

## **Matkalla mielessä**

Kertojan tajunnankuvaus ja tekijäkuvan muodostuminen Jack Kerouacin romaaneissa

Tampereen yliopisto

Kieli-, käännös- ja kirjallisuustieteiden yksikkö

ALM, Juha: Matkalla mielessä. Kertojan tajunnankuvaus ja tekijäkuvan muodostuminen Jack Kerouacin romaaneissa.

Pro gradu -tutkielma, 75 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2014

---

Tutkielma käsittelee beat-kirjailija Jack Kerouacin romaaneissa *On the Road* (1957), *On the Road: The Original Scroll* (2007) ja *Big Sur* (1962) esiintyvää ensimmäisen persoonan kertojaa ja kertojan tajunnankuvausta, Kerouacin teosten todellisuuspohjaisuudesta juontuvaa autofiktiivistä luonnetta, sekä lopuksi tästä kertojan ja tekijän yhteydestä johtuen teosten pohjalta muodostuvaa tekijäkuvaa ja implisiittisen tekijän vaikutusta siihen.

Ensimmäisen persoonan kertojaa ja kertojan tajunnankuvauksen eri ilmenemismuotoja kohdeteksteissä käsitellään ensin klassisen narratologian ja sen jälkeen kognitiivisen narratologian keinoja hyödyntäen. Tajunnankuvauksen hahmottamiseen tekstissä vaikuttavat myös niiden käyttämät eri aikamuodot, jotka vaikuttavat kertojan ilmenemiseen tapahtumiin nähden eri ajassa olemassaolevana kertovana tai kokevana minänä. Myös Kerouacin kirjailijakuvaankin vahvasti liitettyä hänelle ominaista kirjoitustyyliä, niin sanottua spontaania proosaa, tutkitaan tajunnankuvauksen ilmenemismuotona.

Romaanien kertojahahmon yhteyttä todelliseen tekijään käsitellään autofiktio-käsitteen kautta. Kirjailijan tekijäkuvan muodostumiseen vaikuttaa tekstin ulkoisten autofiktiivisten seikkojen lisäksi myös niiden tekstin pohjalta muodostettava implisiittinen tekijä. Koska Kerouacin implisiittinen tekijä säilyy teoksesta toiseen itsensä näköisenä, muodostuu näistä kaikista yhdessä myös kuva kaikkien tekstien taustalla olevasta tuotannon tekijästä.

Tästä havaittavasta tuotannon tekijästä johtuen tekstissä puhutaan useampaan kohtaan Kerouacin tuotannon sisäisestä intertekstuaalisuudesta. Sen vuoksi lopuksi käydään vielä lyhyesti läpi tämän Duluo-legendan nimellä tunnetun tekstikokonaisuuden muita keskeisimpiä teoksia. Yhteys niiden ja pääasiallisesti käsiteltyjen kohdetekstien välillä muodostuu niin kerronnan sisällön kuin muodonkin tasolla.

# Sisällysluettelo

1. Johdanto.....	1
1.1. Jack Kerouac.....	1
1.2. Beat-sukupolvi.....	4
1.3. Kohdeteokset.....	6
1.3.1. <i>On the Road</i> ja <i>The Original Scroll</i> .....	6
1.3.2. <i>Big Sur</i> .....	8
1.4. Aiempi tutkimus.....	10
1.5. Tutkimuskysymys ja tutkielman rakenne.....	11
2. Kertoja.....	13
2.1. Kertoja klassisessa narratologiassa.....	13
2.2. Kertoja valokeilan vieressä.....	19
3. Kertojan tajunta tekstissä.....	22
3.1. Ensimmäisen persoonan tajunnankuvaus.....	22
3.3. Kokevan ja kertovan minän suhde.....	27
3.4. Spontaani proosa tajunnankuvauksen muotona.....	36
4. Tekijä kertojana.....	41
4.1. Autofiktio.....	41
4.2. <i>On the Road</i> .....	45
4.2. <i>Big Sur</i> .....	48
5. Kirjailijan tekijäkuva.....	51
5.1. Implisiittinen Kerouac.....	51
5.2. Tuotannon tekijä.....	53
5.3. Kertojan nimet.....	56
5.4. Kieli ja kirjoitus.....	57
6. Duluoz-legenda.....	61
6.1. Ei vasta sairastuoteelta.....	61
6.2. <i>The Dharma Bums</i> .....	62
6.3. <i>Desolation Angels</i> .....	64
6.4. Muu legenda.....	66
7. Lopuksi.....	68
Lähteet.....	72

# 1. Johdanto

## 1.1. Jack Kerouac

Jean-Louis ”Jack” Lebris de Kerouac<sup>1</sup> (12.3.1922–21.10.1969) oli yksi yhdysvaltalaisen 1950-luvulla vaikuttaneen beat-sukupolvena tunnetun alakulttuuriliikkeen ja kirjallisuussuuntauksen johtohahmoista ja liikkeen julkinen keulakuva. Hänen teoksilleen tyypillisiä teemoja ja aihealueita ovat esimerkiksi hengellisyys niin katolisessa kuin buddhalaisessakin mielessä, jazz-musiikin ja sen vaikutusten ihannoiti, jatkuvan köyhyyden sekä huumeiden- ja alkoholinkäytön rappioromanttinen esittäminen sekä toistuva matkustaminen. Nämä kaikki yhdistyvät yleensä jonkinlaiseksi suureksi itsensä löytämisen prosessiksi, jossa matka ja kertojan mukana matkustavat ihmiset ovat lopulta paljon tärkeämpiä kuin varsinainen päämäärä. Joidenkin tutkijoiden ja kriitikoiden mukaan Kerouacin romaanit, varsinkin hänen pääteoksensa, vuonna 1957 julkaistu *On the Road* (suom. *Matkalla*, 1964) ovat tunnetumpia ja jopa merkittävämpiä laajempina kulttuuri-ilmiöinä ja tekijänsä elämää suuremman henkilökultin luojina kuin varsinaisina omillaan seisovina kaunokirjallisina teoksina.

Kerouacin kaunokirjallinen tuotanto koostuu pääasiassa romaaneista, mutta hän kirjoitti myös jonkin verran runoteoksia, mukaan lukien haikuja Aasia-innostuksensa huipulla ollessaan. Nämä päiväkirjoihin ja sekalaisiin vihkoihin kirjoitetut runot kuitenkin julkaistiin yhtenä kokoelmana kirjamuodossa vasta kauan hänen kuolemansa jälkeen (*Book of Haikus* 2003, suom. *Haikujen kirja* 2006). Lähes kaikki romaanit ovat sisällöltään varsin samankaltaisia, sillä ne pohjautuvat enemmän tai vähemmän Kerouacin omaan elämään niiden kirjoittamista edeltäneinä vuosina. Näiden lisäksi Kerouac kirjoitti myös joitakin esseitä ja tilauksesta kirjoitusaikanaan täysin huomiotta jääneen näytelmän *Beat Generation*, joka julkaistiin vasta vuonna 2005. Myös hänen elinaikanaan julkaistuille varhaisemmille teoksilleen on tyypillistä se, että ne julkaistiin vasta jopa kymmenen vuotta niiden kirjoittamisen jälkeen.

Romaanit eivät sinänsä ole mitään suoria kronologisia jatko-osia toisilleen, vaikka käsittelevätkin samoja ihmisiä ja heidän elämäänsä. Jotkin näistä teoksista myös menevät ajallisesti limittäin, ja ne voivat myös joskus kertoa hieman erilaisen version samoista tapahtumista. Esimerkiksi *Desolation*

---

<sup>1</sup>Vaikka Jack Kerouac syntyi ja eli Yhdysvalloissa ja oli urallaan erittäin vahvasti amerikkalaiseksi mielletty kirjailija, hänen vanhempansa olivat kanadanranskalaisia maahanmuuttajia, mikä selittää nimen.

*Angels* -romaanin (1965, suom. *Desolationin enkelit* 2004) kertoma tarina Desolation Peak -vuorella metsäpalovartijana olemisesta oli esitetty ensin hyvin lyhyenä tiivistelmänä varhaisemman romaanin *The Dharma Bums* (1958, suom. *Dharmapummit*, 2001) lopussa, sekä uudelleenkerrottuna vielä novellissa ”Alone on a Mountaintop” kokoelmassa *Lonesome Traveler* (1960, suom. *Yksinäinen matkamies* 2005). Vaikka *Desolation Angelsin* esipuheessa teoksen kerrotaankin pohjautuvan Kerouacin päiväkirjaan ja siten kertovan koetusta elämästä, on kaikissa kolmessa versiossa joitakin pieniä eroja, ja *Desolation Angels* on näistä uusimpana siten kaikkein kauimpana tarinan taustalla olevista todellisista tapahtumista. Tämä osoittaa, ettei tällainen todellisuuteenkaan pohjautuva romaani voi mitenkään esittää jonkinlaista täydellistä, absoluuttista historiallista totuutta, vaikka se kirjoittajan perimmäisenä tavoitteena olisikin.

Kerouacin kirjallinen tuotanto ei rajoitu vain kaunokirjallisuuteen, vaan häneltä on säilynyt myös niitä päiväkirjamerkintöjä, jotka ovat toimineet romaaneihin päätyneiden tarinoiden alkuperäisinä ylös kirjoitetuina versioina tapahtumista. Mikäli uskotaan näiden päiväkirjojen olevan totuus pohjaisia, kuten tekstilajiin kiinteästi kuuluu, on näiden pohjalta mahdollista varmistaa ja vahvistaa sitä kuvaa kirjailijasta, minkä Kerouacin varsinainen autofiktiivinen kaunokirjallinen tuotanto on muodostanut. Selkeänä erotuksena muuhun informaatioon ja metateksteihin kuten elämäkertoihin nämä päiväkirjat ovat ensimmäisen käden tietolähteitä, eli kirjailijan omaa puhetta siitä aktuaalisesta todellisuudesta, mihin hänen kirjansa pohjautuvat. Siinä mielessä niiden voi nähdä olevan tietyllä tapaa varmempia ja siitä johtuen ehkä jopa vielä sitäkin merkittävämpiä apuvälineitä kirjailijakuvan muodostamisessa, kuin kolmannen osapuolen mediapuhe on.

Kokonaisuutena nämä päiväkirjat eivät eroa tyyliltään ja rakenteeltaan merkittävästi Kerouacin romaanien kirjoitustavasta, joskin tiettyä hiomattomuutta tekstin kieliasussa on luonnollisesti havaittavissa. Kuitenkin samalla tavoin kuin varsinaisissa romaaneissakin lauseet alkavat ja loppuvat kieliopillisesti väärin, eikä välimerkkien käyttö ole mitenkään säännönmukaista. Luvussa 4.4. tarkemmin käsitelty spontaani proosa on selkeästi jo rakentumassa näissä teksteissä. Joissakin merkinnöissä on jopa kirjoissakin esiintyvien hahmojen repliikkejä, vielä tässä vaiheessa heidän oikeita nimiään käyttäen: ”But now Texas, the East Texas oilfields; and Neal saying: 'We'll drive and drive and we'll still be in Texas at this time tomorrow night.'” (*J*, 807) Tämä toisen henkilöhahmon dialogin kuvaaminen kertojan oman kertojanäänänen kautta on jo selkeästi romaanikerrontaan kuuluva konventio, mikä sekkin vahvistaa Kerouacin päiväkirjojen ja

kaunokirjallisten teosten yhteyttä. Tyyllillisesti hänen romaaninsa ja päiväkirjansa muistuttavat toisiaan selvästi, koukeroisia lauserakenteita myöten:

I was just walking home from Larkin & Geary where Louanne had betrayed me so dumbly (details elsewhere), in the spring-like night of Market St.—filled again, strangely, as always in San Francisco, with moral pangs and dark moral worries & decisions; and walking a mile and a half to Guerrero and thence to Liberty St. (Carolyn's apartment)—when I passed a strange little hash-house near, or beyond, Van Ness, on the right side of Market—arrested by the sign “Fish & Chips.” (*J*, 782.)

Päiväkirjamerkinnoissä myös puhutaan tapahtumien kuvaamisesta romaaneissa, ja ne jopa mainitaan nimeltä. Tämä on yksi lisätekijä vahvistamaan sitä, että teokset todella pohjautuvat tosielämän tapahtumiin, ja ovat siten autofiktiivisesti ”totta”, mitä puolta tuotannosta käsitellen tarkemmin luvussa 4:

REFERENCE MADE TO TRIPS WRITTEN

[—]

The rest of this trip is carefully and completely recorded in the 1950 “*On the Road*” of Dean Moriarty and Sal Paradise—the trooper in Benson, the stay in Tucson, the Okie hitchhiker outside El Paso, the drive thru Techatchapi Pass & Bakersfield & Tulare & on into Frisco where I had the Marker Street Vision. (*J*, 811.)

Toisaalta nämä suorat maininnat teosten nimiin liittyvät myös Kerouacin tuotannon sisäiseen intertekstuaalisuuteen ja niin kutsutun Duluoizin legendan muodostamiseen, mitä puolestaan käsitellen vielä luvussa 6.

Koska yksittäisiä päiväkirjamerkintöjä ei ole läheskään aina päivätty, ei edellisestä tekstikatkelmasta pysty sanomaan onko kyseessä jälkikäteen päivitettyä vai kokonaan mainitun *On the Road*-romaanin kirjoittamisen jälkeen kirjoitettua muistelua. Se on kuitenkin suorasanaisesti kerrottu yhteys päiväkirjojen ja romaanituotannon välillä, niin sisällöltään kuin otsikoltaan. Alkuperäiseksi päiväkirjamerkinäksi tässä on tosin myös se erikoisuus, että jo siinä Kerouac käyttää itsestään ja Cassadysta *On the Roadiin* päätyneitä nimimerkkejä, vaikka ensimmäisessä kääroversiossakin kaikkien henkilöhahmojen nimet olivat vielä todellisessa muodossaan. Joko tätä kohtaa on siis muokattu myöhemmin tai vaihtoehtoisesti Kerouac oli miettinyt nimistöä jo hyvissä ajoin. Tämä kohta myös samalla osoittaa teoksen alkuperäisen valmistumisvuoden, vaikka sen julkaiseminen lopulta venyikin aina vuoteen 1957 asti.

Nämä päiväkirjat paitsi kronikoivat Kerouacin elämän tapahtumia ja antavat siten vielä totuudenmukaisemman vertailukohdan hänen romaaniensa esittämälle maailmalle ja henkilöhahmolle, ne esittävät myös muita, romaanien ulkopuolelle jääneitä ajatuksia maailmasta ja varsinkin henkisyydestä. Mitä pidemmälle edetään ajallisesti, sitä enemmän merkinnöissä alkaa näkyä viittauksia luvussa 5.2. käsiteltävään, *The Dharma Bums* -romaanissa enemmän esillä olevaan buddhalaisvaiheeseen hänen elämässään:

Every night after supper I go & sit under a Western Pacific railyard tree in a field, a great unfolding unfolding bodhi tree, & meditate under the stars an hour—sometimes in the cactus grove I sit, & hear the fieldmice snores—The moon of Sariputra shines down on me and the long night of life is almost over.  
—Adoration to the Buddhas! (*J*, 832.)

Kyseinen lainaus on viimeisestä päiväkirjamerkinnästä, mikä tähän teoskokoelmaan on päätynyt mukaan, joten se ajoittune siten vuoteen 1957, vaikka merkintöjä ei tosiaan olekaan päivätty. Se on otsikoltaan tekstissäkkin mainittu ”The Moon of Sariputra”, ja nimen taustalla on buddhalaisuudessa toinen Buddhan merkittävimmistä seuraajista.

## 1.2. Beat-sukupolvi

Kerouacin kirjallisen tuotannon kulttuurinen konteksti rakentuu myös hänen ympärilleen muodostuneen beat-sukupolven lukuisten muiden kirjailijoiden kautta. Hän oli toinen tämän ryhmän keskeisimmistä ja menestyneimmistä romaanikirjailijoista yhdessä William S. Burroughsin (1914–1997)<sup>2</sup> kanssa. Valtaosa ryhmän muista jäsenistä oli kuitenkin runoilijoita, kuten Allen Ginsberg (1926–1997)<sup>3</sup>, beat-kirjailijoista nuorin Gregory Corso (1930–2001)<sup>4</sup> sekä ryhmän kirjallisuutta julkaisseen City Lights -kirjakaupan omistaja Lawrence Ferlinghetti (1919–)<sup>5</sup>. Beat-kirjallisuudelle oli tyypillistä osittainen kirjailijan todellisen elämän kuvaaminen joitakin vapauksia ottaen, eli eri kirjailijoiden proosateokset ovat pääasiassa sisällöltään autofiktiivisiä (mitä käsitellen tarkemmin pääluvussa 3), ja myös runoissa kerrotaan usein todellisista ihmisistä ja tapahtumista.

<sup>2</sup>Esim. *Junky* 1953, *Naked Lunch* 1959, *Queer* 1985

<sup>3</sup>Esim. *Howl and Other Poems* 1961, *Kaddish and Other Poems* 1961

<sup>4</sup>Esim. *The Vestal Lady and Other Poems* 1955, *Long Live Man* 1962

<sup>5</sup>Esim. *A Coney Island of the Mind* 1958, *Starting from San Francisco* 1961

Tapahtumien esittäminen mahdollisimman suodattamatta johti siihen, että ryhmän jäsenet saivat osakseen arveluttavaakin julkisuutta kirjojen oikeuskäsittelyjä myöten.

Koska tavoitteena oli tosielämän tapahtumien esittäminen, niin ydinryhmän Kerouac, Burroughs ja Ginsberg ympärille rakentuneen ryhmittymän kirjailijat esiintyvät paitsi omissaan myös toistensa teoksissa, vaihtelevalla salanimikäytännöllä. Näin näiden eri kirjailijoiden tuotantojen välille syntyy intertekstuaalinen verkosto, ja kirjailijat luovat teoksissaan monien muidenkin ihmisten henkilökohtaisia kirjailijamytologioita oman mytologiansa ja kirjailijakuvansa ohella. Kerouacin kuoleman jälkeen osa näistä beat-sukupolven noudattamista ideologioista ja ihanteista sulautui lopulta 1960-luvulla syntyneeseen hippiliikkeeseen, jonka pariin myös esimerkiksi Allen Ginsberg vahvasti hakeutui. Kerouac itse ei eläessään kokenut beat-sukupolven kehittäneen sinänsä mitään uutta ja ihmeellistä, vaan ainoastaan tuoneen varhaisempia ajatuksia silloiseen sodanjälkeiseen uuteen maailmaan:

“Being beat,” he told an audience in 1958, ”goes back to my ancestors, to the rebellious, the hungry, the weird, and the mad. To Laurel and Hardy, to Popeye, to Wimpy looking wild-eyed over hamburgers the size of which they make no more.” (Leland 2008, 45.)

Kerouacin teokset kertovat paitsi tekijästään ja hänen lähipiiristään, myös monen romaanin tapauksessa jopa myyttiset mittasuhteet saavuttavasta Amerikasta, ja varsinkin *On the Roadin* kohdalla sen näennäisen loputtomista valtateistä ja niitä pitkin kulkemisesta. Toinen tässä tekstissä pääasiassa käsittelemistäni teoksista, *Big Sur* (suom. *Tuuliajolla Big Surissa*, 2002), on jopa nimetty sen Kalifornian rannikolla sijaitsevan tapahtumapaikan mukaan. Kerouac ei myöskään ollut ainut beat-sukupolven kirjailija, joka kiinnitti paljon huomionsa kotimaahansa niin hyvässä kuin pahassakin, kuten esimerkiksi Allen Ginsberg kriittinen runo ”America” (*Howl and Other Poems*, 1966) osoittaa.

Kirjailijaryhmää yhdistivät paitsi kirjalliset tavoitteet ja ihanteet, myös monet ajatukselliset ja ideologiset samankaltaisuudet. Tällaisia olivat esimerkiksi kiinnostus aasialaisiin uskontoihin ja kulttuureihin, erityisesti buddhalaisuuteen. Tämän kiinnostuksen kasvaminen on nähtävissä varsinkin Kerouacin kohdalla muutoksena hänen varhaisemmista teoksistaan myöhempisiin. *On the Roadissa* hän on vielä harras katolinen, joka näkee kristillisen Jumalan taivaalla. Vuonna 1958 ilmestynyt *The Dharma Bums* puolestaan kertoo nimensä mukaisesti buddhalaisuuden



ajatusmaailman tavoittelemisesta. Beatiin kuului keskeisenä elementtinä myös kokeilunhaluisuus ja varomattomuus esimerkiksi seksuaalisuuden ja huumeiden kanssa, ja nämä ovatkin keskeisessä osassa teoksissa nähtävää elämää ja vapaa-ajanviettoa. Kirjoissa esitetty villi ja vapaa elämä johti lopulta siihen, että Kerouac kuoli keskeisistä beat-kirjailijoista kaikkein nuorimpana sairaalassa sisäiseen verenvuotoon, jonka aiheutti vuosia jatkuneesta holtittomasta alkoholismista johtuva maksakirroosi, ja tarinan mukaan tämä verenvuoto alkoi luonnollisesti viskiä juotaessa.

### 1.3. Kohdeteokset

#### 1.3.1. *On the Road* ja *The Original Scroll*

Tämän tutkimuksen pääasialliseen käsittelyyn valitsemani kaksi teosta edustavat kenties selkeimmin Kerouacin tuotannon kahta ääripäätä, ja tulen käsittelemään näitä ominaispiirteitä suhteessa muuhun tuotantoon kummankin teoksen kohdalla erikseen. Näistä ensimmäinen, *On the Road*, oli Kerouacin läpimurtoteos, joka nosti hänet julkisuuteen ja teki hänestä välittömästi tähden ja amerikkalaisen kulttuuri-ikonin. Ensisijaisesti jatkossa käsittelemäni versio on romaanin alkuperäinen, mutta vasta paljon myöhemmin julkaistu versio *On the Road: The Original Scroll* (suom. *Matkalla – alkuperäiskäsikirjoitus*, 2007). Tämä alkuperäinen, vuonna 1957 julkaistua romaania vähemmän muokattu ja vailla kustantajien vaatimia muutoksia oleva teksti julkaistiin lopulta vasta vuonna 2007 teoksen ensimmäisen julkaisuversion 50-vuotisjuhlavuoden kunniaksi. Romaanin kirjoitusprosessiin liittyy oleellisesti tarina siitä, miten Kerouac kirjoitti teoksen yhdelle suurelle paperikäärölle, jotta hänen ei tarvitsisi missään vaiheessa pysähtyä vaihtamaan uusia sivuja kirjoituskoneeseen vanhojen täytyessä, ja siten pitää tarpeettomia taukoja kirjoittamisessa. Tämän version sanotaan olevan juuri se kirjoituskäärö, kuten jo nimestä käy selvästi ilmi. Osittain kyse on luonnollisesti markkinoinnista, ja vuosikymmenten kuluessa kasvaneen tarinan hyödyntämisestä taloudellisesti uuden julkaisun myötä.

*On the Road* on autofiktiivinen matkakertomus, joka käsittelee itse Jack Kerouacin sekä hänen lähipiirinsä elämää vuosina 1947–1950. Teos kertoo kolmesta Pohjois-Amerikan halki tehdystä matkasta, ensin valtion sisällä rannikoilta toiselle ja lopulta etelään kohti Meksikoa. Se on tekijänsä tunnetuin ja varmaankin myös tutkituin romaani, minkä selittää sen asema suhteessa niin kirjailijan

muuhun, siihen viittaavaan ja siitä jatkavaan tuotantoon kuin viime luvussa käsiteltyyn häntä ympäröineeseen alakulttuuriliikkeeseen. Kerouacin tuotanto käsittelee hänen elämäänsä, ja ajallisesti *On the Road* sijoittuu tämän elämäntarinan keskivaiheille. Kuitenkin koska se oli varhaisimpia Kerouacin julkaisemia teoksia ja ensimmäinen varsinainen suurmenestys, on se vaikuttanut merkittävästi myös sitä aikaisempia tapahtumia kuvaavien muiden teosten vastaanottoon. *On the Road* on myös siinä mielessä viime vuosina kaikista Kerouacin romaaneista ollut taas eniten esillä, että siitä saatiin vihdoinkin tehtyä suuren budjetin Hollywood-elokuva. Vaikka elokuvaversiota oli suunniteltu useamman kerran jo vuosikymmenien ajan ja jo teoksen suosion huipulla, saatiin se valmiiksi vasta vuonna 2012.

Kääröversio tekee teoksen todellisuuteen pohjautuvan luonteen alkuperäistä romaania selkeämmäksi, sillä kaikki tarinan henkilöt esiintyvät teoksessa omilla nimillään. Salanimien käyttö on Kerouacin tuotannon kohdalla myös hieman tarpeettomankin monimutkaista autofiktiivisen lukutavan seuraamisen kannalta, sillä nimimerkit vielä vaihtuvat myöhemmissä teoksissa kustantajien vaatimuksesta. Ihmisten oikeita nimiä ei haluttu käyttää teosten arveluttavan materiaalin vuoksi oikeustapausten välttämiseksi<sup>6</sup>, ja kustantajan vaihtuessa aiemmat nimet jäivät edellisen omistukseen. Pääasiallisena tutkimuskohteenani on *The Original Scroll* -versio, mutta aion myös käyttää vuoden 1957 romaaniversiota vertailukohteenä sellaisissa kohdissa, joissa teosten väliset erot jollakin tapaa muuttavat kertojan esittämistä. Kyseessä on siis jossain määrin myös vertaileva tutkimus. Tarkoituksena ei kuitenkaan ole lähteä listaamaan jokaista teosversioiden välistä eroa, ainoastaan ne, joilla voidaan nähdä olevan vaikutusta tutkimuskysymyksen näkökulmasta.

*On the Road* on erittäin keskeinen osa luvussa 5 tarkemmin käsittelemääni niin kutsuttua Duluoz-legendaa (engl. *The Duluoz Legend*) vaikka kummankaan version kertoja ei edes ole nimeltään Jack Duluoz. Alkuperäisjulkaisussa kertoja on Sal Paradise, beat-intertekstuaalinen nimimerkki, jonka Kerouac keksi väärin lukemastaan kirjailijakumppani Allen Ginsbergin runosta. Koska kääröversiossa kaikkien henkilöhahmojen nimet ovat todellisuutta vastaavassa muodossaan, on teoksen kertojahahmo luonnollisesti siis nimeltään Jack Kerouac. Tämäkään versio kertojasta ei tietenkään voi täysin vastata todellista kirjailijaa, sillä autofiktioonkin kuuluu ajatus siitä, että kyse on todellisuuden pohjautuvan materiaalin muokkaamisesta romaanikirjailijan vapaudella ja sillä

---

<sup>6</sup>Sekä Allen Ginsberg että William S. Burroughs olivat aiemmin joutuneet oikeuteen heidän teostensa epäsiiveelliseksi katsotusta sisällöstä johtuen.

oikeutuksella, että aiheesta saadaan aikaan hyvää kirjallisuutta. Kirjoitustyyliiltään *On the Roadin* voi nähdä jonkinlaisena Kerouacin kerronnan normaalitapauksena, johon myöhempien teosten kerrontaa voidaan verrata.

John Lelandin mielestä *On the Roadin* kirjallinen voima perustuu juuri siihen, että Kerouacin kirjoitus on siinä vielä jokseenkin kehittymätöntä ja hakee muotoaan, eivätkä teosten ulkopuoliset seikat ole vielä päässet vaikuttamaan sen syntyprosessiin samalla tavoin kuin hänen myöhemmissä teoksissaan. Myöhemmissä teoksissaan Kerouac ei enää kyennyt kirjoittamaan samalla tavoin keskenkasvuisella asenteella ja innokkuudella, ja hänen suhteensa aikuisuuteen ja sen kuvaukseen tekstissä on yleensä tietystä kiehtovuudestaan huolimatta ongelmallinen. (Leland 2008, 196.) Hänen myöhemmät romaaninsa eivät myöskään yleensä käsittele kerralla samanlaista yhtä suurta aihetta ja aikaväliä, vaan ne keskittyvät kukin antamaan tarkemman kuvan esimerkiksi jostakin yksittäisestä tapahtumasta tai paikasta (*Desolation Angels* ja aika vuorella, luku 6.3.) tai hänen elämälleen tärkeästä teemasta jonakin tiettyä aikajaksona (*The Dharma Bums* ja buddhalaisuus, luku 6.2.).

### 1.3.2. *Big Sur*

Toinen pääasiassa käsittelemäni teos, vuonna 1962 ilmestynyt *Big Sur* (suom. *Tuuliajolla Big Surissa*, 2002) on kronologisesti toiseksi viimeinen osa Kerouacin Duluoz-legendaa, ja viimeinen täyspitkä romaani ("sarjan" viimeinen teos on viikon Euroopan matkasta kertova vuonna 1965 ilmestynyt pienoisromaani *Satori in Paris*<sup>7</sup>). Myös *Big Sur* pohjautuu Kerouacin elämään, mutta sen kattama aikajakso sekä maantieteellinen alue ovat edellistä teosta huomattavasti pienempiä. Se kertoo kertoja Jack Duluozin Kalifornian Big Surissa ystävänsä, beat-kirjojakin kustantaneen City Lights -kirjakaupan omistaja Lawrence Ferlinghettin (joka esiintyy teoksessa nimellä Lorenzo Monsanto) mökillä viettämistä viikoista kesällä 1960. Duluoz pakenee mökille julkisuuden valokeilan mukanaan tuomia paineita ja pohtii siellä elämäänsä, uraansa ja asemaansa koko beat-sukupolven keulakuvana, samalla taistellen jatkuvasti enemmän ja enemmän häntä riivaavan alkoholismien kanssa.

---

<sup>7</sup>Satori tarkoittaa buddhalaisuudessa valaistumista, eli tämäkin teos liittyy Kerouacin pitkin Kerouacin tuotantoa esiintyvään uusien uskonnollisten kokemusten etsimistä käsittelevään osuuteen.

Kaikkeen tähän uuteen mediakirjailijuuteen liittyvä menestys, kuuluisuus ja sen mukanaan tuomat oheistekijät olivat lopulta siihen tottumattomalle, suoraan *On the Roadin* menestyksestä valokeilaan nousseelle Kerouacille liikaa. Teoksen kirjoittamisen ja ilmestymisen välillä kuluneena aikana yhdysvaltalainen mediamaailma ehti myös muuttumaan esimerkiksi television räjähdysmäisen kasvun myötä. Kaikki tämä oli Kerouacille uutta, eikä hän kyennyt enää mukautumaan uuden median mukanaan tuomiin uusiin vaatimuksiin. (Leland 2008, 188.) Vaikka aihealue on sinänsä edelleen samankaltainen kuin *On the Roadissa*, kirjailijan oma elämä, on muutos *On the Roadista* huomattava niin teoksen käsittelemien teemojen kuin kirjoitustyylinkin suhteen. Aikaisempien teosten nuoruuden innokas ikuinen matkustaminen on vaihtunut vanhemman, omaan vimmaansa väsyneen miehen kyllästymiseen ja yleiseen tappiomielialaan. Keskeisenä teemana on myös Duoluoizin kasvava itseinho, mikä juontuu hänen juuri *On the Roadin* kasvattaman maineen kautta saavuttamastaan asemasta ja jopa hallitsemattomaksi paisuneesta kulttuuri-ilmiöstä (Leland 2007, 196).

*Big Surin* kerronnan selkein ero edellä käsiteltyyn *On the Roadiin* on se, että se on kerrottu preesensin aikamuodossa joten se pyrkii luomaan illuusiota tarinan tapahtumien kirjoittamisesta ja kertomisesta sitä mukaa, kun ne todella tapahtuvat. Dorrit Cohnin mukaan tällainen esitettyjen tapahtumien kanssa samanaikainen kerronta rikkoo fiktiivisen realismin konventioita. Se irrottaa ensimmäisen persoonan fiktiivisen kerronnan muodollisesta imitoinnista ja antaa sille samantasoisien diskursiivisen vapauden mikä kolmannen persoonan kerronnalla on. (Cohn 2006, 126.) Tällaisessa tekstissä kertovan kielen ja sen lähteen suhdetta on vaikeaa hahmottaa realistisin perustein, mutta tällainen kerronta ei myöskään pyri kiinnittämään lukijan huomiota siihen suhteeseen, vaan jättää tämän periaatteessa käsittämättömän kerronnallisen tilanteen pimentoon (Cohn 2006, 127).

Aikamuotovalinnalla kertoja esittää olevansa läsnä paikalla juuri tapahtumahetkessä, ja siten tuottavansa tekstiä suoraan omista havainnoistaan. Sitä ei kuitenkaan ole kirjoitettu paikan päällä *Big Surin* mökillä, vaan vasta saman vuoden syksynä, ja Gerard Nicosian mukaan huumeiden vaikutuksen innoittamana (Nicosia 1983, 626). Regina Weinreichin mukaan *Big Sur* teos sisältää hyvin vähän sellaista tekstiä, minkä suoraan sanotaan kuvaavan kertojan ajatuksia. Sen sijaan romaani on täynnä peräkkäisiä toisiinsa liittyviä maailman ja tapahtumien kuvauksia, jotka luovat paikoin jopa impressionistisen esityksen kertojan tavasta havainnoida ympäristöään. Teoksessa on

myös muihin Kerouacin teoksiin verrattuna hyvin vähän varsinaista dialogia. (Weinreich 1987, 150.)

#### 1.4. Aiempi tutkimus

Kerouac on hyvin leimallisesti amerikkalaisista tapahtumista ja elämästä kirjoittava amerikkalainen kirjailija, jonka tuotannossa myyttinen ja mystinen Yhdysvallat on hyvin vahvasti esillä. Kenties juuri tästä johtuen hänen tuotantonsa onkin jäänyt Yhdysvaltojen ulkopuolella selkeästi kotmaataan vähemmälle huomiolle. Angloamerikkalainen Kerouac-tutkimus on kuitenkin pääasiassa keskittynyt tekijään ja tämän hahmoon teoksissa sekä tämän asemaan aikansa merkittävänä alakulttuuri-ikonina, ei niinkään itse romaanien tekstin rakenteelliseen ja tyyllilliseen tutkimukseen. Kiinnostavin kysymys on yleensä teosten ja tekijän elämän yhteneväisyyksien tarkempi seulominen, eli tutkimuskohteena on yleensä ollut ensisijaisesti teosten tarinallisen sisällön lähteisiin keskittyvä kysymys *mistä* ja *miten* kirjoitti, ei niinkään tekstianalyttinen *mitä*. (Weinreich 1987, xi ja Leland 2008, 194.) Myös Samuli Häggin mukaan tekijän persoonalla on joissakin tapauksissa paljonkin tekemistä teosten tulkinnan kanssa (Hägg 2005, 321). Tätä lähestymistapaa on käytetty usein myös Kerouacin kohdalla, ja ulkokirjallisia seikkoja onkin käsitelty todella paljon.

Kirjallisuuskriitikko Leslie Fiedlerin mukaan Jack Kerouacista luotu legenda on jopa paljon kiinnostavampaa luettavaa kuin hänen tuotantonsa (Leland 2007, 193). Kattavimmat löytämäni nimenomaan teosten tekstiin ennemmin kuin niiden esittämään henkilöhistorian tarkemmin paneutuvat tutkimukset ovat Regina Weinreichin *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac* (1987) sekä John Lelandin *Why Kerouac Matters* (2007). Weinreich on myös jatkanut työtään Kerouacin tekstien parissa ja toimittanut sekä kirjoittanut esipuheen aiemmin mainittuun runokokoelmaan *Haikujen kirja*. Yleisesti suosittuun biografiseen puoleen keskittyvä Gerald Nicosian *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac* (1983) sisältää myös muita lukemiani elämäkerrallisia tutkimuksia enemmän juuri Kerouacin teosten käsittelyä ja analyysia, ja soveltuu siten niitä paremmin tässä tutkimuksessa käytettäväksi.

Teoreettisena kehikkonani tutkimuksessa toimii pääasiassa narratologia eri muodoissaan lähtien 70-luvun lopun tajunnankuvauksen keinojen määrittelystä sekä päätyen 2000-luvun henkilöhahmoihin ja näiden ajatusmaailman kuvaamiseen keskittyvään kognitiivinen narratologiaan. Kognitiivisella kirjallisuudentutkimuksella tarkoitetaan sellaisia kirjallisuudentutkimuksen suuntauksia, joissa kaunokirjallisuuteen sovelletaan ihmisten tietämistä, tajuntaa ja mieltä sekä näiden sisältöjä kartoittamaan suunniteltuja työvälineitä (Kajannes 2000, 9). Klassisesta narratologiasta keskeisimpänä apuvälineenäni on Dorrit Cohnin kattava tutkimus *Transparent Minds* (1978). Teoksen merkitystä tajunnankuvauksen myöhemmälle tutkimukselle ei voi vähätellä, ja suuri osa käyttämistäni sittemmin yleistyneistä tajunnankuvauksen termeistä onkin juuri Cohnin teoksessaan määrittelemiä.

Myöhemmät tutkimukset aiheesta viittaavat laajalti tähän Cohnin teokseen, joko hänen käsitteistöään käyttäen tai sitä kritisoiden, kuten esimerkiksi toinen keskeisen aseman tajunnankuvauksen esittämisen tutkimuksessa saavuttanut teoreetikko Alan Palmer. Hän on teoksessaan *Fictional Minds* (2004) uusien näkemyksiensä esittämisen ohella sekä käynyt läpi Cohnin muodostamissa malleissa näkemiään ongelmallisuuksia ja puutteita että esittänyt omia, teosten julkaisuaikojen mittavasta välistä johtuen luonnollisesti uudempia näkemyksiään käsitellyistä aiheista. Muita keskeisiä teoksia ovat esimerkiksi James Phelanin *Living to Tell About It* (2005) sekä Monika Fludernikin ja Maria Mäkelän useat kirjoitukset aiheesta pääasiassa 2000-luvun loppupuolelta.

### 1.5. Tutkimuskysymys ja tutkielman rakenne

Tarkoituksenani on siis ensin tutkia, millainen kertoja näissä kahdessa teoksessa on, sekä millaisin keinoin Kerouac kuvaa niissä kertojansa tajuntaa ja ajatuksia, eli miten kertojan ajatusmaailma kielellistetään ja esitetään lukijalle. Toisessa kohdeteoksessani *Big Surissa* on myös ensimmäisen persoonan kertoja, jonka tajunnan kuvaus aiheuttaa sekin omat ongelmansa ja erityisominaisuutensa, mitkä täytyy ottaa huomioon. Tarkoituksenani on ensin esitellä laajemmin sitä, minkälaista kerrontaa kohdeteoksista löytyy, ja minkälaiset asiat niiden tekstissä voidaan nähdä juuri tajunnankuvauksen ilmenemismuotoina. Tähän sisältyy myös teosten kerrontatapojen erojen käsittelyä.

Tutkimukseni ensimmäinen pääosa koostuu teosten kertojan tajunnankuvauksen tarkemmasta tutkimuksesta luvussa 3 esiteltävien kognitiivisen narratologian keinojen avulla. Tähän päälukuun liittyy myös erottelu tapahtumia kokevan minän ja tapahtumista kertovan minän välillä, ja se, millä tavoin näiden suhde esitetään ja miten se muuttuu teoksesta toiseen. Tässä yhteydessä tutkin myös myöhemmin tarkemmin käsiteltävään Kerouacin kirjailijakuvaan keskeisenä liitettävän spontaanin proosan käsitettä yhtenä kertojan tajunnankuvauksen muotona lähinnä esimerkiksi Monika Fludernikin käsittelemän tajunnanvirran tutkimuksen, koska se on mielestäni tällaista kerrontaa eniten vastaavaa käsitteistöä.

Tutkimukseni toinen pääosa, eli luvut 4 ja 5, koostuvat enemmänkin Kerouacin tekijäkuvasta niin kirjojen sivuilla kuin niiden ulkopuolellakin. Luvussa 4 käsiteltävä autofiktio keskittyy siihen, miten kohdeteokseni perustuvat todelliseen elämään ja niiden kertojahahmot heijastavat kirjailijaa itseään. Tähän lukuun liittyy myös se, millä tavoin teosten kertoja esittää itsensä asemastaan itsetietoisena autofiktiivisenä kirjailijakertojana, ja miten niissä teokset käsittelevät sekä muuta tuotantoa että vastaanottoa. Tätä esiintyy selkeästi enemmän *Big Surissa*, mutta myös *On the Roadissa* on jo joitakin pieniä esimerkkejä tällaisesta kerronnasta. *Big Sur* myös muodostaa teosten välille suorasanaisen intertekstuaalisen suhteen, kun kertoja puhuu juuri *On the Roadin* kirjoittamisesta ja sen seurauksista. Luvussa 5 keskittyy siihen tekijäkuvaan, mikä Kerouacista voidaan muodostaa tämän autofiktiivisen lukutavan kautta. Koska näissä teoksissa kertoja on tekijä, ja kaikissa teoksissa on sama minäkertoja, muodostuu Kerouacin teoksille yhteinen tuotannon tekijä (Booth 1983, 431).

Jos käsittelee Kerouacin tuotannosta useampia teoksia, nousee niiden yhteydessä väistämättä esille tuotannon sisäinen intertekstuaalisuus. Koska kaikki käsittelemäni romaanit kertovat samoista ihmisistä ja niissä on sama kertoja, viittaa tämä kertoja usein sellaisiin asioihin, jotka on käsitelty jo jossain toisessa teoksessa. Kerouacin tuotanto tunnetaan yhteisesti nimellä Duluoz-legendalla, ja luvussa 6 aion vielä hieman käsitellä tiettyjä muita teoksia ja niiden yhteneväisyyksiä pääasiallisiin kohdeteoksiini niin sisällön kuin kerronnankin tasolla.

## 2. Kertoja

### 2.1. Kertoja klassisessa narratologiassa

Kerouacin romaaniutuotannon minäkertoja on Gérard Genetten terminologiaa käyttäen homodiegeettinen ja pääasiassa myös autodiegeettinen. Homodiegeettinen kertoja on osa kertomuksessaan kuvaamansa maailman tapahtumia, ja kertoo omien kykyjensä rajoissa vain juuri sen, mitä on itse nähnyt ja kokenut, ei sen enempää. (Genette 1980, 245.) Tämä pätee kauttaaltaan molempiin käsittelemiini romaaneihin, samoin kuin Kerouacin tuotantoon yleensäkin. *Big Surin* lyhyessä esipuheessa Kerouac painottaakin tätä kertojan näkökulmasta esittämisen tärkeyttä teoksissaan:

The whole thing forms one enormous comedy, seen through the eyes of poor Ti Jean (me), otherwise known as Jack Duluoz, the world of raging action and folly and also of gentle sweetness seen through the keyhole of his eye. (*BS*, 5.)

Tämä kertojan omien silmien ja siten henkilökohtaisen havainnoimisen mainitseminen kahdesti saman lauseen aikana vahvistaa juuri tätä paikalla olemisen ajatusta. Kuten omasta elämästään kertomiseen kuuluu, käsittelemieni teosten kertoja kertoo lukijalle vain sen, minkä on kyennyt näkemään ja havainnoimaan, eikä siten ylitä oman kertojapositionsa asettamia rajoja. Hän elää selvästi siinä maailmassa mitä kuvaa, eikä seuraa sitä mistään ulkopuolisesta kaikkitietävän kertojan näkökulmasta. Juuri tämä tietty rajoittuneisuus kerronnan välittämisessä ja kerrottavan havainnoimisessa tarinan maailmassa, mitä henkilöhahmoista erillisenä toimivan kolmannen persoonan kertojan ei tarvitsisi noudattaa, johtaa samalla kysymyksiin kerronnan ja kertojan luotettavuudesta (Palmer 2011, 276). Minäkertoja valikoi kertomansa asiat sen mukaan, miten itse niitä arvottaa.

Autodiegeettinen kertoja on minäkertojajamuoto, joka itse kertomansa tarinan keskipisteessä, oman tarinansa sankari. Autodiegeettinen kertoja on aina myös samalla vahvasti homodiegeettinen. (Genette 1980, 245.) Edellä olevassa *Big Surin* esipuheesta otetussa lainauksessa Kerouac samalla kuin ohimennen toteaaakin koko hänen tuotantonsa kertovan juuri hänestä itsestään. Koska hän kirjoittaa teoksissaan omaa elämäntarinaansa, omaa suurta komediaansa, tekee tämä teosten kertojasta siis oletusarvoisesti autodiegeettisen kertojan. *Big Surissa* näin onkin koko romaanin



ajan, samoin kuin valtaosassa muuta tuotantoa. Osittaisen poikkeuksen tähän kuitenkin muodostaa ensimmäinen kohdeteokseni *On the Road*, jossa kertojan kanssamatkustaja Dean Moriarty nousee joissakin kohdissa tähän kerrotun tarinan pääosaan. Käsittelen tätä puolta teoksesta tarkemmin alaluvussa 2.2.

Omaelämäkerrallinen kerronta sekä mahdollistaa omia erityisvapauksiaan päästä kertojan pään sisälle tarkemmin että asettaa tietynlaisia rajoitteita tätä ympäröivää ulkoista maailmaa kohtaan. Realistinen, ainakin jollakin tasolla todellisuuteen pohjautuvassa teoksessa esiintyvä ensimmäisen persoonan kertoja on aina väistämättä rajallinen siinä, mitä hän kykenee havainnoimaan ja siten edelleen välittämään lukijalle, ja on siten myös mahdollisesti epäluotettava kerronnassaan teoksen kokonaisuuden kannalta.

Maria Mäkelän mukaan yksi luonnollisen kerronnan pyrkimys, mikä ensimmäisen persoonan kerronnassa esiintyy, on kirjallisen kertomuksen lukijalleen luoma illuusio toisen ihmisen kokemuksen osaksi pääsemisestä (Mäkelä 2009, 114). Fludernik laajentaa tätä samaa ajatusta vielä siten, että ensimmäisen persoonan sisäinen monologi kirjallisuuden keinona vastaa lukijalla olevaan perushaluun saada kuulla jonkun toisen elämäntarina tämän itsensä kertomana siten, että kerronta ei lainkaan riipu siitä, mitä tämä kertova toinen pystyy enää muistamaan joskus aikaisemmin tapahtuneesta suorasta havainnoinnistaan (Fludernik 2009, 112).

Autofiktiivinenkin kirjallisuus yleensä kuitenkin kirjoitetaan vasta enemmän tai vähemmän myöhemmin niiden tapahtumien jälkeen, joita tekstit kuvaavat. Vaikka Kerouacin tiedetäänkin kirjoittaneen muistiinpanoja ja päiväkirjoja, voivat nekin olla lopulta joillakin tavoin puutteellisia tai epätarkkoja. Kuitenkin teoksessa on olemassa tietty lupaus siitä, että tämän lukemalla lukija pääsee jotenkin sisälle juuri siihen, mitä Jack Kerouac, kuuluisa julkisuuden henkilö, on ajatellut ja kokenut. Samoin *Big Surin* käyttämä preesenskerronta vielä entisestään pyrkii vähentämään muistamisen merkitystä luomalla illuusiota kerrontahetken ja tapahtumahetken yhdistymisestä, mitä käsittelen tarkemmin luvussa 3.3.

Lähes koko Kerouacin romaaniutuotannossa on niin sanotusti ”sama” minäkertoja. Kuten edellä mainitsin, kertojan nimi kuitenkin vaihtelee hieman teoksesta toiseen. Jokaisen teoksen kertojan on kuitenkin tarkoitus edustaa kirjailijaa itseään. Näin kaikissa Kerouacin teoksissa on aina väistämättä

jonkinlainen erottelu niiden kirjoitushetken ja kirjoitettavien asioiden tapahtumahetken välillä, vaikka niiden kerrontatyylillä tätä pyrittiin luomaan illuusiota tapahtumahetkessä kirjoittamisesta. Tätä koko tekstikokonaisuutta käsittelemme tarkemmin luvussa 5.

*On the Road* -romaanin kohdalla jo kertojan nimi on selkeästi beat-kirjallisuudessa intertekstuaalinen fiktiivinen konstruktio, koska Kerouacin kerrotaan keksineen sen luettuaan väärin Allen Ginsbergin erään vuonna 1947 kirjoittaman runon säkeet ”Sad paradise it is I imitate / And fallen angels whose wings are sighs” (Leland 2002, 187). Pääasiassa nämä kaksi kertojaa ovat hyvin samanlaisia nimieroista huolimatta, mutta vuoden 1957 versioon tehdyt muutokset joskus muuttavat kerronnan sisältöä. Kertoja esimerkiksi esittää itsensä uskonnollisena ihmisenä, jolla on tiivis suhde Jumalaan. Se, miten hän tämän suhteen näkee ja kokee, on kuitenkin paikoin todella erilainen näissä teoksen kahdessa versiossa:

As we crossed the Colorado-Utah border I saw God in the sky in the form of huge sunburning clouds above the desert that seemed to say to me ”The day of wrath will come” (*OS*, 282.)

Tämä kohta on sisällöltään muuttunut täysin päinvastaiseksi kirjaversiossa:

As we crossed the Colorado-Utah border I saw God in the sky in the form of huge sunburning clouds above the desert that seemed to point a finger at me and say ”Pass here and go on, you're on the road to heaven.” (*OR*, 163.)

Molemmat käsittelevät sitä, miten kertoja näkemänsä ilmiön kokee. Ensimmäiselle tämä Jumala vaikuttaa enemmän olevan kova ja julma rankaisija, jälkimmäiselle pikemminkin vastaanottavainen auttaja.

*Big Sur* muodostaa Kerouacin tuotannossa merkittävän poikkeuksen käsittelemällä suorasanaisesti sitä, että hän oli jo elinaikanaan kaupallisesti menestynyt ja suosittu kirjailija. *Big Surissa* kertoja Jack Duluoz viittaa suorasanaisesti asioihin, jotka lukija voi tietää nimenomaan Jack Kerouacin tehneen ja kirjoittaneen mitään teosten ulkopuolisia asioita lukemattakin:

”It's the first trip I've taken away from home (my mother's house) since the publication of 'Road'<sup>8</sup> the book that 'made me famous' and in fact so much so I've been driven mad for three years by endless telegrams, phonecalls, requests, mail, visitors, reporters, snooper (a big voice saying in my basement window as I prepare to write a story: ARE YOU BUSY?) or the time the reporter ran upstairs to my bedroom as I sat there in my pajamas trying to write down a dream – (BS, 7–8.)

Muissa teoksissaan Kerouac lähinnä keskittyi niiden alkuperäisestä kirjoitusajankohdasta johtuen mainettaan edeltäneeseen aikaan kuvaten itseään enemmän päämäärättömänä matkalaisena ja boheemina taiteilijasieluna kuin mediahahmona ja julkisuuden henkilönä. Hän toki viittaa kirjoittamiseensa ja omaan kirjailijapersoonansa aikaisemminkin, ja esimerkiksi juuri *On the Roadin* alussa Sal Paradise kirjoittaa kirjaa, jonka nimeä ei mainita, mutta joka ajallisesti täsmää *The Town and the Cityn* kirjoitusajankohdan kanssa. Vasta *Big Sur* nostaa varsinaisesti julkisen ja taloudellisen puolen, ja ennen kaikkea näiden asioiden haittavaikutukset, ensimmäistä kertaa merkittävästi esille.

*Big Sur* on sekä Kerouacin että häntä tutkineiden mielestä hänen kaikkein suorimmin omaelämäkerrallinen romaaninsa. Kerouac esimerkiksi käsittelee teoksessa omaa alkoholismiaan aiempaa rehellisemmin. (Nicosia 1983, 628.) Siinä Jack Duluozin kerronta heijastaa suoraan Kerouacin kyllästynyttä reaktiota kaikkeen siihen, mitä hänestä oli mediassa siihen mennessä tehty, ja mihin hänen uransa oli tässä vaiheessa johtanut: ”Books, shmooks, this sickness has got me wishing if I can ever get out of this I'll gladly become a millworker and shut my big mouth.” (BS, 161). Kertoja-Duluoz pitää fanien odotuksia siitä, miten jonkinlaisen ”oikean beatnikin” kuvan edustajan tulisi elää ja käyttäytyä, suorastaan vastenmielisinä. Myös Regina Weinreichin mukaan teoksen keskeisimpiä teemoja ovat kuolema ja hulluus, ja teoksessa onkin nähtävissä Kerouacin kirjoitustyylin äärimmäisyyksiä niin hyvässä kuin pahassakin, kiinnostavimmillaan ja hankalimmillaan (Weinreich 1987, 150).

Dorrit Cohn jaottelee fiktion, yleensä romaanin, ensimmäisen persoonan kerrontatyyppit karkeasti kahteen luokkaan: kerrontaan tai kertomukseen (*narrative*) ja monologiin. Keskeinen ero näillä on se, että kerronta on kronologista ja etenee jostakin alkupisteestä johonkin päätepisteeseen, kun taas monologista puuttuu ajallinen ulottuvuus, ja se on pikemminkin sarja yksittäisiä ajatuksia, jotka mahdollisesti voivat liittyä toisiinsa jonkinlaisena kertomukseen verrattavissa olevana jatkumona.

---

<sup>8</sup>Luonnollisesti *On the Road*.

Nämä kaksi pääluokkaa jakautuvat molemmat edelleen kahteen alaluokkaan, omaelämäkerrallisuuteen sekä muistamiseen. (Cohn 1978, 184.) Kerouacin tuotanto liikkuu vaihtelevasti näiden eri kerrontatyyppien välillä, joskus jopa teoksen sisällä, kun esimerkiksi kertojan käyttämä aikamuoto vaihtuu.

Cohn lajittelee ensimmäisen persoonan kerronnan edelleen neljään alaluokkaan, joita mitataan kertovuuden ja kronologisuuden akseleilla: omaelämäkerrallinen kertomus (kertova, kronologinen), muistikerronta (kertova, ei-kronologinen), omaelämäkerrallinen monologi (kronologinen monologi) sekä muistimonologi (ei-kronologinen monologi). Omaelämäkerrallinen monologi luo tyyllillisen retorisen efektin avulla vaikutelman siitä, että kertojalla on kerronnassa jokin tietty tavoite tai päämäärä, kuten julkinen tunnustus. Tällaisen päämäärän olemassaolo ikään kuin oikeuttaa asian kertomisen, vaikka ei olisikaan olemassa mitään erityistä tiettyä kohdeyleisöä, jolle tämä elämäntarina kerrotaan. Näin tekemällä monologi kykenee edelleen säilyttämään vaikutelman jonkinlaisen kommunikaatioprosessin tapahtumisesta. (Cohn 1978, 181.)

Oman elämäntarinan kerrontaan voidaan olettaa olevan aina jokin syy, ja tämä syy ei välttämättä aina käy yhteen jonkinlaisen objektiivisen historiallisen totuuden kertomisen kanssa. Kertoja voi esimerkiksi pyrkiä tekstissä perustelemaan omia asenteitaan tai käyttäytymistään, vaikka ne eivät teoksessa kuvatussa tilanteessa olisikaan olleet soveliaita ja yleisesti yhteisön hyväksymiä. (Fludernik 2009, 153.) Kerouacin tuotannossa, kuten muussakin beat-kirjallisuudessa, ei esimerkiksi juurikaan keskitytä jatkuvan ja varsin suurimittaisen alkoholinkäytön mahdollisiin huonoihin puoliin ja seurauksiin, vaan se esitetään rappioromanttisena osana tavallista taiteilijaelämää, keskittyen lähinnä saavutettuun hetkelliseen hyvänolontunteeseen. Beat-kirjallisuus onkin kokonaisuutena äärimmäisen hedonistista. Hetkessä eläminen on aina tärkeämpää kuin mahdollisten seurausten miettiminen ja sen huomioiminen, miten omat teot vaikuttavat ympärillä oleviin ihmisiin.

Cohnin määrittelemiä kehyksiä käyttäen käsittelemissäni romaaneissa selvästi on kronologisesti etenevä juoni: ne kertovat kirjailijaan perustuvan kertojahahmon elämästä teosten kirjoittamista ja julkaisua edeltäneenä aikana. Kuitenkin niiden kerrontatapaa voi monin tavoin nähdä juuri muistimonologina, vaikka teokset käyttävätkin keskenään eri aikamuotoja kerronnassaan. Se on Cohnin määritelmän mukaan monologi, joka keskittyy menneiden kokemusten esittämiseen.

Tällainen kerrontatapa on tyypiltään yhdistelmä omaelämäkerrallista monologia ja muistikerrontaa. (Cohn 1978, 183.) Esimerkkinä muistimonologista romaanikerronnasta Cohn esittää William Faulknerin romaanin *Ääni ja vimma* (*The Sound and the Fury*, 1929) kerronnassa esiintyvät monologit (Cohn 1978, 184).

Muistimonologi on monologikerronnan erilaisista vaihtoehtoisista esitystavoista se, joka kaikkein eniten muistuttaa omaelämäkerrallista kerrontaa. Samalla se kuitenkin luo illuusion ajatusprosessin katkeamattomasta esittämisestä juuri sen tapahtuessa. (Cohn 1978, 185) Vaikka kuten todettua elementtejä näistä muistakin on havaittavissa, niin juuri tämä kuvaus muistimonologista on Kerouacin tuotantoa tutkittaessa sitä parhaiten kuvaava määritelmä. Hänen teoksensa nimenomaan kertovat omaelämäkerrallisista aiheista, ja niiden minäkertoja esittää olevansa versio tekijästä. Romaaneja ei kuitenkaan ole mitenkään esitetty ylös kirjoitetuksi kronikaksi, vaan juuri kokemukseksi, paikalla olemiseksi. Tapahtumien kuvauksista siirrytään katkeamatta ajatusmaailman kuvaamiseen monologisesti. Varsinkin preesensissä kerrotut teokset, kuten juuri *Big Sur*, pyrkivät tähän tapahtumahetken illuusion esittämiseen. Käsittelen näitä tarkemmin kumpaankin teokseen keskittyvissä alaluvuissa.

Kohdeteosteni kaltainen kertomuksen muotoon kirjoitettu kokonaan tai osittain ensimmäisestä persoonasta kerrottu romaani on periaatteessa muodoltaan juuri omaelämäkerrallinen monologi pelkän monologin sijaan, vaikka yhtä lailla kaikissa Cohnin kategorioissa puhuu ainoastaan yksi ääni, jonka kautta kaikkien muiden henkilöhahmojenkin puhe ja sitä kautta ajatukset suodatetaan. Sillä, onko käsiteltävä teos asiasisällöltään varsinaisesti todella kertojan faktapitoinen omaelämäkerta, ei ole tässä tapauksessa merkitystä. Kyse on narratologisista kategorian nimityksestä, ei teosten asiasisältöä kuvaavista genremäärittelyistä. Myös Uri Margolin tukee Cohnin ajatusta omaelämäkerrallisen romaanin ja muistamisen ajatuksen tiiviistä yhteydestä. Mikäli kertoja on osallisena teoksessa kertomiinsa tapahtumiin, kuten roolinsa rajoissa pysyttelevä realistinen ensimmäisen persoonan henkilöhahmokerroja aina väistämättä on, muodostuu juuri muistamisesta yksi keskeisimmistä asioista tapahtumista kertomisessa. (Margolin 2003, 279–280.) Kerouacin tapa kirjoittaa tapahtumia ylös päiväkirjoihinsa myös helpottaa tätä muistamista, jos tapahtumien ja teoksen kirjoittamisen välillä kuluu pidempikin aika. Näiden päiväkirjojen suhdetta romaanituotantoon käsittelen vielä myöhemmin luvussa 5.1. osana tekijäkuva, tuotannon tekijän käsitteen yhteydessä.

Monologiin kuuluu toisaalta samalla myös kiinteästi ajatus ajattomuudesta, mutta juuri pyrkimys jonkinlaiseen kertomukselliseen kronologiaan estää omaelämäkerrallista monologia olemasta vain jatkuva joukko ajasta irrallaan olevia ajatuksia (Cohn 1978, 184). Kerouacin tajunnanvirtamainen kirjoittaminen ja sen lisäksi myös luvussa 3.4 käsiteltävä ajatus spontaanista proosasta sopivat hyvin juuri tähän ajatukseen monologista kerronnassa, sillä hänellä on kaikissa teoksissaan usein tapana kirjoittaa sarjoja irrallisen näköisiä ajatuksia. Jotkin tajunnankuvausta sisältävät kohdat eivät tosiaankaan vaikuta aina olevan kiinni siinä tapahtumassa, mitä niitä ympäröivässä tekstissä on käsitelty.

## 2.2. Kertoja valokeilan vieressä

*On the Roadin* kertoja Sal Paradise on Kerouacin tuotannon kokonaisuudelle jokseenkin epätyypillinen siinä mielessä, että hän ei ole aivan samalla tavalla koko teoksen ajan vahvasti autodiegeettinen kertoja kuin myöhemmissä teoksissa. Vaikka kyseessä on edelleen minäkertoja, ei Sal Paradise ole kuitenkaan koko teoksen ajan sen esittämän tarinan keskeisin hahmo, oman elämäntarinansa päähenkilö. Hän esittää itsensä kerrottuihin tapahtumiin nähden enemmänkin mukana kulkijana ja kirjurina kuin niiden liikkeellepanevana voimana ja tarinan jonkinlaisena sankarina. Kerouac on siinä paikoin enemmän kanssamatkustaja jonkun muun mukana tai perässä kuin itsenäinen kulkija.

Sinänsähän sellaisessa kerronnassa, että ensimmäisen persoonan kertoja ei ole aina ja kaikkialla teoksen tarinan tapahtumien keskipisteessä, ei ole kaunokirjallisuudessa mitään uutta tai ihmeellistä. Kuitenkin tällainen sivustakatsoisuuden ajatus on *On the Roadin* kaltaisen autofiktiivisen teoksen kohdalla ehkä hieman erikoinen, koska se johtaa tapaukseen, jossa Kerouac paikoin liukuu pois oman omaelämäkerrallisen romaaninsa ja siten oman elämäntarinansa pääosanesittäjän ja johtohahmon paikalta. Tämä myös tapahtuu väkisinkin täysin vapaaehtoisesti ja tietoisesti, koska kyseessä on hänen tuottamansa teksti. Sal Paradise on siis tekijänsä tuotannolle hyvin epätyypillisesti minäkertoja, joka ei ole kaiken aikaa täysin autodiegeettinen kertomansa tarinan pääosanesittäjä.

Tämä kertojan keskeisyys esitetyissä tapahtumissa vaihtelee pitkin romaania. Kirjoittajakertojasta tulee oman elämäntarinansa sivustakatsoja ja pikemminkin kokija kuin ensisijainen aktiivinen toimija aina silloin, kun valokeilaan nousee Kerouacin matkakumppani Neal Cassady (vuoden 1957 versiossa nimellä Dean Moriarty, muissa myöhemmin julkaistuissa kirjoissa yleensä nimellä Cody Pomeray). Cassadyn vaikutus näihin tapahtumiin tehdäänkin selväksi heti teoksen ensimmäisellä sivulla: ”With the coming of Neal there really began for me that part of my life that you could call my life on the road.” (OS, 109). Juuri Cassadyn merkityksestä romaanissa johtuen teoksen nimen suora mainitseminen ei vaikuttaisi olevan täysin sattumanvarainen ratkaisu tässä yhteydessä. Kirjailijakertoja tiedostaa hahmon merkityksen teokselle, koska hän tiedostaa tämän merkityksen niille tapahtumille, joista romaanissa kerrotaan.

*On the Road*-romaanin molemmat käsittelemäni versiot alkavatkin juuri tällä Kerouacin ja Cassadyn ensimmäisestä tapaamisesta kertomisella. Versiosta riippuen tämä kuitenkin tapahtuu hyvin erilaisissa olosuhteissa. Alkuperäisessä kääroversiossa esitetty elämäntilanne heidän ensitapaamisensa hetkellä on huomattavasti synkempi:

I first met met [sic] Neal not long after my father died... I had just gotten over a serious illness that I won't bother to talk about except that it really had something to do with my father's death and my awful feeling that everything was dead. (OS, 109.)

Tämä ensimmäinen lause edustaa myös välittömästi Kerouacille tyypillistä kirjoitustyyliä käyttämällä ellipsillä lauseiden välisenä välimerkkinä käytettynä. Vuoden 1957 romaaniversiossa se on kuitenkin muutettu kieliopillisesti paremmin sopivaksi pisteeksi:

I first met Dean not long after my wife and I split up. I had just gotten over a serious illness that I won't bother to talk about, except that it had something to do with the miserably weary split-up and my feeling that everything was dead. (OR, 3.)

Ensimmäisessä lainauksessa kuvattu isän kuolema on ehkä näistä kahdesta tapauksesta kovempi isku, mutta toisaalta se kertoo vähemmän kertojan henkilökohtaisesta elämäntilