasoja ja niiden merkityksiä osana pseudoelämäkerrallista tarinaa. Jotta häilyvyys pysyisi kontrolloituna siinä määrin kuin on mahdollista, erottelen aluksi varsin mekaanisesti tekijän eri ilmenemistavat tekstissä. Tämän jälkeen siirryn käsittelemään syvemmin ensin tekijän kuvaksi rakennettua kertojaa, ja sitten muita ilmenemismuotoja.

##### 4.1 Tekijän rakentumisen keinot

Postmoderni tekijä ei näytä McHalen teorian perusteella olevan tyytyväinen näkymättömään osaansa vapaana fiktiivisten maailmojen luoja, vaan tekee tuon kyvyn näkyväksi sijoittamalla itsensä näkyväksi osaksi teosta. (McHale 1987, 30.) Ilmiö on nähtävillä esimerkiksi Kurt Vonnegutin Billy Pilgrim hahmossa teoksessa *Slaughterhouse-Five* (1969) tai Marguerite Durasin teoksessa *L'Amant* (1984). *Lunar Park* on romaani, jossa Ellis kuvaa itseään kertomassa omaa tarinaansa. Hän on samanaikaisesti sekä kirjailija, kertoja ja kirjoittajan kommentoiva ääni. Ensimmäisessä persoonassa kerrottuja tekstejä ei yleensä kirjoiteta tai lueta omaelämäkerran ja romaanin välimuotoina, vaan aina jompanakumpana, silloinkin kun niitä ei lueta tekijän tarkoittamalla tavalla. (Cohn 2006, 48.) *Lunar Parkin* omaelämäkerrallisuudesta on ollut tutkimuksessa paljon spekulatiota, ja monet teosta analysoivat ovatkin juuttuneet pohtimaan, missä määrin kertoja-Ellis ja kirjailija-Ellis ovat yksi ja sama henkilö. Kirjailija käyttää

omaelämäkerrallista kirjoitustapaa hyväkseen oman identiteettinsä pohtimisessa, mutta ei yhtä suoraviivaisesti kuin sen koodia noudattava lukija olettaa. Päivi Koivisto kirjoittaa ”tekijän inkarnaatiosta” tarkoittaen ilmaisulla teoksen tekijän ja tämän elämän uutta esiinnousua tekijän kuolemaa julistavien kirjoitusten jälkeen. Koiviston mukaan lukijoiden pitäisi nyt olla niin valistuneita, että he ymmärtävät olla tukeutumatta toden tuntuun sen uudessa merkityksessä. (Koivisto 2006, 297.)

Varpu Vilkon mukaan tekijän uusi syntyminen osaksi tekstiä ei merkitse kuitenkaan lukijan kuolemaa<sup>26</sup>. Vilkon toteaa lukijan olevan edelleen olemassa ja autofiktion tapauksessa oleellinen, sillä ”ilman lukijan roolia ei olisi edes tarpeellista keskustella siitä, onko teos faktaa, fiktiota tai jotain siltä väliltä”, ja nimenomaan lukijan kokemus tuottaa autofiktion osaksi tekstiä. (Vilko 2009, 47.) Erehdys kertojan ja kirjailijan yhdistämisen tarpeen myötä on sinällään ymmärrettävä samannimisyyden vuoksi, minkä lisäksi Ellis vielä nimellisesti kertoo oman elämänsä tapahtumista. Dorrit Cohn kirjoittaa teoksessaan *Fiktion mieli* (2006) postmodernin fiktion keinoista seuraavaa:

Kuten kaikessa ei-fiktiivisessä diskurssissa, historiallisissa elämäkertoissa ilmaistuja ajatuksia ja mielipiteitä pidetään kyselemättä kannessa nimetyn kirjailijan ajatuksina ja mielipiteinä. [...] Se tosiseikka, että tekijä seisoo teoksen takana nimellään, opastaa lukijan olettamaan, että hän myös seisoo siinä tekstuaalisesti esitettyjen ajatusten takana.

On ainakin yksi fiktion laji, johon tämä ei päde: romaanit ja tarinat, jotka on kirjoitettu minämuodossa. Tämänkaltainen teos tunnistetaan – myös silloin, kun sen fiktiivistä luonnetta ei ilmoiteta alaotsikossa – siitä, että tarinan kertojalla on eri nimi kuin kirjan kirjoittajalla. (Cohn 2006, 106.)

---

26 Vrt. Barthesin teoria tekijän kuoleman edellyttämisestä lukijan synnyn mahdollisuudelle (Barthes 1993, 111–117). Barthes korostaa erityisesti kirjoitusta muodon ja struktuurin välittäjänä. Kaiken kaikkiaan kirjoitus on nostettu kirjailijan rinnalle ja ohi itsenäiseksi, muodossaan merkitystä kantavaksi kokonaisuudeksi. Tämä on tapahtunut suorastaan kirjailijan kustannuksella, mistä on todisteena Barthesin esittelemä käsitys kirjailijan kuolemasta.

Jos normina fiktiivisen ja ei-fiktiivisen kirjallisuuden erottamiseksi toisistaan pidetään sitä, että kertojalla on eri nimi kuin kirjoittajalla, perinteisen käsityksen mukaan lukija käsittää *Lunar Parkin* tapauksessa kerrotut asiat kirjailijan mielipiteiksi.

Ellis pyrkii tekstissä monella tapaa vakuuttamaan lukijan omasta läsnäolostaan, mutta silti teosta ei lukuisista syistä voida lukea suoraan omaelämäkertana. Cohn jatkaakin aiheesta:

Kaikkein huomiota herättävin lajityypin rajojen murtuminen sitten 1960-luvun on tapahtunut historiallisten ja fiktiivisten omaelämäkertojen välillä. Lajityyppejä on risteytetty käyttämällä sellaisia nimityksiä kuin ”autofiktio” (*Autofiction*, esimerkiksi Serge Doubrozkyn *Fils*), ”fiktiiviset muistelmat” (*Fictional Memoir*, esimerkiksi Frederick Exleyn *A Fan's Notes*) tai yksinkertaisesti ”romaani” (esimerkiksi Ronald Sukenickin *Up*). Näissä tapauksissa on tapana ristiriitaisesti nimetä fiktiiviset minäkertojat kirjailijoiden mukaan ja siten häivyttää fiktion ja ei-fiktion eroja. (Cohn 2006, 114.)

Kuten Cohn tarkennuksessaan toteaa, kaikki kirjallisuus ei noudata totuttuja konventioita eikä halua sulkea kirjailijaa kokonaan pois. Tämä ei toki tarkoita, että kirjailija olisi tekstissä läsnä sen enempää kuin fiktiossa, jossa kertojalla on eri nimi; tarkoituksena on häivyttää rajaa ja hämätä lukijaa. Fiktiivisen omaelämäkerran kertojan nimeäminen haastaa lukijan erottelemaan totuutta keksitystä, mihin ei ole perinteisiä konventioita noudattaessa totuttu. Ellis itse on vienyt omalla kirjailijakuvallaan leikkittelyn vielä tekstitasoakin pidemmälle. *Lunar Parkin* julkaisun aikoihin Ellisillä oli muun muassa omat kotisivut [www.2brets.com](http://www.2brets.com), joilla hänestä oli kaksi eri kirjailijaesittelyä: toinen todellisen kirjailijan mukainen, toinen *Lunar Parkissa* kuvatun kertojan kaltainen (Karnicky 2011, 119). Ellisillä ei siis ole pienintäkään halua auttaa lukijaa itsensä erottamisessa teoksen kirjailijakuvasta, vaan päinvastoin sumentaa rajaa entisestään. Ellisin linjaus on kiinnostava, koska itse kysymyksessä ei ole mitään järkeä; miksi pyrkii erottelemaan todellinen

elämäkerta fiktiivisestä?

Henrik Skov Nielsen kirjoittaa artikkelissaan ”Natural Authors, Unnatural Narration” (2010) lukijan asemasta tekstin fiktiivisyyden tason määrittäjänä. Täydellinen objektiivinen määrittely todenperäisyydestä on mahdotonta, koska lukija tekee tulkinnan aina oman intuitionsa mukaan silloin, kun teksti antaa useita eri vihjeitä. (Emt., 280.) Tulkinnan lopputulos ei siis ole kiveen kirjoitettu, vaan lukija poimii oman kompetenssinsa ja mieltymystensä perusteella ne vihjeet, joita haluaa seurata. Tämän valinnan lisäksi variaatioita tuottaa myös vihjeiden tulkinta, varsinkin jos teksti ei ole yksiselitteinen. James Phelan esittää asian seuraavasti:

The one theoretical generalization I would offer is that there is no one-to-one correspondence between any specific formal feature of a narrative and any effect, including the placement of a narrative along the fiction/nonfiction spectrum. [...] I do not believe [...] that we can make the distinction on the basis of techniques that are either sure markers of fiction or nonfiction or that appear exclusively in one. As soon as such techniques get identified, some narrative artists will use them for unanticipated effects. (Phelan 2005, 68.)

Phelanin mukaan tekstistä ei ole löydettävissä mitään vedenpitävää kaavaa tai ominaisuutta, millä voitaisiin tulkinta sen todenperäisyyttä, mistä olen samaa mieltä. Lopulta ei ole edes tarpeen suoraan määrittää, ovatko tapahtumat lopulta tosia, koska sillä ei tarinan kannalta ole mitään merkitystä.

*Lunar Parkin* kerrontarakenteesta on hankala löytää mitään vallitsevaa sääntöä, koska se muuttaa muotoaan alusta loppuun asti monella eri tavalla. Tekstissä vaihtelee ennen kaikkea kertovan päähenkilön status tekstin ylimmästä hallitsijasta alimman tason sätkynukkeeseen. Kertoja haluaa esiintyä valtaapitävänä kirjan tekijänä joka pitää lankoja käsissään, mutta todellinen tekijä ei päästä sankariaan vähällä. Kirjan ”luojan” rinnalla esiintyy Ellisin monta erilaista minäkuvaa ja

representaatiota, jotka kuvaavat Ellisin eri puolia kirjailijana. Samasta alkuperästä johtuen ne ovat osittain sisäkkäisiä ja päällekkäisiä, vaikka samaan aikaan myös itsenäisiä ja toisiltaan eristäytyviä. Seuraavaksi erittelen eri kerrontamuotojen ja kertovien henkilöiden ilmenemistä. Tämän tarkoituksena on lähinnä avata eri kerrontatapojen näkymistä tekstissä yleisellä tasolla ja selventää eri tasojen mukaantulotapoja. Avaan ensin kerrontaa eri henkilöiden eli Ellisin kuvien kautta, minkä jälkeen selvennän rakennetta vielä teknisemmin summattuna kaavion avulla. Myöhemmissä käsittelyluvuissa syvennyn tarkemmin näihin ilmentymiin yksitellen.

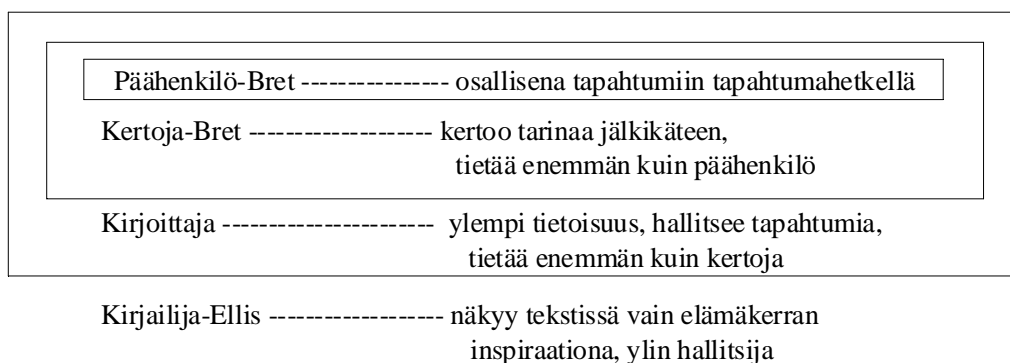
Tekijä Bret Easton Ellisia on löydettävissä tekstistä monessa eri kerroksessa: (1) Ellis, joka kertoo tapahtumista; (2) Ellis, joka on henkilöahmo tekstin sisässä, ja (3) Ellis, joka on kirjailija ja kirjoittanut Bret Easton Ellisin tuotannon. Lisäksi tekstissä on ”kirjoittaja”, joka hiipii esiin kertomuksen edetessä, joka voi olla tai olla olematta Ellisin kuva. Tämä monikerroksinen tekijän inkarnaatio herättää hämmennystä omaelämäkertaa lähestyvässä lukijassa ja toisaalta mahdollistaa liikkeen monella eri tasolla ja erityisesti kirjailijan itsensä kuvassa. Nimellä leikittely antaa mahdollisuuden myös sellaisilla kuvilla ja tasoilla pelaamiseen, mihin ei muuten voitaisi päästä. McHalen ilmiöstä käyttämä termi on *transworld identity*, jolla hän tarkoittaa sen ontologisen rajan olemassaoloa, jonka yli fiktiiviseen maailmaan kulkeutuu nimen mukana aineksia todellisuudesta. Samalla lukija tehdään tietoiseksi tästä hyppäyksestä toden ja fiktion välisen rajan yli. (McHale 1987, 206.)

Kertojarakenteen lisäksi Ellis hämmentää mukaan tekstiin itselleen myös pojan sekä isän, joissa molemmissa näkee oman kuvansa ja sitä kautta niin menneisyytensä kuin tulevaisuutensa. Tekstissä pyörii mukana lisäksi edellä käsitelty Claytonin henkilöahmo eräänlaisen kertojan kanssa yhdistetyn tietoisuuden kanssa.. Tämä kaikki voidaan tiivistää lyhyesti yhteen, kuten Karnicky osuvasti tekee:

*Lunar Park*, of course, is a first person novel, but the "I" who speaks (and writes) throughout the novel complicates the distinction between the "one" who speaks and the "oneself" who is present. (Karnicky 2011, 122–23.)

Karnickyn mukaan se "minä", joka on teoksessa äänessä, vaikeuttaa eroa puhujan ja läsnäolijan välillä. Toisin sanoen, vaikka kerronta tapahtuu ensimmäisessä persoonassa lähes koko tekstin ajan, tämä ei ole asetelmaa yksinkertaistava seikka, päinvastoin; kertoja ei erottele puhujan ja kokijan välistä tilaa, vaan sekoittaa sitä. Kokija ja kertoja eivät siis ole välttämättä yksi ja sama henkilö, mutta eroamistapauksissa erottelua ei mitenkään tehdä. Myöskään selkeää rakenteiden hierarkiaa kiinalaisen laatikon tapaan esimerkiksi upotuskertomusten kautta ei ole löydettävissä.

Tapahtumien hallinta karkaa kaikkitietävänä kertojana esiintyvältä ääneltä tasojen liukuman myötä, ja hän piiloutuu tekstiltä jota periaatteessa hallitsee. Seuraavassa kaaviossa on esitettyä tekijän kuvan eri tasot hierarkkisesti, heikoimmasta hallitsijasta voimakkaimpaan edeten.



Kaavio 6.

Kaaviossa ovat sekä eri tasojen Ellis-hahmot että kirjailija itse. Kirjailija jää kuitenkin periaatteessa rakenteen ulkopuolelle, koska teksti sisältää ainoastaan representaatioita hänestä eikä aitoa kirjailijakuvaa vaan pelkästään sillä leikkimistä. Jos omaelämäkerta ei olisi fiktiivinen, myös kirjailija-Ellis pääsisi konkreettisesti kaavioon mukaan, vaikka toki tuolloin aktuaalinen tekijä jäisi joka tapauksessa tekstin ulkopuolelle. McHale kirjoittaa postmodernin tekijän olevan väline sekä



olemassaoloa koskevien kysymysten tutkimiseen että hyväksikäyttöön. Tekijä on toimijana kahdella toisistaan eroavalla tasolla: hän on omaelämäkerrallisen totuuden ilmaisuväline luomassaan fiktiivisessä maailmassa sekä tuon maailman tekijä, oman luomuksensa yläpuolella. (McHale 1987, 202.) *Lunar Parkin* tapauksessa McHalen arvio on toisaalta oikea, toisaalta ei; periaatteessa fiktiivisen omaelämäkerran tekijä hallitsee kokonaisuutta, mutta sitä henkilöä, joka esiintyy tekstissä tekijän kuvana, ei voida pitää hallitsijana. Teoksessa sen sijaan erotellaan tekijän kuva kahdeksi eri kokonaisuudeksi: kertojaksi ja kirjoittajan ääneksi.

Tekstin sisäiset tasot kommunikoivat keskenään liukumien kautta, mutta eivät täysin sattumanvaraisesti. Kommunikoinnille on löydettävissä kolme eri tapaa: (1) Äänessä on vuorotellen joko päähenkilö tai kertoja. Näiden välinen kommunikointi ei sekoitu, koska kertoja on tiedoiltaan ylivoimainen ja sulkee aiemman minänsä tajunnan näkyvistä ohjiin tarttuessaan. Toinen tapa on (2) päähenkilön ja kirjoittajan välinen kommunikaatio, jolloin rajoittuneen tajunnan haltija saa sellaisia neuvoja, vihjeitä ja selityksiä ylemmältä tasolta, mitä ei ilman kirjoittajaääntä voisi tietää. Lisäksi (3) kirjoittajan ja kertojan välillä nähdään lyhyitä pätkiä samanaikaista kerrontaa, mutta ne eivät kommunikoi keskenään vaan täydentävät toisiaan päähenkilön tietoisuudessa.

## 4.2 Kertoja tekijän kuvana

### 4.2.1 Autofiktio rakentuminen

*Lunar Park* alkaa hyvin perinteisen omaelämäkerran tavoin kuvauksella Ellisin menneisyyden tapahtumista. Kertoja kuvailee suoraan sävyyn aiempien romaanien kirjoitusprosesseja, niitä

seuranneita promootiokierteita ja kirjailijan holtitonta käytöstä huumeiden vaikutuksen alaisena. Myös vastuuttomuudesta ihmissuhteissa kerrotaan toteavasti, millä kertoja ostaa itselleen uskottavuutta lukijoidensa silmissä. Kirjan alussa vaikuttaa, että kertojalla ei ole mitään salattavaa, ja että hän haluaa vilpittömästi kuvailla elämänkaarensa kiinnostuneille. Alun omaelämäkertamaisuus lähtee kuitenkin tekstin edetessä murenemaan, ja kertoja menettää lukijan luottamuksen ilmaistessaan epävarmuutensa tapahtumien oikeasta laidasta. Uskottavuutta vähentää myös kerronnan rakentuminen, joka punoutuu hiljalleen monimutkaiseksi Ellisien kerrostumaksi, jossa yksi tietää yhtä ja toinen toista – ja kukaan ei lopulta halua kertoa lukijalle, mikä tapahtumissa on totuus.

Tekijän ambiguiteetin pohja on lukijan saaman informaation lukuisissa aukkokohdissa. Aukkoisuus toteutetaan *Lunar Parkissa* kertojan epäluotettavuuden, yllätyksellisten paljastusten ja fantastisen sekä realistisen aineksen sekoittumisen kautta. Lukija pyrkii koostamaan kaikista kerronnan kautta saamistaan informaation osista hypoteeseja<sup>27</sup>, joiden avulla pyritään täyttämään tekstiin jätetyt aukot (Rimmon-Kenan 1977, 51.) Tarinan logiikka rakentuu siten, että hypoteeseja mahdollistuu yhden sijasta kaksi, ja ne ovat toisensa poissulkevia. Lukija pyrkii ratkaisemaan näiden vaihtoehtojen kamppailun hermeneuttisten vihjeiden avulla, jotka joko vahvistavat tai kumoavat konfliktoivia oletuksia. (Emts.) Hypoteesien kamppailu ei kuitenkaan pääty tekstissä missään vaiheessa, vaan vahvistusten ja epäilysten kautta jatkuvasti päättelyään muokkaava lukija ei lopulta pääse yhteen ratkaisuun annettujen tietojen ja olettamusten loputtomassa muutoksessa. Lopputuloksena on siis jatkuva epäily, selittämisen halu ja samanaikaisesti sen mahdottomuus, lyhyesti sanottuna varsin vainoharhainen kokemus.

---

<sup>27</sup> Tekijän ambiguiteettiin sisältyviä hypoteeseja ovat aktuaalisen tekijän sijainti tekstin sisässä mm. joko kertojan persoonassa, jakautuneena kertojan ja kirjoittajan välille, pelkässä kirjoittajan huomauttelevassa äänessä tai ei missään näistä.

Liisa Saariluoman (1992, 24) mukaan "metafiktionaalisiksi voidaan kutsua kaikkia niitä tapoja ja keinoja, joilla lukijan huomio kiinnitetään fiktiivisen esityksen tekemiseen, lukemiseen tai teoksen rakenteeseen". Kirjailijaminän läsnäoloa tuodaan luokse ensisijaisesti kertojan ja päähenkilön nimen kautta. Tämän tyyppinen keino on yleisesti tunnettu romaanikerronnan alueella autofiktiona, jossa tekijä ja kertoja ovat ainakin näennäisesti sama henkilö. Ellis tuo teoksessa omaa olemustaan ilmi saman nimen lisäksi myös oman tuotannon analysoinnin kautta, jossa annetaan lukijalle tietoa niin aiemman tuotannon kirjoitusprosessista ja tarkoituksista kuin epäonnistuneista promootiokierroksista. Kertoja ottaa hanakasti kantaa omiin saavutuksiinsa, muistelee romaaniensa sisältöä ja opiskeluaikojansa, jotka kuitenkin poikkeavat aidon Ellisin tiedoista<sup>28</sup>. *Lunar Parkia* ei voidakaan kutsua puhtaaksi omaelämäkerraksi, koska se sisältää monia epäluotettavuuskohtia kerronnan saralla. Teoksesta on siis tunnistettavissa omaelämäkerran piirteet, mutta hämmennystä aiheuttavat ne äärettömät ristiriidat, joita nähdään myös autofiktiota koskevan keskustelun ytimessä.

*Lunar Parkin* ansio ei ole Ellisin elämän kuvaaminen sanasta sanaan sellaisena, jollaista sen voidaan kuvitella olleen. Sen sijaan tekstissä kiinnostavaa on todenperäisyydellä leikkiminen, se, miten Ellis johdattelee lukijaansa etsimään pakonomaisesti vihjeitä todellisesta kirjailijasta. Kertoja vakuuttaa alussa, että tarina on alusta loppuun totta ja lukijan täytyy uskoa häntä.

(a) *Lunar Park* follows these events in fairly straightforward manner, and though this is, ostensibly, a true story, no research was involved in the writing of this book. For example, I did not consult the autopsy reports concerning the murders that occurred during this period – because, in my own way, I had committed them. (*LP*, 44.)

(b) Regardless of how horrible the events described here might seem, there's one

---

28 Ellis ei ole opiskellut Camdenin yliopistossa, vaan koko oppilaitos on kuvitteellinen. Myös suhde Jayne Dennisin kanssa on keksitty, sillä näyttelijätärtä ei ole olemassa. Henkilön fiktiivisyyden rajojen hämärtämiseksi Ellis on kuitenkin mennyt pitkälle mm. perustamalla kotisivut olemattomalle näyttelijättärelleen.

thing you must remember as you hold this book in your hands: all of it really happened, every word is true. (*LP*, 45.)

- (c) (I am not going to defend what I'm about to describe. I am not going to try to make you believe anything. You can choose to believe me, or you can turn away. The same goes for another incident that occurs later on.) (*LP*, 401; sulkeet alkup.)

Kertoja todistelee useampaan kertaan, että vaikka tapahtumista ei ole tehty varsinaista tutkimusta – ja miten kammottavilta ne ikinä saattavat vaikuttaa – tarina on totta. Kertoja katsoo, että hänellä ei ole tarvetta todistella lukijalle kokemaansa, vaan lukijan pitää vain uskoa häntä. Samassa kappaleessa hän kuitenkin myös kumoaa oman uskottavuutensa:

And the few "witnesses" who could corroborate these events have disappeared. For example, Robert Miller, the paranormal investigator I hired, simply vanished, and the Web site where I first contacted him no longer exists. My psychiatrist at the time, Dr. Janet Kim, offered the suggestion that I was "not myself" during this period, and hinted that "perhaps" drugs and alcohol were "key factors" in what was a "delusional state". Names have been changed, and I'm semivague about the setting itself because it doesn't matter; it's a place like any other. [...] These events were inevitable and would have occurred no matter where I was at that particular moment in my life. (*LP*, 44.)

Näin ollen, vaikka todisteet ovat kadonneet, vaikka psykiatri ehdottaa alkoholilla ja huumeilla olleen osuutta koettuun, vaikka kertoja on vaihtanut henkilöiden nimiä ja vaikka oikeastaan koko tapahtumapaikasta ei ole suoranaista käsitystä, tarinan väitetään olevan edelleen tosi. Kertojan mukaan pienten yksityiskohtien muutokset eivät vaikuta tarinan sanomaan, koska näin olisi tapahtunut joka tapauksessa. Miten lukija voi tulkita tarinan olevan tosi tai epätosi tällaisten vihjeiden perusteella? Kertojalla on kova tarve antaa asemansa luotettavana lähteenä, mutta

toisaalta hän myöntää, että on epäluotettava tarinankertoja ja muut epäilevät koko tapahtumaketjua kuvitteelliseksi hänen liiallisten nautintoaineiden käyttönsä vuoksi.

Kertoja on tekstissä kaksikerroksinen henkilö, sillä tarina kerrotaan osittain tapahtumahetkellä, osittain takautuvasti. Takautuvalla kertojalla (eli tekstin tapahtumahetkellä tulevaisuuden Bretillä) on hallussaan kaikki tieto siitä, miten tarina tulee päättymään, ja hänen tietomääränsä on luonnollisesti suurempi kuin takautuvasti kerrotun päähenkilön. Henrik Skov Nielsenin mukaan kertojan ”minä” (*the ”I”*) pystyy omaksumaan kaksi eri positiota saman kerronnan sisällä. ”Minä” voi samanaikaisesti olla sekä kertoja itse että kerronnan kohde (*narrating I / narrated I*). Tällöin kertoja siis selostaa omaa tarinaansa jälkikäteen, tiedostaen itsensä ja kommentoiden omia tekojaan ja ajatuksiaan. (Nielsen 2011a, 69.) Tämä kerrontakaava – *Lunar Parkin* ilmeisin strategia – hyödyntää tulevaisuusperspektiiviä suhteessa parhaillaan tapahtuviin/kerrottuihin tapahtumiin. Päähenkilöä, kertojan takautuvaa minää, voidaan pitää luotettavimpana tiedonhakuisuudessaan. Päähenkilö ei ole teoksessa kaikkietävä, mutta pyrkii alituisesti selvittämään hämäräkohtia ja järjeistämään tapahtumia. Tietoisuus vastaa todellisen ihmisen rajoittuneisuutta (ja mukailee sen vuoksi omaelämäkerrallista kerrontaa): kertoja ei kuule toisten ajatuksia, ei osaa ennustaa eikä ymmärrä yliluonnollisia tapahtumia, vaan on niistä yhtä hämmästynyt kuin lukijansa. Kuitenkin, vaikka kertoja pysyy oman tietoisuutensa vankina, hän pitää kiinni eräänlaisesta luotettavuudesta, koska lopullinen pyrkimys tekstissä on sama kuin lukijalla: ymmärtää mitä ympärillä oikeastaan tapahtuu. Henkilön tajunta ei ole silti näin yksiselitteisesti ja helposti selitetty, sillä vaikka tämä päähenkilö ei välttämättä tiedä, mitä tapahtuu, hänen myöhempi minänsä on tilanteesta varsin hyvin kärryillä.

Philippe Gasparini puhuu teoksessaan *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004) autofiktion ambivalentista luonteesta. Autofiktiivisille teksteille on hänen mukaansa ominaista

fiktiivisen ja omaelämäkerrallisen esityksen samanaikaisuus. Ne ovat jatkuvasti läsnä niveltyneenä toisiinsa, valitsematta lopullisesti kumpaakaan puolta. Tämä perustavaa laatua oleva ristiriitaisuus (teos on *sekä* omaelämäkerta *että* fiktio) sitoo teoksen tekijän kysymykseen päähenkilön identiteetistä: välillä kertoja ja päähenkilö ovat yhdistettävissä tekijään, jolloin omaelämäkerrallinen luenta on väistämättä läsnä, välillä tästä luennasta poistutaan ja kaunokirjallinen luenta on hallitsevassa osassa. (Gasparini 2004, 13.) *Lunar Parkin* kaksikerroksinen kertoja kommentoi tekstissä menneisyytensä lisäksi myös omaa kirjailijuuttaan ja on tiedostavinaan kirjoittavansa omia muistelmiaan. Hän kommentoi avoimesti omaa kirjoitusprosessiaan ja tarvetta tekstin omaelämäkerrallisuudelle:

But even when I simply *thought* about the memoir it wouldn't go anywhere (I could never be as honest about myself in a piece of nonfiction as I could in any of my novels) and so I gave up (*LP*, 36).

Toteamus on tulkittavissa monella eri tapaa. Kertoja myöntää pohtineensa omaelämäkertaa. Tekstistä ei kuitenkaan tulisi mitään, koska hän ei ikinä pystyisi olemaan yhtä rehellinen ei-fiktiivisessä tekstissä kuin romaaneissaan. *Lunar Park* on kertojan mukaan totuuspohjainen elämäkerta, mutta toisaalta hän sanoo, ettei koskaan pystyisi kirjoittamaan todellista elämäkertaa, eikä teosta siksi voida sellaisena myöskään pitää. Kuitenkin kertoja sanoo olevansa rehellisempi fiktiossa kuin ei-fiktiivisessä tekstissä, joten onko *Lunar Park* aidompi ja rehellisempi fiktiivinen teksti kuin ei-fiktiivinen omaelämäkerta olisi? Miten tämä on oikeastaan mahdollista, jos fiktion pohja on – noh, värittyneet tapahtumat, ja ei-fiktion pitäisi taas pohjautua todellisuuteen? Tästä voidaankin johtaa kysymys faktan ja fiktion osuudesta identiteetin peilailuun kirjallisuudessa: antaako fiktiivisten aineiden käyttö suuremman mahdollisuuden kirjailijalle sukeltaa identiteettinsä kerroksiin ja paljastaa siitä enemmän? Vilkon mukaan kirjailijan kiusoitteleva piiloleikki todellisuuden ja mielikuvituksen häilyvällä rajalla antaa tälle mahdollisuuden poistaa naamionsa

aika ajoin, antaen lukijan katsoa itseään suoraan silmiin antamatta tämän kuitenkaan tietää milloin kyseessä on totuus, milloin fiktio. (Vilkko 2009, 31.)

#### 4.2.2 Epäluotettava omaelämäkerran kertoja

Bret on klassinen epäluotettava kertoja jo pelkän jatkuvan nautintoaineiden väärinkäytön takia, mitä hän kommentoi tekstissä myös itse. Kertoja tiedostaa monesti huumeiden ja alkoholin väärinkäytön aiheuttamat mahdolliset vääristymät ja hallusinaatiot, mutta ei halua pitää niitä mahdollisuutena, vaan on niistä huolimatta pitkälti vakuuttunut kokemustensa todellisuudesta.

So this was their theory: Drunk out of my mind on a combination of vodka and Klonopin, I had woken up my children because I believed we were being attacked by our pet. That was so lame-ass I could not even dignify it with a response.

But even the writer thought this was plausible.

The writer told me that the policemen thought I was taking advantage of them.

The writer told me that one of the officers had laughed when they came upon the green light saber on the floor of my office.

The writer told me that two of the officers had masturbated to sex scenes in *American Psycho*. (LP, 364.)

Muiden kertojan tarinaa tukevat kokemukset puuttuvat tilanteesta, ja vaikka tapahtumahetkellä kiihkeä kerronta vakuuttaa lukijan todellisesta vaaran tunteesta, ei voida tietää onko hyökkäyksen takana todella ollut joku muu kuin esimerkiksi lemmikkikoira. Myöhemmin kertoja tunnistaa olion omaksi kirjalliseksi luomukseksi, mutta selitystä tekstuaalisten hahmojen manifestaatiolle ei missään vaiheessa suoda. Suurimpana todisteena tapahtumille annetaan muiden henkilöiden havaitsemat raavintajäljet ja poreammeelta mystisesti löytyneet (kertojan kuolleen isän) uimahousut. Näitä epäsuoria konkreettisia havaintoja lukuun ottamatta kertoja seilaa oman kirjallisen uransa velloneissa yksin.

Sinällään on mielenkiintoinen kysymys, miten kertoja voi edes olla erehtyvä, jos hänet on teoksessa luotu tekijän kuvaksi? Ilmiö summaa hyvin koko teoksen Ellisin kuvitellulla kirjailijakuvalla leikkimisen teeman. Suoranaisena aktuaalisen tekijän kuvana kertojaa ei voida pitää, koska epäkohtia suhteessa aitoon kirjailijaan on tekstissä lukematon määrä. Sen sijaan representaationa Ellisin *kirjailijakuvasta* kertojan henkilöahmo on onnistunut kannanotto, joka pelaa vastaanottajien lukukokemuksien avulla koostetuilla mielikuvilla todellisesta Ellisistä. Kertoja esiintyy lukijan koostaman kuvitelman ruumiillistumana, joka pyrkii selittelemään omia tekojaan ja pesemään kätensä, ikään kuin puhdistumaan valheellisista mielikuvista. Kertojan rinnalle on luotu usein kovin pahansuovalta vaikuttava kirjoittajaääni, joka toivoo tuhoa, kaaosta ja väkivallan manifestaatiota. En sanoisi, että äänet ovat lopulta edes erilliset, koska ainoastaan kertoja kuulee kirjoittajan ja heillä on pitkälti jaettu tietoisuus kertojan pään sisässä. Kirjoittaja on enemmän vain Ellisin toinen osa, se mystifioitu verta janoava paholainen, joka kylvää kaaosta ympärilleen ja pitää tekstiensä henkilöitä sätkynukkeinaan. Kertoja tavallaan pelkää tätä puolta, mutta ei kuitenkaan voi kieltää sen olemassaoloa vaan pyrkii ainoastaan hallitsemaan sitä parhaansa mukaan.

Jo aiemmassa luvussa viittasin Nielsenin (2010, 279) toteamukseen fiktiivisestä kerronnasta, ja siihen, kuinka tekijä keksii kertomansa tapahtumat faktapohjaisen tiedonvälityksen sijaan. Käsittelyn alla olevassa tarinassa kertoja käyttää epäluotettavan kirjailijan roolia ja sepittämisen mahdollisuutta välillä konkreettisesti hyväkseen. Tajutessaan vajavaiset tietonsa Claytonin hahmoa koskien, hän asettuu epäluotettavan kirjailijan rooliin sujuvasti selittäen sillä omien tietojensa puutteet:

But even in my distracted state I realized, once I'd croaked the word

*(if there isn't a person, how can there be a name?)*

”Clayton”, that I didn't have anything else. [...] The secretary thought it was odd that I didn't know the last name of one of my students, so I blithely waved a hand around when she inquired about this lapse, the gesture explaining away my



absentmindedness, my busy and special life, *how unreliable the famous writer was.*  
(*LP*, 271; jälkimmäinen kursivointi lisätty.)

Pohtiessaan nimen olemassaolon mahdollisuutta ilman henkilöä, kertoja ymmärtää että kyseessä ei ole perinteinen hahmo. Tuolloin hän astuu sujuvasti epäluotettavuudestaan kuuluisan kirjailijan rooliin ja kuittaa erikoisuudellaan tiedonpuutteensa. Jälleen voidaan pohtia sitä, mikä on kertojan todellisen luotettavuuden status, jos hän käyttää sitä ilolla edukseen vääristämällä totuutta. Epäluotettavuus on teoksessa tärkeä kerronnallinen keino, jolla luodaan ambivalenssi usean mahdollisen ratkaisun välille. Jos kertoja pitää epäluotettavuuden korostamista hyväksyttävänä toimintatapana ja osoittaa sen lukijalle näin selkeästi, mistä voidaan tietää että hän ei käytä sitä puhuttelemansa sihteerin lisäksi myös lukijan hämäämiseen? Lainauksessa kertoja on vielä vakuuttunut omista kokemuksistaan – ja niiden rajallisuudesta – mutta myöhemmin epäluotettavuus tulee ilmi suoran valinnan lisäksi myös epävarmuutena ja toistuvana lukijan vakuutteluna. En usko, että kertojalla on aikomus olla epäluotettava tai hämäräperäinen, mutta se ei välttämättä ole jossain vaiheessa enää hänen oma valintansa.

Autofiktio mahdollistaa dramatisoinnin ja tapahtumien värityksen, sillä autofiktiota eivät rajoita omaelämäkerralle esitetyt vaatimukset ehdottoman totuuden kertomisesta; henkilöiden, paikkojen, tapahtumien ja aikojen muutokset ovat mahdollisia. (Vilko 2009, 53.) Lukijan suuntaan tapahtuva (tahaton tai tahallinen) valehtelu ei ole aina totuuden kiertämisen tapa tekstissä; kertoja vetoaa kirjailijuuteensa myös itseensä kohdistuvilla valheilla vakuuttamalla aiempia tapahtumia koskevan tekstin sepitteellisyydestä. Kertoja tiedostaa olevansa tekstin luoja, ja sitä kautta pystyvänsä muokkaamaan kokemuksiaan ja kuvittelemaan sellaista, mitä ei ole oikeasti tapahtunut.

I convinced myself I hadn't seen anything. [...] As a writer, it was easy for me to dream up the more viable scenario than the one that had actually played itself out.

And so I replaced the roughly ten minutes of footage [...] with something else. [...] Did I believe what had happened last night? Did it make any difference if I did? Especially since no one else believed me and there was no proof? As a writer you slant all evidence in favor of the truth. (*LP*, 217.)

Äänenä on kertoja, joka vaihtaa päähenkilönä kokemistaan tapahtumista 10 minuuttia mielensä mukaisiksi. Jälleen teksti ei voi olla uskottavaa ei-fiktiota, koska kertoja sanoo kirjoittajana velvollisuudekseen muokata todisteita totuuden kertomiseksi. Kohdasta ei selviä, onko ”totuus” ei-fiktio, päähenkilön kokemus vai juonenkäänte, joka yrittää ostaa lukijan puolelleen. Kertoja perustelee valehtelun tarvetta kirjoittajien ”ammattitautina”, jota lukijat suorastaan vaativat; se on ainoa keino millä paeta todellisuutta.

Metafiktiota määrittävä piirre on myös kaunokirjallisen ja kirjallisuusteoreettisen diskurssin sekoittuminen (Hallila 2006, 75). Tekstin teemoja, henkilöhahmojen toimintaa ja selittämättömiä ilmiöitä analysoidaan hyvin itsetietoisesti jo teoksen sisällä niin todellisen kuin fiktiivisenkin lähdeaineiston avulla.

But this is what a writer does: his life is a maelstrom of lying. Embellishment is his focal point. This is what we do to please others. This is what we do in order to flee ourselves. A writer's physical life is basically one of stasis, and to combat this constraint, an opposite world and another self have to be constructed daily. [...] I had been inordinately rewarded for participating in this process, and lying often leaked from my writing life – an enclosed sphere of consciousness, a place suspended outside of time, where the untruths flowed onto the whiteness of a blank screen – into the part of me that was tactile and alive. (*LP*, 218.)

Jo tässä kertoja pohjustaa, että hänen todellinen ja kirjallinen minänsä sekoittuvat välillä jopa hänen omassa mielessään jatkuvan valehtelun ja siitä seuraavan vapauttavan kokemuksen vuoksi. Kertoja

pitää kirjoittamaansa fiktiota valheena, ja varoittaa sen välillä sekoittuvan myös todelliseen minäänsä, jota edustaa tässä tapauksessa päähenkilö.

Toisaalta on olennaista pohtia, tietääkö kertoja itsekään, mikä on totta ja mikä ei. Jo aiemmassa katkelmassa kerratessaan edellisen yön kokemuksia hän kyseenalaistaa omat havaintonsa, myöhemmin samassa kohtauksessa hän epäilee omaa kykyään ylipäänsä hahmottaa todellisuuden ja fiktion rajoja.

But, admittedly, on that third day of November, I was at a point at which I believed that the two [fictional and real life] had merged and I could not tell one from the other.

Or so I told myself. Because I knew better. I knew what had happened last night.

Last night was the reality. (*LP*, 218.)

Vaikka kertoja esiintyy kaikkietävänä tekstin kirjoittajana ja hallitsijana, hän ei osaa enää täysin erottaa, mikä on todellista elämää ja mikä kuviteltua. Hän kuitenkin päätyy uskomaan, että yritti valheen keinoin sulkea tietoisuudestaan todellisia tapahtumia. Kerronnan häilyvyys ei anna lukijalle kaiken tämän spekulointin jälkeen syytä uskoa suuntaan tai toiseen, mitä todella tapahtui – oliko kerrottu todellista reaali maailmassa, tekstuaalisessa maailmassa vai pelkästään kertojan tajunnassa.

Suoran epärehellisen ja muokatun kerronnan lisäksi kertoja pohtii myös omaa asemaansa tekstissä ja epäluotettavuuttaan tarinan välittäjänä. Hän pyrkii vakuuttamaan lukijan monia kertoja tekstin luotettavuudesta ja siitä että kuvatut tapahtumat ovat tosia. Luotettavaan asemaan on lukijan kannalta vakuutteluista huolimatta vaikea uskoa, koska kertoja ei välillä tunnu itsekään olevan varma kertomuksensa todenperäisyydestä – vaikka hän siihen useimmiten päätyykin. Kertoja pohtii tekstissä omaa epäluotettavuuttaan rinnastaen itsensä *American Psychon* Patrick Batemanin epäluotettavaan kerrontaan:

[A]nd I found myself in Patrick Bateman's shoes: I felt like an unreliable narrator, even though I wasn't. Yet then I thought: Well, had he? (*LP*, 182–183.)

Kuullessaan murhaajasta, joka jäljittelee Batemanin selkeästi fiktiivisessä<sup>29</sup> kerronnassa esiintyviä murhia, kertoja ei pysty uskomaan, että joku olisi ottanut hänen kirjoittamansa kuvitelmat todesta. Tekstissä on hänen mukaansa selkeästi avattu veritekojen fantasiomainen luonne ja Batemanin epäluotettavuus. Kun joku toteuttaakin hänen pahimman pelkonsa ja jäljittelee *American Psychon* tapahtumia, hän kokee yhtäkkiä olevansa osa fiktiivistä kokonaisuutta ja kuvailevansa mahdottomia tapahtumia Batemanin tapaan. Kertoja kuitenkin toteaa, että (toisin kuin Batemanin tapauksessa) tällä kertaa tapahtumat ovat totta. Hänen kokemuksensa osuudestaan tekstuaalisessa diskurssissa tulee esiin, kun hän toisessa virkkeessä rinnastaakin itsensä Batemanin hahmoon ja miettii, kokiko Bateman itsensä epäluotettavaksi. Kertojan verratessa itseään oman teoksensa (mielessään) kiistatta fiktiiviseen hahmoon, tosielämän tekijä lipuu jälleen kauemmaksi, ja kertojasta tulee vahvemmin osa kirjallista konstruktiota ja esitystä. Toisaalta Batemanin hahmoa psykologisoidaan kertojan miettiessä, onko tämä ymmärtänyt oman epäluotettavuutensa. Kertoja tuo siis toteamuksessaan itsensä lähemmäs Batemania herättäen tätä henkiin ja toisaalta vahvistaa omaa asemaansa tekstin ja kerronnan sätkynukkena.

---

29 Kuullessaan murhista kertoja avaa *American Psychon* merkityksiä itselleen epätyypilliseen tapaan erittäin avokätisesti: hän kuvaa Batemanin olleen huomattavan epäluotettava kertoja, ja tekstin sisältävän selkeitä vihjeitä lukijalle. Lisäksi hän selittää teoksessa olleen kyse amerikkalaisen yhteiskunnan kritiikistä ja fantasioinnin merkityksistä, ei tappamisesta. Kertoja jopa puolustautuu tekstissä: "how could anyone who read the book not see this?". (*LP*, 182.) Kiinnostavaa kyllä, sivulla 181 kertoja selittää Batemanin hahmon olleen tapa käsitellä hänen isänsä ongelmallista luonnetta, ja *American Psycholle* tuntuukin löytyvän aina tilanteeseen sopiva selitys tai puolustelu.

## 5. Säröt päähenkilön tajunnan sisässä

### 5.1 Tajunnan ulkopuoliset äänet

#### 5.1.1 Ajatusten kuuleminen

Häilyntä päähenkilön tajunnassa alkaa melko varhain. Vaikka menneisyyden henkilön tietoisuus on rajoittunut, hän saa vihjeitä ylemmältä kertojatasolta, jotka näkyvät ensin mystisinä päänsisäisinä ääнинä. Teoksen alkupuolella ei anneta vihjeitä siitä, kuka kommentteja tekee, vaan periaatteessa ajatukset voivat olla myös päähenkilön omaa tuotosta ja pään sisäistä keskustelua. Ensimmäiset vihjeet äänistä tulevat perheen koiran ajatuksien ”kuuntelusta”, joita voidaan pitää kertojan omana tulkintana koiran ilmeistä ja heidän – melko hyytävistä – väleistään, ei välttämättä suorina koiralta tulevana kommentteina, jotka hän kuulee.

- (a) The dog stared at me. *You bore me*, it was thinking. *Go ahead – make my day*, it was thinking. (LP, 85.)
- (b) Victor was staring at me. *You bore me*, it was thinking. *You are a jerk*, it was thinking. (LP, 88.)
- (c) I could hear the dog saying: ”You are fucked up. You are fucking absurd.” (LP, 361.)

Koira edustaa tekstissä montaa eri asiaa, eniten amerikkalaisen unelmaperheen kuvan viimeistelyä. Kertojan (otto)perheeseen kuuluu siis äiti, isä ja kaksi lasta, sekä kultainen noutaja Victor. Koira on huipentuma kulissielämälle, jossa esitetään onnellista, vaikka seinien sisällä kuohuu ja jokainen perheenjäsen syö mielialalääkkeitä selvittääkseen normaalista arjesta. Koira ei kuitenkaan tyydy tarinassa perinteiseen iloiseen hännänheiluttajarooliin, vaan esiintyy älykkäimmän oloisena yhteisön jäsenenä kertojaa koskevien sarkastisten kommenttiensa kautta.

Tällainen epäluonnollinen kerrontatapa voi hajottaa kertojan antropomorfismia, toisin sanoen perinteisen kertojan totuttu personifikaatiotapa häviää, mikä mahdollistaa ajassa, paikassa ja kokemuksessa hyppelyn omintakeisella tavalla. (Alber & Heinze 2011, 6.) Koiran fyysisen kulissi-roolin lisäksi voidaan pohtia myös ajatusten kuulemisen psykologista tarkoitusta: miksi kertoja kuulee koiran miitteet, vai ovatko ne hänen lisäyksiään tekstin kirjoittajana? Koira on populaarikulttuurissa usein käytetty ajatteleva hahmo, jonka ajatukset saattavat merkitä henkilön jonkinlaista psykoottista tilaa. Tämä koira ei myöskään ole Ellisin tuotannossa ainoa tapaus, joka joutuu hyökkäyksen kohteeksi, vaan myös *American Psychossa* Patrick Bateman silpoo kodittoman omistajan lisäksi tämän koiran. Victorinkaan tarina ei pääty hyvin, joskaan tällä kertaa päähenkilö ei – ainakaan suoranaisesti – ole syyllinen koiran pahoinpitelyyn.

Koiran kommentoivien ajatusten lisäksi tapahtumien edetessä teksti alkaa hiljalleen hajota, ja kertoja kuulee satunnaisesti myös kuiskailevia ääniä. Äänet vastaavat kertojan mielessään esittämiin ajatuksiin ja kysymyksiin, mutta ne eivät vaikuta hänen omilta ajatuksiltaan, koska vastauksiin sisältyy sellaista tietoa, mihin hän ei ole päässyt käsiksi.

(a) (*But it will, I heard the woods whispering.*) (LP, 151.)

(b) You could actually hear the wind snarling.

(I shut my eyes tightly and wrapped my arms protectively around myself and asked mindlessly: what was the wind? And, just as mindlessly, something answered: the dead screaming.) (LP, 275.)

Kertoja saa oman tietoisuutensa ulkopuolelta eräänlaisia vihjeitä ja vastauksia. Konkreettista tahoaa, kenen kanssa hän keskustele, ei ole; sen sijaan kertoja (ja me) kuulemme vain äänen, joka pääsee kertojan tietoisuuteen ja tietää enemmän kuin hän.

Tekstissä annetaan myöhemmin tarkempia vihjeitä konkreettisesta tahosta äänen taustalla:

But then something forced me to understand that I was not alone out here.

*Can you feel me?* it asked.

”Go away”, I whispered. I was too fucked up to deal with this. ”Go away...”

*It was time you learned something*, I could hear it moaning.

I was not alone.

And whatever was out there knew who I was. (*LP*, 142.)

Kommenttien tekijällä ei tässä vaiheessa kuitenkaan ole vielä varsinaista minää, vaikka kertojaa laajemman tietoisuuden hallitsijasta annetaankin jo vahvasti vihjeitä. Äänet antavat pohjaa sivulla 220 esiin ilmestyvälle kirjoittajalle (*the writer*), joka esiintyy aluksi lyhyinä kommentteina tai vihjeinä. Myöhemmässä vaiheessa kertoja alkaa keskustella tekstin tämän uuden Ellis-inkarnaation kanssa.

### 5.1.2 Itsensä havainnointi ulkopuolisen silmin

Luvussa ”Morning” (*LP*, ) päähenkilö on krapulassa, ja kerronta vaihtuu homodiegeettisestä heterodiegeettiseen kerrontaan. Päähenkilön etenemistä kuvataan ensin hänen omasta näkökulmastaan, mutta kerronta vaihtuu välillä tarkkailemaan Bretin toimintaa ulkopuolisen katsojan silmin.

Trudging toward the kitchen, I passed the housekeeper, Rosa, vacuuming the living room and I followed large footprints that seemed to have stamped in ash onto the beige carpeting, which this morning seemed shaggier and darker than normal. As the ghost padded through the living room it stopped when it noticed the odd formation of the furniture. The sectional couch, the Le Corbusier chairs and the Eames tables had been rearranged for the party, yet this new setup now seemed weirdly familiar to me. I wanted to figure out why, but the sound of the vacuum

merging with Victor's barking forced the ghost to move quickly toward the kitchen.  
(*LP*, 78.)

Kohtauksessa kertojan ajatukset tulevat edelleen läpi ensimmäisen persoonan kerronnan kautta, mutta fyysistä toimintaa kuvataan ulkopuolisen tarkkailijan kautta.

(a) The ghost floated toward the kitchen, or "family headquarters", that really was a marvel [...]. (*LP*, 79.)

(b) The ghost needed coffee.

And suddenly Marta was setting an Hermès Chaine d'Ancre china cup filled with steamy, milky espresso in front of him, and the ghost mumbled his thanks [...]. Strung out, the ghost stared at the copper pans hanging from a rack above the island in the middle of the kitchen [...]. (*LP*, 80.)

(c) With great effort the ghost stood up and shuffled over to her. The ghost wrapped itself around her, and she let him. (*LP*, 88.)

Kerrontamuodon vaihtelulla tässä tilanteessa lähinnä vieraannutetaan lukija kertojan päästä ja kuvataan tämän krapulatilan tehottomuutta ja olemisen vaikeutta. "Aave" on tapa esittää kertoja varjona omasta itsestään ja vieraannutettuna kokijana selkeästi ajattelevasta ja tiedostavasta kertojasta. Jopa lohduttaessaan vaimoaan hän on ainoastaan varjokuva itsestään, joka kietoutuu vaimon ympärille kokevan ja tuntevan henkilön sijaan. Aave on lähinnä tyhjä kuori, jolta on pyyhitty kaikki kokemukset pois, ja se toimii ainoastaan maneerien ja tarpeiden mukaisesti halujen sijasta. Kaikki kuvaileva kerronta, joka ei välttämättä liity senhetkiseen kokemukseen vaan esimerkiksi taustoittaa tarinaa lukijalle, tapahtuu edelleen kertojan näkökulmasta. Vasta hänen saatuaan piristävän aamudrinkkinsä, aave-kerronta loppuu ja teoksen perinteinen minä-kerronnan moodi palaa hallitsevaksi muodoksi.



Toinen tauko melko systemaattiseen minä-kerrontaan tulee kesken luvun 16, jolloin fokalisoinnin moodi vaihtuu ensimmäisestä persoonasta toiseen. Persoonamuutoksen aikana kerrotaan, miten päähenkilö menee katsomaan Aimee Lightin ruumista. Kohtaus on irrallinen, ja sitä ympäröivät lähes samat virkkeet:

- (a) But what was I going to tell Kimball? The paralysis returned when I realized I wanted to ask him something. (*LP*, 283.)
- (b) What I wanted to ask Kimball was: Did you find a navel ring on the torso in that shower stall in the Orsic Motel? (*LP*, 285.)

Kohtauksen tapahtumat selkeästi liittyvät päähenkilön ajatuksiin, koska ne herättävät kysymyksen torson mahdollisesta napakorusta. Silti itse kohtauksen tapahtumisesta ei saada tietää, onko se kertoja kuvitelmaa vai käykö hän todella asunnolla katsomassa. Persoonamuodon vaihdolla on tämän ambivalenssin kannalta suuri merkitys, koska sekä futuuri- että puhuttelumuoto herättävät lukijassa epävarmuutta; jos kerronta jatkuisi minä-muodossa, epäilystä ei syntyisi.

Perinteinen käsitys eri persoonamuotojen käytöstä kerronnassa on, että *minä* puhuu ja *sinä* on kohde, jolle puhutaan, koska *sinä* on aina puheessa objekti (jopa vaikka henkilö puhuisi itselleen). Gérard Genetten (1980, 244) mukaan kerronnan suhteen on tehtävä aina valinta kahden eri position välillä, jolloin tarinaa kertoo joko joku henkilöistä tai tekstin ulkopuolinen kertoja. Brian Richardson tukee toisen persoonan kerrontamallia, mutta toteaa siitä:

We may define second person narrative as any narration other than an apostrophe that designates its protagonist by a second person pronoun. (Richardson 2006, 19.)

Toisen persoonan kerronta on siis Richardsonin mukaan mahdollista, ja se voi olla millaista tahansa,

myös viitata päähenkilöön. ”Sinä” voi olla siis myös päähenkilö itse, jos kerrontamoodi ja puhujaminä vaihtuvat samanaikaisesti puhuteltavan henkilön kanssa. Tuolloin päähenkilö onkin puhuttelun kohde ja kertoja joku muu. Päähenkilö ei silti välttämättä itse koe itseään puhuteltavan, vaan kerronta voi olla myös kokonaan henkilön ulkopuolella tapahtuvaa.

[...] although the protagonist is designated by ”you” throughout these narratives, nothing at all suggests that he/she feels in any way addressed. He is not hearing voices, does not feel he is being spoken to, and he does not respond to the narrative. In short: nothing except the very use of the second person pronoun suggests that he is being addressed. (Nielsen 2011a, 66.)

*Lunar Parkin* kerrontamoodi toimii tässä kohtauksessa juuri kuten Nielsen asian esittää; päähenkilö ei tiedosta, että hänelle puhutaan. Kerronnan moodin vaihtumista ei kommentoida, mutta varmaa on, että kohde (= sinä) *ei voi* olla kukaan muu kuin päähenkilö.

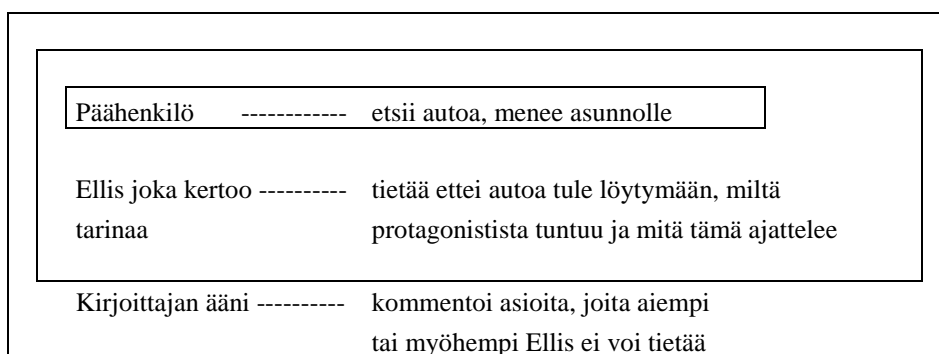
You will drive to Aimee Light's studio, which is located a half mile from the college [...]. Her car will not be there. You will cruise through the parking lot surrounded by pines. Her car will not be there. You will cruise through the parking lot, searching for it, but you will never find it (*because it was driven from the Orsic Motel and dumped somewhere*) and your palms will actually be sweating, which will cause your grip to slide off the steering wheel. (*LP*, 283–84.)

Teoksen alkumetreillä fokalisoiija kertoo, miten *Lunar Parkin* tarina on kerrottu takautuvasti. Kohtaus on osoitus eräänlaisesta takauman korostuksesta, jossa fokalisoijasta tulee hetkeksi tavallaan kaikkietävä. Kertoja on nykyhetken minä, joka kertoo aiemman minänsä tulevista tapahtumista. Kerronta siis irtaantuu minä-muotoisesta preesens-kerronnasta otteeseen tulevaisuuden hetkestä, joka kerrotaan takautuvasti mutta futuurissa. Fokalisoiija pystyy muun muassa ennustamaan tulevaisuuden tapahtumia osuvasti ilman yliluonnollisia kykyjä:

You are afraid again because it isn't time to wake up from the nightmare yet. And even if you could, you know that there are so many new ones about to begin. (*LP*, 285.)

Ennakointi antaa luotettavan oloista mutta epämääräistä tietoa tulevasta tarinasta, jota päähenkilö ei voi vielä tietää.

Sinä-kerronnan, päällekkäisten kerronta-aikojen ja tajunnanvirran lisäksi kohtauksessa on myös jo aiemmin kuvaamani ”äänen” tekemiä sivukommentteja. Ensimmäisessä katkelmassa ääni kertoo asian, jota kertoja ei myöhemmässäkään vaiheessa voisi tietää, jos ei hallitse itse tapahtumia. Koko katkelma on rakenteeltaan melko raskas, sillä se sisältää kolmen eri tason kerrontaa samaan aikaan sekoitettuna:



Kaavio 7.

Kuten kaaviosta näkyy, kerronnassa on kolme erillistä tasoa päällekkäin. Kerronta kohdistuu kohtauksessa päähenkilöön, jonka toimintaa kuvaillaan. Henkilön tiedot ovat rajoittuneet, ja hän toimii niiden mukaisesti. Toimintaa kuvailee tarinaa jälkikäteen kertova Ellis, joka tietää enemmän kuin päähenkilö, ja pystyy sekä ”ennustamaan”, miten toiminnassa käy, että kuvailemaan henkilön

senhetkisiä tunteja ja ajatuksia. Ylimmällä tasolla kerrontaa kommentoi oletetun kirjoittajan ääni, jonka lausunnot on erotettu kursiiivilla sulkuihin ja sisältää tietoa, mitä aiempi tai myöhempi Ellis eivät voi oman kokemuksensa perusteella tietää. Ylin kommentoija on koko näytelmän hallitsija, joka kontrolloi näytöstä ja pitää kerronnan molempia alempia tasoja sätkynukkeinaan.

Sinä-muoto antaa tässä tilanteessa sellaisen tekstuaalisen keinon mahdollisuuden, mitä ei muuten voisi toteuttaa. Tekstikatkelma antaa lukijalle aihetta epäillä, käykö päähenkilö ylipäänsä missään vaiheessa asunnolla, vai kuvitteleeko hän vain myöhemmin käyneensä siellä. Ambivalenssi tapahtumien ”todellisuudesta” syntyy nimenomaan moninkertaisella aikamuodoilla leikkimisestä (mikä ei 1. persoonan kerronnassa olisi mahdollista), ja lisäksi ulkopuolisen havainnoitsijan päähenkilön rajoittuneet tiedot ylittävällä kuvauksella tilanteesta. Juuri mahdottoman oloisilla aikamuodoilla leikkiminen on tyypillistä postmodernille kirjallisuudelle sillä se tuottaa vieraannuttavan tunteen muuten realistiselle kontekstille (Alber 2011, 61). Nopeutta kerrontaan tulee (samalla tavalla kuin tuntemattoman hirviön hyökkäyksessä) sen muuttuessa tajunnanvirtamaiseksi, kertojan ajatusten laukatessa entistä nopeammin, kuin hän tajuaisi ajatuskuvion vasta nyt (tai keksisi lisää yksityiskohtia kiihtyvään tahtiin).

You will walk to the door and then stop because you don't really want to open it,  
but after pushing uselessly against it you will give up and move to a side window  
and you will peer through it

*(because you need to be so much bolder than you feel)*

and the computer on her desk will be only light in the room, illuminating a stack of  
papers, the Marlboros she smokes, the hurricane lamp next to the mattress on the  
floor [...]. (LP, 284.)

Kertoja tirkistelee kohtauksessa himoitsemansa tytön asuntoon, ja tekee tarkkanäköisiä havaintoja asunnon ulkoasusta. Kuvailu on todella yksityiskohtaista, ja listauksessa kuuluu Ellisin totuttu

kirjailijääni. Myös kirjoittajan ääni on katkelmassa mukana, hieman eri tavalla kuin edellisessä esimerkissä. Aiemmin se kertoi suoraan tietoa tapahtumista, joista päähenkilö ei voi tietää. Nyt kursivoitu sivukommentti koskee päähenkilön tunnetilaa, ja sitä miten tilanne edellyttää tätä toimimaan.

## 5.2 Ellisin ääni fyysisen kuvan ulkopuolella

### 5.2.1 Itsensä tiedostava tekstuaalinen konstruktio

*Lunar Park* on itsensä tiedostava romaani, jossa kommentoidaan useasti tekstirakenteita huomioiden niiden narratiivisia ominaisuuksia metafiktiiviseen tapaan. Kertoja tunnistaa todellisuutensa tekstuaaliseksi konstruktiksi, ja sen suomia erityispiirteitä tuodaan romaanissa esiin usein eri tavoin. Kertoja tiedostaa myös olevansa tekstin kirjoittaja, ja mitä mahdollisuuksia rooli hänelle tuo.

As a writer, it was easy for me to dream up the more viable scenario than the one that had actually played itself out. And so I replaced the roughly ten minutes of footage [...] with something else. (*LP*, 217.)

Tekstuaalisen muodon tiedostamisen avulla kertoja pystyy paitsi kontrolloimaan kertomaansa tietoa, myös muokkaamaan sitä. Metafiktiivisyys avaa kertojalle sellaisia ainoastaan tekstille mahdollisia ilmaisukeinoja, joita ei muissa viestintätavoissa olisi mahdollista edes toteuttaa. Kerronnan tasot sekoittuvat toisiinsa, eikä lukija pysty selvittämään, mikä tekstiä hallitseva taho oikeastaan on. Nielsen (2011a, 75) käyttää ilmaisutavasta genetteläistä termiä *paralepsis* tarkoittaen tällä liikaa

sanomista. Hän puhuu lähinnä kertojan ”ohi suunsa puhumista”, eli sellaisten asioiden kertomista, joita henkilön itsensä ei kuuluisi omien rajojensa puitteissa tietää, mikä tavallaan sopii asiaan. Vaikka kertoja itse ei varsinaisesti Nielsenin mallin mukaisesti ohita omia puitteitaan, hänen tietoisuuteensa hiipii asioita taholta, joka on käytännössä hän itse. Paralepsis muuntuu siis tasojen sekoittumiseksi, jossa henkilö tietää liikaa asioita hänen fyysisen minänsä rajoitusten pysyessä kuitenkin samalla jatkuvasti voimassa. Useimmiten vallankahvassa esiintyy kirjoittajaääni, joka muistuttaa kertojaa välillä omasta vallastaan tekstuaalisen todellisuuden rakentamisessa ja kertojan kokemuksen manipuloinnissa.

*What you just heard will not answer anything, Bret. This is what the writer said.*

*Look how black the sky is, the writer said. I made it that way. (LP, 318.)*

Tasojen määrittelyssä on autofiktiomuodon aiheuttama ristiriita, sillä molemmat keskustelevista hahmoista ovat Ellisin ilmentymiä, jotka pystyvät kuitenkin salaamaan toisiltaan tietoa. Jaettu tietoisuus toimii, sillä kirjoittaja lukee kertojan ajatukset (jollei tämä halua niitä erityisesti salata), ja toisaalta kertoja näkee myös kirjoittajan pohdinnat. Kirjoittajaäänien valta perustuu tekstissä lähinnä ympäristön manipulointiin ja illuusioon, kun taas kertoja pystyy valitsemaan fyysisen toimintansa kirjoittajan mitenkään vaikuttamatta hänen menemisiinsä.

Kirjoittaja ilmestyy ensimmäisen kerran erillisenä aktiivisena hahmona tekstiin, kun kertojan koti on joutunut tunkeutumisen kohteeksi. Päähenkilö on polttanut marihuanaa ennen tapahtumaa, ja havaitessaan tunkeilijan talon sisässä hänen aistimuksensa ovat aineesta värittyneitä. Kertojan hyökätessä taloon suojelemaan perhettään ikkunassa havaitsemaltaan henkilöltä hän ei kuitenkaan löydä ketään. Kaikki todisteet viittaavatkin, että tunkeutuminen on tapahtunut ainoastaan kertojan hallusinaatioissa, sillä kukaan muu ei ole huomannut ketään missään. Tämä on teoksen

ensimmäinen tunkeutumistyyppinen kohtaaminen, minkä jälkeen päähenkilön ympärillä alkaa tapahtua toinen toistaan uskomattomampia episodeja, joiden todellisuudesta ei ensimmäisen tapaan voida olla varmoja. Kun kertoja myöhemmin selvittää ajatuksiaan ensimmäiseen tunkeutumiseen liittyen, mukaan kerrontaan ilmestyy kirjoittajan ääni, jonka tarkoitus on aluksi selventää kertojan mielessä vellovia kaoottisia ajatuksia ja auttaa muodostamaan luotettavaa kokonaiskuvaa harhaisen kokijan rinnalla.

[...], and partly because the writer had convinced me that everything was normal even though I knew the day's surface tranquility was something brief, the respite from a nearing and total darkness. (*LP*, 220.)

Kertoja tukeutuu kirjoittajan ääneen eräänlaisena ”totuutena” oman epävarman kokemuksensa rinnalla, mutta ylemmän tason luotettavuudesta ei saada minkäänlaisia todisteita. Hän ennemmin keskustelee kirjoittajan herättämien ajatusten kanssa ja kyseenalaistaa ne, kuin hyväksyy ne sellaisenaan.

Siihen, kuka kirjoittaja on ja mistä ääni kuuluu, teksti ei anna apuja. Kirjoittaja ei vie tarinaa eteenpäin, vaan kommentoi päähenkilöä ja hänen pohdintaansa ja ajatuksiaan joko auttaen eteenpäin tai pilkaten typeräksi. Hän on ikään kuin tiukkakurinen opettaja, joka antaa välillä tukea ja neuvoo, sekä tarjoaa sellaista tietoa, mihin kertoja ei ole voinut päästä käsiksi mutta mikä velloo epäilyksenä hänen mielessään.

I couldn't tell if the carpeting in the living room was darker. The writer told me it was. But he also said it didn't matter anymore. The furniture was still in the same formation I'd known as a child. The writer confirmed this as well, then wanted to inspect the exterior of the house.

When we walked around to the side of the house facing the Allens', we saw that

the wall was still in the process of changing. [...] The writer whispered to me: the house is turning into the one you grew up in. (*LP*, 303.)

Vahvistavan ominaisuuden lisäksi kirjoittaja on myös kertojan kova kriitikko, joka ilmestyy epäilyksen alaisiin tilanteisiin ilkkumaan tämän ajatuskuvioille ja korostamaan tämän itsekkyyttä ja naurettavuutta.

The only answers were going to come from Robby, I told myself as I pushed away from the desk.

The writer immediately materialized.

The writer asked in his thin voice: *Do you really believe that, Bret? Do you really believe your son will supply the answers?*

When I responded affirmatively, the writer said: *That is sad.* (*LP*, 320.)

Kirjoittaja ei tällöin tarjoa suoraa tietoa, vaan kyseenalaistaa kertojan ajatuskuvion tehden siitä naiivin oloisen. Tämä korostaa kertojan kaikkietävyyttä ja tekstuaalista maailmaa hallinnoivaa olemusta, mutta toisaalta ei voida tietää, onko kirjoittaja tässä kohtaa oikeassa vai onko kertojan naurettavana pitäminen ainoastaan kirjoittajahahmon henkilökohtainen mielipide. Varsinaisena tiedontarjoajana tai lukijan apurina kirjoittajaa ei voida pitää, vaan hänen roolinsa on enemmän ajatusten herättäjä, joka tarjoaa mahdollisuuksia tai vetää ne pois. Uutta informaatiota tarjotessaan kirjoittaja pikemminkin monimutkaistaa asioita kuin selvittää niitä.



### 5.2.2 Kirjoittajan rooli kerronnan kannattelijana

Kirjoittajan rooli tekstissä on moninainen, ja se vaihtelee aina tilanteen mukaan. Ääni on kuriton, ja pyrkii tekemään mitä itse haluaa.

(a) The writer laughed: *Pull over.*

The writer laughed: *Drop me off.* (LP, 315.)

(b) The writer began grinning.

The writer was writhing ecstatically in his seat.

The writer wanted to applaud. (Mt., 316.)

Hallitsematon ja määräilevä kirjoittaja kohtaa välillä myös omat rajansa, ja vaikka edellä esitetyn kaltainen ylimielinen ja hallitseva asenne pysyvätkin läsnä, myös äänellä on omat rajoittuneet hetkensä, joita hän ei ylemmästä roolistaan huolimatta pysty hallitsemaan. Kirjoittajan rooli on pääasiallisesti tukea kertojan rajallista tietoisuutta käymällä vuoropuhelua tämän kanssa ja keskustella kertojaa hämmentävistä asioista.

I asked the writer: What is Officer Boyle telling the Allens?

(Yes, the writer was back. He did not want to be left out of this scene and was already whispering things to me.) [...]

*Officer Boyle is telling them that you are insane, and they are not disagreeing with him. Officer Boyle is telling them about your ridiculous wild animal scenario. Look at the Allens – they are not nodding at what Officer Boyle is telling them. He is telling them that a giant hairball forced its way into your house. And, of course, the Allens do not believe this, not after the freak out they witnessed Sunday night – remember that, Bret? And they are going to ask Officer Boyle, "Does he appear to be drunk?".* (LP, 357–358.)

Kertoja pystyy kysymään kirjoittajalta asioita, joita hän ei itse tiedä. Kirjoittajan ”puheenvuorot” on aina kursivoitu tekstissä, ja lausunnot kuulee selkeästi ainoastaan kertoja mielessään. Kirjoittaja ei siis ole konkreettinen henkilöahamo, vaan tiedostettava osa tekstirakennetta ja yksi tekstuaalinen keino luoda tajuntaa.

Kirjoittaja myös ohjaa kertojaa oikeaksi katsomaansa suuntaan esittämällä ajatuksia herättäviä kysymyksiä. Suoria vastauksia kertojalle annetaan loppujen lopuksi hyvin harvoin, sen sijaan kirjoittajan kommentointi on suuntaa-antavaa ja sen on tarkoitus suunnata kertojan omaa pohdintaa kohti oikeita ajatuskuvioita.

- (a) *Actually, the writer informed me, Sam was wrong. It came from Robby's room, since Robby is, in fact, the focal point of the haunting.*  
*Not you, Bret.*  
*Did you grasp that yet?*  
*Not everything's about you, even though you would like to think so. (LP, 400.)*
- (b) Questions the writer asked me: *How long do you hold on to a child? You have to decide if the world is worth returning to, and in the end, what are your options? I know where Robby went, but do you? (LP, 436.)*
- (c) I asked the writer: Why is it appearing – manifesting itself – on Elsinore Lane?  
*I'll answer that question with another question: Why is Patrick Bateman roaming Midland County?*  
 What else is out there? How can a fictional thing become real?  
*Were you remorseful when you created the monster in the hall?*  
 No. I was frightened. I was trying to find my way in the world. (LP, 368.)

Kaikissa yllä olevissa katkelmissa kirjoittaja korostaa tietomääräänsä suhteessa kertojaan ja kritisoi tämän ajatuskuvioita. Hän esittää eteenpäin johdattavia kysymyksiä, jotka ovat kuitenkin pitkälti

filosofisia ja tarkoitettu syväluotaamaan kertojan omaa ajatusmaailmaa. Kirjoittajan tarkoitus ei ole selvittää tapahtumia yksiselitteisesti, sillä kuten teoksessa on jo ennen tätä todettu – *explaining is boring*. Kirjoittaja pakottaa kertojan pohtimaan omia arvojaan ja toimintaansa, mistä koko *Lunar Parkissa* voidaan katsoa olevan kysymys ainakin osittain. Teos ei ole omaelämäkerta, vaan tajunnankuvaus fiktiivisessä ympäristössä; kutsuisin sitä ehkä jopa Ellisin haluksi selvittää omaa tajuntaansa, siis oman kirjailijakuvansa tajuntaa. Oikeasta Ellisistä ei edelleenkään voida mielestäni puhua, koska todellisesta henkilöstä on tekstissä nähtävissä lopulta vain häviävän pieni häivähdys, ikään kuin etäinen muisto.

Sanottuani, että kirjoittajan rooli mukailee kaikkیتietävän kertojan keinoja, joudun heti seuraavaksi kumoamaan lausuntoni. Vaikka kirjoittajalla on monia kaikkیتietävän kertojan tunnistettavia ominaisuuksia – muun muassa jokaisen henkilön pään sisälle näkeminen, tulevien tapahtumien ennustaminen ja selittämisen kyky sellaisten asioiden osalta, joita tekstissä saatavien vihjeiden perusteella ei ole mahdollista – Ellis koettelee lukijaansa myös tämän ilmentymänsä kautta. Kirjoittaja *ei tiedä* kaikkea, vaan välillä pohtii vaihtoehtoja ”ääneen” ja esittää omia teorioitaan tapahtumista:

Why would a password be needed to open a document?

*Because it doesn't want to be read by you*, the writer whispered.

I scanned the room while the writer wondered what Robby's password might be.

The writer wondered if there was a way we might find out.

The writer wondered if Marta knew. [...]

The writer had expected this and scolded the father for being surprised.

I was not aware as I bent over the computer that the door behind me was slowly opening.

The writer assumed that I had closed the door.

The writer even went so far as to suggest that I had locked it. (*LP*, 308.)

Katkelmassa kirjoittaja arvelee, kuten voi olettaa ja ehdottaa. Tieto ei ole varmaa, vaan kirjoittaja pohtii tekstirakenteista saamaansa informaatiota hyväksikäyttäen, mikä on ylipäänsä mahdollista. Hän ei tiedä, onko kertoja sulkenut oven, ja menee jopa pitkälle ehdottaessaan, että ovi olisi lukittu. Tämä kaikki on kuitenkin vain arvelua ja tekstuaalisen tilanteen rakentamista. Kirjoittaja on selvästi teatraalinen, ja koostaa tekstiä teatterimaisesti. Kertojan todellisten tekemisten selostuksen sijaan vaan kirjoittaja rakentaa näytelmää ehdottelemalla tilanteeseen sopivia tapahtumia. Toisessa kohdassa kirjoittaja muodostaa myös omia teorioitaan, mutta tässä tilanteessa sävy on luotettavampi, koska kirjoittaja ei arvele vaan pohtii asioita läpi.

The writer, beside me, was thinking things trough, forming his own theories.

*The doll wasn't activated because no one had turned the doll on.*

*The doll, Bret, had picked up your scent.*

*The doll knew you were in Robby's room and did not want you to find the files.*

*Just as it had not wanted you to see what was in Robby's room on Sunday night.*

*The night it bit you, it had been aiming for the hand the gun was clenched in.*

*The thing was protecting something.*

*It didn't want you to know things.*

*Something had wanted the doll placed in your house.*

*You were simply the go-between. (LP, 310–311.)*

Kyseessä ei ole teatraalisuuden korostaminen, vaan kirjoittaja antaa kertojalle luotettavahkoa tietoa ja selitystä tapahtumista. Silti ajatukset ovat edelleen kirjoittajan teorioita, eikä lukijalle tarjota varmuutta niiden totuudesta.

Kirjoittajan arvelut ja pohdinnat ovat yksi osa kaikkitietävän roolin murenemista. Näiden lisäksi tekstissä on myös suurempia rakoiluja, joissa kirjoittajan tekstuaalinen asema korostuu tai hän menettää valtansa ja tapahtumien hallinnan. Lievimpänä ilmiönä tekstissä kirjoittaja yksinkertaisesti

haluaa tietää asioita, hän ei siis ole kaikkietävä.

What the writer wanted to know was: why was Jayne so frightened the morning of November fifth? Or, more accurately, how did Jayne intuit what was going to happen during her absence?

Ignoring everything is very easy to do. Paying attention is much harder, but this is what was demanded of me since I was now the momentary guardian. (*LP*, 303.)

Katkelmassa kirjoittaja toki tietää, mitä tulevaisuus tuo tullessaan, mutta hän ei tiedä, mistä Jayne voi aavistaa tulevat tapahtumat. Se, miten joku voi (oletetusti) jakaa saman määrän tietoa kuin kirjoittaja itse, häiritsee tätä. Toki Jaynen intuitiota voidaan pitää myös *näet mitä haluat nähdä* -tyyppisenä tietona, eli että henkilö itse ei todellisuudessa aavista mitään, mutta kirjoittaja näkee tässä merkkejä, koska *itse tietää*. Katkelmasta ei käy ilmi, tietääkö Jayne todella jotain, eikä kirjoittaja selvästikään näe tämän ajatuksia. Pitäisin tätä merkinä kaikkietävyyden häilymisestä, onhan kirjoittaja kuitenkin aiemmin nähnyt suoraan henkilöiden ajatuksiin.

### 5.2.3 Kirjoittajan rajallinen valta

Vaikka kirjoittajalla tuntuu aluksi olevan lähes rajaton valta ja tieto tapahtumista, tekstissä on myös vääristyneitä kohtia, joissa kirjoittaja joko katoaa tai ohitetaan. Hiljenemiset tai katoamiset liittyvät pääasiassa kirjoittajan tiedonpuutteeseen tai tilanteen hallinnan karkaamiseen. Kirjoittajan tietomäärä ei siis ole rajaton kuten aktuaalisella tekijällä tai tekstin luojalla (jona hän *Lunar Parkissa* pyrkii esiintymään), vaan hahmo on pikemminkin taitava päättelijä ja manipuloija, joka tekstirakenteiden perusteella koostaa näkökulmansa tapahtumista. Katkelmassa kertoja tiedustelee

kirjoittajalta henkiin heränneen (?) nukun olinpaikkaa rakennuksessa.

The writer told me it was hiding. The writer told me I needed to entice it from the hiding place.

I asked the writer how does something that's not alive hide itself?

I asked the writer how do you entice something that's not alive out of its hiding place?

This silenced the writer momentarily. The silence eventually worried me.

The writer was reactivated when I moved to Sarah's window and gazed down at the hedge and the mutilated cat.

The writer suggested we go to Robby's room. (*LP*, 306.)

Katkelmassa kertoja kysyy kirjoittajalta asioita, joita tämä ei voi – tai halua – selittää. Hiljaisuus huolettaa kertojaa, koska jos kirjoittajakaan ei osaa selittää asioita, mahdollisuus selvittää tapahtumat on huono. Katkelmasta ei käy ilmi, johtuuko kirjoittajan hiljeneminen epäröinnistä ja tietämättömyydestä, vai ainoastaan haluttomuudesta selittää ja paljastaa asioita. Katoamisia tapahtuu tekstissä kuitenkin myös konkreettisesti:

The writer's laughter had subsided. The writer was now a blind guide who was slowly disappearing. I was now alone. (*LP*, 319.)

Tässä kirjoittajan johdatuksesta on jo luovuttu, ja kertoja kokee olevansa yksin. Kirjoittajan ollessa sokea opas hän ei voi olla kaikkietävä, vaan erehtymisen mahdollisuus korostuu, ja tukena toimimisen mahdollisuuden kadottua kirjoittaja poistuu kuvasta jättäen kertojan yksin.

Hiljenemisen, katoamisen ja syrjäyttämisen konkreettisten haasteiden lisäksi kirjoittaja kokee ongelmia myös vahvalla toiminta-alueellaan. Kirjoittajan ensisijainen toimintaympäristö on henkilöhahmojen päänsisäinen maailma, ja hän lukee ajatuksia toisaalta melko ongelmitta, toisaalta hyvin rajatusti. Henkilöiden ajatusten tarkastelun rajallisuusmahdollisuudet tulevat ilmi esimerkiksi silloin, kun kertoja pystyy salaamaan omia ajatuksiaan kirjoittajalta ajattelemalla nopeasti jotain

muuta:

The mangled thing at my feet belonged to Aimee Light.

I did not tell this to the writer because the scenario he would have come up with – the obstacles he would solve and the world he would make me believe in – was more than I could bear on the morning of November fifth.

So just as quickly as I recognized the cat as Aimee Light's I immediately forced the thought from my mind before the writer could notice this detail and leap on it, expanding it with a horrible logic until everything surrounding us turned black.

(*LP*, 305.)

Kirjoittajan rooli tekstuaalisten keinojen kanssa pelaajana käy hyvin selväksi. Kertoja tiedostaa kirjoittajan kyvyt liioitella, muuttaa tapahtumia halutunlaisiksi ja muokata omaa tietoisuuttaan. Näin ollen alempi kertojataso kontrolloi halujensa mukaisesti ylempää, estäen tätä kertomasta haluamallaan tavalla pimittämällä tietoa. Kohta on ongelmallinen kaikkitietävän kerronnan kannalta monelta kantilta: (1) alempi kertojataso pystyy salaamaan röntgenkatseella varustetulta ylemmältä taholta ajatuksiaan, (2) alempi kertojataso tunnistaa ylemmän tahon manipulointimahdollisuudet omaan mieleensä ja (3) alempi kertojataso johdattelee ylempää tahoja haluamaansa suuntaan.

Kirjoittajan vastustamista ilmenee salailun lisäksi myös konkreettisemmissä sanaharkoissa. Tarjotessaan tietoa Claytonin käsikirjoituksesta kirjoittaja määrää kertojaa tutustumaan tekstiin, koska se on ratkaisun kannalta hänen mielestään tärkeintä.

I told the writer that this would begin to answer all the questions.

Okay: I had bought the thing last August, and August was the month my father died and –

Stop it, the writer interrupted. There is an empire of questions and you will never be able to answer them – there are too many, and they are all cancerous.

Instead, the writer was urging me to head up to the college. The writer wanted me

to pick up the copy of "Minus Numbers" – the manuscript Clayton had left in my office. This would provide an answer, the writer assured me. (*LP*, 311.)

Kirjoittaja vakuuttelee kertojalle, että ratkaisu on tarjolla, mutta tämän pitää itse löytää se kirjoittajan viitoittamalla tiellä. Kertoja on tässä vaiheessa jo melkoisen tympääntynyt ympäröiväisiin vihjeisiin, ja päättää toimia ylemmän tason kehotusta vastaan:

The writer noticed we were not going to the college, and he brought up "Minus Numbers" again. I patiently told the writer that we were not going to the college. [...] This was why we were heading toward the house and not the college.

*What is in that computer is simply a warning*, the writer argued.

The answer is in that manuscript and not in those files, the writer argued.  
(*LP*, 314.)

Kirjoittajan valta rajoittuu selkeästi mielen sisäiseen hallintaan, ja kertoja on tarinan aktiivinen toimija. Vaikka kirjoittajan tietoisuus ylittää kertojan, hän ei pysty ottamaan kertojaa hallintaansa kuin mielikuvien perusteella. Sille, millaisia kuvia kirjoittaja maalaa kertojan päähän sisään, tämä ei voi mitään, mutta suoria toimimiskomentoja vastaan pystyy kapinoimaan varsin hyvin. Toisin sanottuna, kirjoittajan rooli on olla mielen manipuloija, kertojan aktiivinen toimija.

Vaikka kirjoittaja useasti kuvataan tapahtumien määrittäjänä ja kertojaa johdattelevana tahona, hän itse pitää itseään tekstin alkuperäisenä tekijänä ja todellisena hallitsijana. Kertoja on mielessään tekstin tekijä, virallinen omakuva, jonka tekemisiä ja kokemuksia kirjoittaja pyrkii ainoastaan manipuloimaan. *Lunar Park* on ensisijaisesti omaelämäkerta, jonka kertoja tuottaa tekstimuotoon. Välillä hän ei kuitenkaan voi paeta oman hallintansa lipsumista ja epäilee ympäristön manipuloinnin lisäksi kirjoittajan muutelleen myös hänen kokemuksiaan ja niiden välittämistä lukijalle.



I was living in a movie, in a novel, an idiot's dream that someone else was writing, and I was becoming amazed – dazzled – by my dissolution. If there had been explanations for all the dangling strands in this reversible world, I would have acted on them

*(but there could never be any explanations because explanations are boring, right?)*

though at this point I just wanted it all to hang in the limbo of uncertainty.

*(LP, 282.)*

Kertoja kokee elävänsä osana kirjallista limboa, jonka joku muu kirjoittaa. Väliin tehty kommentti – vaikka tuleekin tässä jonkun muun kuin kertojan suusta – on kertojan oma, sillä hän on jo aiemmin sanonut selitysten olevan tylsiä ja epävarmuuden kiinnostavampaa. Periaatteessa tässä kohdassa kertoja tiedostaa oman itsensä kirjoittajana, joka on riistänyt häneltä vallan tapahtumien kuvaamisesta. Tämä siksi, että kerronnan – ja hallinnan – jokaisella tasolla sijaitsee aktuaalisen tekijän kuva. Kirjoittajan kommentit ovat mielestäni tekijän ivailua itselleen, jolloin kirjoittaja olisi lähempänä aktuaalista kirjailijaa kuin päähenkilöä, ja heijastaisi tämän ajatuksia omasta päähenkilöstään.

Kertojan lisäksi myös kirjoittaja voidaan mielestäni nähdä Ellisin kuvitteellisena kirjailijakuvana, eräänlaisena fiktiivisenä omaelämäkertana. Kirjoittaja on heijastuma tai representaatio siitä, millaisena lukijat näkevät todellisen Ellisin tai haluavat hänet kuvitella. Kirjoittajan ääni on se Ellis, joka on tuottanut kaikki aiemmat teokset, ja tietää mitä todella ajatella niistä, kun taas kertoja jää ainoastaan sätkynuken tasolle, jonka on ollut ”pakko” kirjoittaa teokset hallitsemattomassa tilassa. Alla olevassa katkelmassa kertoja keskustelee kirjoittajan kanssa *American Psychon* kirjoittamisesta.

Someone has been trying to make a novel you wrote come true.

Yet isn't that what *you* did when you wrote the book?

*(But you hadn't written that book)*

*(Something else wrote that book)*

*(And your father now wanted you to notice things)*

*(But something else did not) (LP, 282.)*

Kirjoittaja toteaa yksiselitteisesti, miten kertoja ei ole kirjoittanut kirjaa, vaan jokin muu. Tämä mukailee kertojan aiempaa avausta siihen, miten hän koki kuin Patrick Batemanin hahmo olisi ottanut hänet öisin valtaansa ja vaatinut tarinaansa kerrottavaksi:

(a) What I didn't tell anyone was that the book was written mostly at night when the spirit of this madman would visit, sometimes waking me from a deep, Xanax-induced sleep. When I realized, to my horror, what this character wanted from me, I kept resisting, but the novel forced itself to be written. I would often black out for hours at a time only to realize that another ten pages had been scrawled out. *(LP, 18.)*

(b) My point – and I'm not quite sure how else to put this – is that the book *wanted* to be written by someone else. It wrote itself, and didn't care how I felt about it. I would fearfully watch my hand as the pen swept across the yellow legal pads I did the first draft on. I was repulsed by this creation and wanted to take no credit for it – Patrick Bateman wanted the credit. And once the book was published, it almost seemed as if *he* was relieved and, more disgustingly, satisfied. *(LP, 18.)*

Tätä voidaan pitää kertojan haluna puolustella omaa osuuttaan myöhemmin hirveäksi kokemansa teoksen luomisessa. Oliko hänet ottanut valtaansa sitten Batemanin hahmo vai esimerkiksi eräänlainen kirjoittaja, on asia jota lukija ei voi tietää. Toki tunnustus omasta osattomuudesta voidaan tulkita suosituimman reseptiotavan mukaisesti myös kertojan yritykseksi pestä kätensä teoksesta, jota noudatteleva *Lunar Parkin* murhaajahahmo käyttää esikuvanaan.

Myös kirjoittaja on osattomuudesta samaa mieltä, tai sitten sarkastisesti ilkkuu kertojan yritykselle irtisanoutua aiemmasta suuresta saavutuksestaan. Kaadun pitkälti ensimmäisen vaihtoehdon kannalle, sillä edellä mainittu kohta jatkua edelleen:

*(You dream a book, and sometimes the dream comes true)*

*(When you give up life for fiction you become a character)*

*(A writer would always be cut off from actual experience because he was the writer) (LP, 282.)*

Tässä katkelmassa kirjoittaja viittaa puolestaan suoraan *Lunar Parkin* tapahtumiin. Hän sanoo kertojan uneksineen kirjan, ja unien käyvän joskus toteen. Tämän voidaan tulkita viittaavan Patrick Batemanin ilmestymiseen osalliseksi *Lunar Parkin* tarinaa ja kuviteltujen murhien toteutumiseen Bretin fiktiivisessä todellisuudessa. Seuraavassa lauseessa kirjoittaja toteaa, että ”luopuessasi elämästä fiktion vuoksi sinusta tulee henkilöahmo”. Katsoisin tämän olevan epäsuora viittaus siihen, miten Ellis on kirjoittajana luonut itsensä osalliseksi fiktiivistä maailmaa. Poistuessaan todellisuudesta ihmisestä tulee henkilö, joka on altis tekstuaalisille keinoille ja tapahtumille sekä reaali maailman konventioista poikkeaville mahdollisuuksille. Viimeisessä lauseessa kirjoittaja huomauttaa, että tekstin luoja on aina poisleikattu varsinaisesta kokemuksesta, koska hän on *kirjoittaja*. Tämä kääntää oikeastaan koko aiemman pohdinnan pääläelleen, sillä kirjoittajan aiemmin toteamat tekstin itsestään kirjoittautumiset ja henkilöahmoksi muuttumiset tarkoittavat, että tekstillä täytyy olla aina joku ulkopuolinen tekijä. Kirjailija säilyy aina osattomana ja koskemattomana tahona vailla fiktiivisen maailman luomaa kokemusta, ja täten Bretin henkilöahmo ei voi koskaan olla kirjailija itse.

Kertoja on tekstissä harvinaisen hyvin selvillä siitä, että kirjoittaja on tekstirakennelmilla operoiva taho, joka muokkaa fiktiivistä maailmaa täysin mielensä mukaisesti. Hän ei kuitenkaan alistu kirjoittajan aseman alaiseksi, vaan pyrkii tekemään omat päätelmänsä värittyneen ympäristön ja

kirjailijan luoman todellisuuden ulkopuolella.

*Kill it, the writer whispered. Kill the thing now.*

You no longer need to convince me, I told the writer.

The writer disliked me because I was trying to follow a chart.

I was following an outline. I was calculating the weather. I was predicting events. I wanted answers. I needed clarity. I had to control the world. (*LP*, 312.)

Kertoja kommentoi, kuinka kirjoittaja ei pidä hänen tavastaan yrittää kontrolloida tapahtumia. Perinteisen kerrontatekniikan perusteella kertojan ei pitäisi olla lainkaan tietoinen siitä, että hän on osa tekstuaalista maailmaa, tai että joku pyrkii säätelemään sitä ja luomaan illuusioita, saati sitten pyrkiä kontrolloimaan tai ohittamaan kokonaan ylempi kerronnan taso.

Kohtaus jatkuu:

The writer yearned for chaos, mystery, death. These were his inspirations. This was the impulse he leaned toward. The writer wanted bombs exploding. The writer craved myth and legend and coincidence and flames. The writer wanted Patrick Bateman back in our lives. The writer was hoping the horror of it all would galvanize me.

I was at a point where all of what the writer wanted filled me with simple remorse.

[...]

But the writer was winning, because as I ducked back into the Porsche I could smell a sea wind drifting toward me. (*LP*, 312–313.)

Kertoja tiedostaa, mihin kirjoittaja pyrkii, ja *erottaa omat arvonsa* kirjoittajan ajatuksista. Toisin kuin kirjoittaja, kertoja ei halua kaaosta, mysteerejä ja kuolemaa, vaan sanoutuu kirjoittajan intresseistä täysin irti; hän jopa mainitsee olevansa täynnä katumusta. Lopulta kertoja joutuu kuitenkin myöntämään kirjoittajan vallan – ainakin illuusioiden tuottajana, jollei muuten.

Ei ole mahdollista tietää, missä määrin kertoja lopulta voi sanoutua irti kirjoittajan intresseistä. Vaikka kertoja kovasti todistelee, ettei halua olla (tai ole) mitenkään osallinen kirjoittajan ajatuksiin, mielestäni täyttä eroa ei voida tehdä siitä yksinkertaisesta syystä, että jokainen kerronnan kerros on Ellisin eräänlainen omakuva ja kaikki liittyvät siksi toisiinsa. Kertoja tahtoo irrottautua siitä Ellisin kirjailijakuvasta, joka tekee karmaisevan väkivaltaisia teoksia, ja sanoa, ettei hän ole tuollainen. Kuitenkin hän itse on tekstissä *American Psychon* kirjoittaja, joten aiemmin kaivatut mysteerit ja kaaos ovat myös hänen omia ajatuksiaan. *Lunar Parkin* alkupuolella kertojan hamuamat arvoitukset ja selityksen puutteet ovat omituisten tapahtumien myötä unohtuneet, ja tämä on eristänyt näiden tapahtumien tekijän itsensä ulkopuolelle mystisen kirjoittajan muodossa. Kirjoittajan epämääräinen mutta näkyvä hahmo antaa kertojalle mahdollisuuden väittää ettei itse ole syyllinen. Täydellistä irrottautumista kirjailijakuvasta se ei siltikään tarjoa, koska kaikki aktuaalisen tekijän tekstissä sijaitsevat inkarnaatiot pohjautuvat lopulta samaan henkilöön – kirjailijaan itseensä.

## 6. Lopuksi

Kuten olen edellä osoittanut, ontologinen dominantti hallitsee *Lunar Parkin* kerrontatapaa ja todellisuuden muodostamista. Eri olemisen muodot toimivat tekstissä symbioosissa keskenään, välittämättä totuus- ja fiktiopohjaisen aineksen eroavista lähtökohdista. *Lunar Parkissa* fiktion vuodot osaksi realistisen maailman representaatiota tapahtuvat pääsääntöisesti kolmen eri kanavan kautta: fyysisten objektien fantastisina muutoksina, tekstuaalisten hahmojen henkiin heräämisenä ja kertojan tajunnan hajoamisena. Jokainen osa-alue soveltaa omia keinojaan omaelämäkerrallisen kerronnan fiktiivisyyden lisäämisessä rikkoen realismin illuusiota eri tavoilla.

Fyysisten, elottomien objektien muodonmuutos alkuperäisestä ideasta kohti uusia tunnistuksia ja niihin liittyviä merkityksiä on fantastisten elementtien hienovaraisin ja tunnistettavin vuoto. Talon fyysinen muuntautuminen ei jätä realistisen maailman säännöille sijaa riistäytyessään hallinnasta ja luodessaan nahkansa uudelleen toiseksi rakennukseksi. Muutos on konkreettinen ja uskomaton omaelämäkerran konventioiden puitteissa, paitsi jos päätämme epäillä tapahtumien sijaan kertojan mielenterveyttä ja välitettyjen kokemusten uskottavuutta. Joka tapauksessa – kuoriutui talo kerronnan todellisuudessa tai ei – kyseessä on fantastinen toiminto, josta realistisen pyrkimyksen uskottavuus kärsii. Toisin kuin talon konkreettinen muutos, auton uhkaava kuva kasvaa ainoastaan kertojan mielessä, ja fantastisia ulottuvuuksia tarjoaa ainoastaan kertojan tapa kuvitella auto itsenäiseksi toimijaksi, tarkkailijaksi ja pahaksi enteeksi.

Elottomat kohteet on helppo määritellä, koska ne ovat tunnistettavissa. Vaikka talo, auto ja hauta saavatkin tekstissä monia merkityksiä, niiden olemus on muuttumaton ja ne ovat aina katseelle alisteisia. Tekstin maailmassa pyörivät erilaiset ajattelevat olennot ovat sen sijaan toisenlaisessa

asemassa, sillä oma tahto ja kyky toimia antaa niille erilaisia mahdollisuuksia. Omien halujensa mukaan toimivat hahmot korostavatkin tekstin ryöstäytymistä kertojan hallinnasta aivan eri tavalla. Samoin kuten elottomat objektit, myös ajattelevat olennot muuttuvat kertojan tekemissä tunnistuksissa erilaisiksi kuin mitä alkuperäisellä kohtaamishetkellä. Sekä olentoihin että henkilöihin liittyy monta väärää tunnistusta, koska tarinan päätaaso on realistisen maailman representaatio, ja sen konventioita seuraava kertoja ei halua aluksi uskoa fantastisten elementtien mahdollisuutta osana omaa ympäristöään. Käsitteet hahmojen identiteetistä korjaantuu aina uuden kokemuksen myötä, kierteä kuitenkin fantastista selitystä lähes loppuun asti.

Fiktiivisten hahmojen toiminta osana kertojan kuvittelemaa todellisuutta ajaa hänet epäilemään omaa mielenterveyttään. Aktuaalisen todellisuuden konventiot ovat fiktiivisessä toisinnossa niin vahvasti läsnä, ettei kertoja pyri kyseenalaistamaan toimintaympäristöään fantastiseksi tuotteeksi. Sen sijaan hän epäilee itseään ja omia kokemuksiaan, jotka ovat todellisuuden kannalta ajateltuna mahdottomia. Muuten kertoja tiedostaa vahvasti olevansa osa tekstuaalista konstruktioita, mutta omaelämäkerrallisen koodin vuoksi ei osaa päästää irti todellisuuden vakuuttelustaan, vaan pyrkii selittämään tapahtumat järkeistämällä. Tämä aiheuttaa paitsi kertojan luotettavuuden kärsimisen niin kokijana kuin tapahtumien välittäjänä, myös loppumattoman ambiguiteetin lukijan arpoessa mihin uskoa tarinan edetessä.

Tekstuaalisilla hahmoilla on vahva rooli ontologisten tasojen välisen liikkeen aiheuttajina. Keksittyjen hahmojen vuodot osaksi omaelämäkerrallista kerrontaa muuttavat sen mahdottomaksi uskoa ja vievät pohjan koko esityksen kertojan alkuperäiseltä intentiolta. Toisaalta koodin hävitessä ja lukijan hyväksyessä kuvitellut hahmot fantastisiksi olennoiksi päästään siirtymään realistisen kirjailijakuvan ja tekijän ymmärtämisen odotuksista kohti kirjallisuuden todellista voimaa. Fantastisen on mahdollista tulla osaksi realistista normistoa kirjallisuudessa, mutta ainoastaan

kirjallisen maailman puitteissa sen omilla arvoilla pelattaessa. Suhde aktuaaliseen todellisuuteen pysyy vieraannuttavana, sillä kunnes toisin todistetaan, kuvitelmat eivät herää henkiin realistisessa maailmassa ainakaan Ellisin tarinan valtavalla konkreettisuudella.

Ympäristönsä lisäksi Ellis fantastisoi myös oman kirjailijakuvansa. Useat Ellisin kuviksi rakennetut päällekkäiset tasot antavat tilaa eri persoonien esittelyyn ja lukijoiden eri mielikuvien purkamiseen. Vaikka Ellis pyrkii erottelemaan tekstissä itsensä ulkopuolelle piinaavat ja tuhoon kannustavat äänet, en pidä teosta peseytymisyriytyksenä tai selityksenä, päinvastoin. *Lunar Parkin* viesti on eri kirjailijakuvien vääristymät todellisesta kirjailijasta, niiden aiheuttamat sekaannukset ja kerronnan näkökulman vaikutus välitettyyn tietoon. Yksi kertoo yhtä ja toinen toista – emme vaan voi koskaan tietää, puhuuko kukaan lopulta totta. Aktuaalisen tekijän purkaminen moneksi eri tekstuaaliseksi toimijaksi tuo esiin Ellisin persoonan eri piirteitä, joita reseptiossa on hänelle annettu. *Lunar Park* purkaa muiden kirjailijalle antamia rooleja ja tekijän suhdetta niihin, ei tekijän todellista persoonallisuutta.

Omaelämäkerrallisesta sävystä huolimatta olen vankasti sitä mieltä, että aktuaalinen tekijä ei ole tekstissä läsnä kirjoitustyyliä lukuunottamatta. Ellisin tapa käsitellä asioita on ilkkurinen, ei selittelevä, enkä usko hetkeäkään, että teoksen tarkoitus on pyydellä lukijoilta anteeksi tai esittää tekosyitä. Sen sijaan pelaaminen fantastisilla elementeillä ja tasovalumilla osoittaa tarkkaavaiselle tekstiin tutustujalle ennen kaikkea sen, että tähän kertojaan ei ole luottamista. Ilmeisen valehtelun ja erehtymisen lisäksi kertoja(t) raportoi(vat) niin ristiriitaisesti uskomattomia tapahtumia, ettei kertojan pitäisi olla millään tavalla kykeneväinen säilyttämään omaelämäkerrallisen koodin vaatimaa uskottavuutta lukijan silmissä. Toisaalta fantastinen aines myös osaltaan ovelasti piilottaa taustalla piilevän totuuden siemenen, joka liittyy kirjailijakuvan lukuisiin toisintoihin. Kertojan uskottavuuden riistäminen johtaa lukijaa harhaan Ellisin omien sanojen mukaan hänen tuotantonsa



tärkeimmistä funktioista: miten hän käsittelee oman elämänsä senhetkisiä ongelmia kirjoittamisen kautta. Vaikka isä- ja poikasuhde nousevatkin teoksessa tärkeäksi psykologisen selvittelyn kohteeksi, pidän itse eri inkarnaatioiden kautta tapahtuvaa persoonien erottelua vielä tärkeämpänä pohdinnan alueena. Myös isän ja pojan hahmoissa on nähtävissä Ellistä itseään, ja siksi koko teoksen purku onnistuu omaelämäkerrallisen analyysin sijasta paremmin teemalla ”keneksi te minua luulette”. Ellis on teoksessa kaikki ja silti ei kukaan, aivan kuten hänen todellisessa maailmassa muotoutunut kirjailijakuvansa.

## Lähteet

### Kohdeteos

*LP* = ELLIS, BRET EASTON 2005: *Lunar Park*. New York: Knopf.

### Bret Easton Ellisin muu tuotanto

*American Psycho*. (1991) New York: Vintage Books.

*Glamorama*. (1998) New York: Knopf.

*Imperial Bedrooms*. (2010) Knopf.

*Less Than Zero*. (1985) New York: Simon & Schuster.

*The Informers*. (1994) New York: Knopf.

*The Rules of Attraction*. (1987) New York: Simon & Schuster.

### Tutkimus- ja muu kirjallisuus

AHLAVA, LIISA; LIULIA, EMMI; PELTOLA, JUTTA; RISSANEN, MARIA & SIMOLA, KATRI 2009: ”Jakomielisiä tarinoita Tralfamadorelta. Avauksia Kurt Vonnegutun romaaniin *Teurastamo 5*.” *Vaikeita fiktioita* (toim. Ahlava & Tammi). Tampere: Tampereen Yliopisto, Taideaineiden laitos. Julkaisuja 12. 97-134.

ALBER, JAN 2011: ”The Diachronic Development of Unnaturalness: A New View on Genre.” *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (toim. Jan Alber & Rüdiger Heinze), Berliini/Boston: De Gruyter, 41–67.

ALBER, JAN & HEINZE, RÜDIGER 2011: ”Introduction.” *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (toim. Jan Alber & Rüdiger Heinze), Berliini/Boston: De Gruyter, 1–22.

ASPDEN, RACHEL 2005: "Why, Bret?" *The New Statesman*. (10.10.) 54–55.

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

BEVILLE, MARIA 2009: *Gothic-Postmodernism. Voicing the Terrors of Postmodernity*. Postmodern Studies 43. Amsterdam: Rodopi.

BROOKE-ROSE, CHRISTINE 1986: *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative & Structure, Especially of the Fantastic* [1981]. Cambridge: Cambridge UP.

CAVALLARO, DANI 2002: *The Gothic Vision. Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Lontoo: Continuum.

CHATMAN, SEYMOUR 1978: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.

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

COLONNA, VINCENT 2004: *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch: Édition Tristram.

DURALDE, ALONSO 2005: "The Real Me." *Advocate*. (8.8.) 81–82.

FLUDERNIK, MONIKA 2001: "New Wine in Old Bottles? Voice, Focalization, and New Writing." *New Literary History*, 32:3, 619–638.

FREUD, SIGMUND 1919: "Das Unheimliche". Teoksessa: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*. (Toim. Otto Rank & Hans Sachs.) Wien/Leipzig/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 297–324.

FRYE, NORTHOP 1957: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton & New Jersey: Princeton UP.

GASPARINI, PHILIPPE 2004: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Éditions du Seuil.

GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse*. Käänt. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.

— 1993: *Fiction & Diction* [1991]. Käänt. Catherine Porter. Lontoo: Cornell UP.

GRISHAKOVA, MARINA 2011: "Narrative Causality Denaturalized." *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology* (toim. Jan Alber & Rüdiger Heinze), Berliini/Boston: De Gruyter, 127–144.

GROSSMAN, LEV 2005: "Less Than A Hero." *Time* 166:8 ; 366.

HALLILA, MIKA 2006: *Metafiktion käsite. Teoreettinen, kontekstuaalinen ja historiallinen tutkimus*. Joensuun yliopiston humanistisia julkaisuja 44. Joensuu: Joensuun yliopisto.

HILLS, MATT 2005: *The Pleasures of Horror*. Lontoo: Continuum.

HOLT, KAREN & ABBOTT, CHARLOTTE 2005: "Lunar Park: The Novel." *Publishers Weekly* 252:27; 22–23.

HUBIER, SEBASTIEN 2003: *Littératures Intimes: Les Expressions Du Moi, De L'autobiographie À L'autofiction*. Pariisi: A. Colin.

JACKSON, ROSEMARY 1981: *Fantasy. The Literature of Subversion*. Lontoo: Methuen & Co.

KARNICKY, JEFF 2011: "'An Awfully Good Impression': Truth and Testimony in *Lunar Park*." *Bret Easton Ellis. American Psycho | Glamorama | Lunar Park*. Toim. Naomi Mandel. Lontoo & New York: Continuum, 117–128.

KOIVISTO, PÄIVI 2005: "Minähän se olen! Miten elämästä tulee fiktiota Pirkko Saision romaanissa Pienin yhteinen jaettava." Teoksessa *Lajit yli rajojen*. Toim. Pirjo Lyytikäinen, Jyrki Nummi & Päivi Koivisto. Helsinki: SKS, 177–205.

— 2006: "Tekijän ylösousemus. Saisio-Larsson-Wein-Saisio." Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka & Veli-Matti Pynttäre. Helsinki: SKS, 275–302.

LECARME, JACQUES & LECARME-TABONE, ÉLIANE 1999: *L'autobiographie* [1997]. 2. painos. Pariisi: Armand Colin.

LEJEUNE, PHILIPPE 1989: *On Autobiography*. Toim. Paul John Eakin. Käänt. Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press.

MALINA, DEBRA 2002: *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: The Ohio State UP.

MANGUEL, ALBERTO 1984: *Blackwater: the Book of Fantastic Literature*. Lontoo: Picador.

MASLIN, JANET 2005: "Book Of The Times: Coaxed Down the Rabbit Hole With Bret or 'Bret!'" *The New York Times*. (8.8.) 8.

MCHALE, BRIAN 1987: *Postmodernist Fiction*. New York & Lontoo: Methuen.

NIELSEN, HENRIK SKOV 2004: "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction", *Narrative*, 12:2, 133–150.

- 2010: "Natural Authors, Unnatural Narration." *Postclassical Narratology. Approaches and Analyses*. Toim. Jan Alber & Monika Fludernik. Columbus: The Ohio State UP, 275–301.
- 2011a: "Fictional Voices? Strange Voices? Unnatural Voices?" Teoksessa: *Strange Voices in Narrative Fiction*. Toim. Per Krogh Hansen, Stefan Iversen & Henrik Skov Nielsen. Berliini & Boston: De Gruyter, 55–82.
- 2011b: "What's in a Name? Double Exposures in *Lunar Park*." *Bret Easton Ellis. American Psycho / Glamorama / Lunar Park*. Toim. Naomi Mandel. Lontoo & New York: Continuum, 129–142.

PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It: A Rhetoric And Ethics Of Character Narration*, New York.

PHELAN, JAMES & SCHOLES, ROBERT & KELLOGG, ROBERT 2006: *The Nature of Narrative. Revised and Expanded*. 2. painos. New York: Oxford UP.

PULKKINEN, MATTI 1985: *Romaanihenkilön kuolema*. Jyväskylä: Gummerus.

RICHARDSON, BRIAN 2006: *Unnatural Voices: Extreme Narration in Modern and*

*Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State UP.

— 2011: "What is Unnatural Narrative Theory." *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. (Toim. Jan Alber & Rüdiger Heinze), Berliini/Boston: De Gruyter, 23–40.

RIMMON, SHLOMITH 1977: *The Concept of Ambiguity*. Chicago & Lontoo: Chicago UP.

RYAN, MARIE-LAURE 2004: "Metaleptic Machines." *Semiotica*. 150:1/4; 439–469.

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

SHIELDS, DAVID 2010: *Reality Hunger: A Manifesto*. New York: Knopf.

SMITH, ALLAN LLOYD 1996: "Postmodernism/Gothicism." Teoksessa: *Modern Gothic. A Reader*. (Toim. Victor Sage & Allan Lloyd Smith.) Manchester: Manchester UP, 6–19.

SPEAR, THOMAS C. 1991: "Céline and 'Autofictional' First-person Narration". *Studies in the Novel*. 23:3; 357–370.

TAMMI, PEKKA 2008: "Against 'against' Narrative." *Narrativity, Fictionality, and Literariness. The Narrative Turn and the Study of Literary Fiction*. (Toim. Lars Åke Skalin.) Örebro: Örebro University, 37–55.

THOSS, JEFF 2011: "Unnatural Narrative and Metalepsis: Grant Morrison's *Animal Man*." Teoksessa: *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*. (Toim. Jan Alber & Rüdiger Heinze.) Berliini/Boston: De Gruyter, 189–209.

TODOROV, TZVETAN 1973: *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. [1970] Käänt. Richard Howard. Cleveland: Case Western Reserve UP.

TOIKKANEN, JARKKO 2013: *The Intermedial Experience of Horror: Suspended Failures*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

VIDLER, ANTHONY 1992: *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge: The MIT Press.

WAUGH, PATRICIA 1984: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious*. Lontoo: Routledge.

WOLF, WERNER 2005: "Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of the Possibilities of 'Exporting' Narratological Concepts." Teoksessa: *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. (Toim. Jan Christoph Meister.) Berliini: De Gruyter.

WOOD, MICHAEL 2010: *Yeats and Violence*. Oxford & New York: Oxford UP.

WYATT, EDWARD 2009: "The Man and the Mirror." *Nytimes.com*. (21.9)

ZUNSHINE, LISA 2006: *Why We Read Fiction? Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State UP.

#### Sähköiset lähteet

ADAMS, Ariel: "Bret Easton Ellis Interview."

[http://uk.askmen.com/celebs/interview\\_400/428\\_brett-easton-ellis-interview.html](http://uk.askmen.com/celebs/interview_400/428_brett-easton-ellis-interview.html)

[Tarkasteltu viimeksi 2.11.2013]

Interview = ANON: "Interview with Bret Easton Ellis." *Goodreads*, Kesäkuu 2010  
Kirjoittaja ei tiedossa.

[http://www.goodreads.com/interviews/show/534.Bret\\_Easton\\_Ellis](http://www.goodreads.com/interviews/show/534.Bret_Easton_Ellis)

[Haettu 18.11.2013]

ANON: "Scrapings." *The Economist*, Elokuun 6. 2005, No. 6.

Kirjoittaja ei tiedossa.

<http://www.economist.com/node/4246200>

[Haettu 6.11.2013]

BROWN, James 2013: "Bret Easton Ellis: 'Patrick Bateman Was Me'". *Sabotage Times*, 19.6.  
Haastattelu.

<http://sabotagetimes.com/people/patrick-bateman-was-me/>

[Haettu 2.11.2013]

GOULIAN, Jon-Jon 2012: "Bret Easton Ellis", The Art of Fiction No. 216. *The Paris Review*, Kevät 2012, No. 200. Haastattelu.

<http://www.theparisreview.org/interviews/6127/the-art-of-fiction-no-216-bret-easton-ellis>

[Haettu 1.11.2013]

PEARSON, Jesse 2010: "Bret Easton Ellis." *The Vice*, Toukokuu 2010, No. 2.

<http://www.vice.com/read/bret-easton-ellis-426-v17n5>

[Haettu 2.11.2013]

## Painamattomat tutkielmat

OJALA, MARKO 2006: *"Huomautan ettei 'minua' ole."* Meta- ja autofiktio Matti Pulkkinen teoksessa *Romaanihenkilön kuolema*. Suomen kirjallisuuden pro gradu-tutkielma. Tampereen yliopisto.

RANTANEN, TYTTI 2010: *Täyttä ymmärrystä vailla. Epäluonnollisia teoreettisia kohtaamisia Marguerite Durasin Intia-syklissä*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

VILKKO,VARPU 2009: *Fiktio rajoilla: Amélie Nothombin teokset autofiktiona*. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.

VIRHIÄ, VENLA 2013: *"Re-inter this thing in a binding tomb. Make it only a book."* –Mark Z. Danielewskin *House of Leaves* postmodernistisena ja itsensä tiedostavana kauhukirjallisuutena. Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto.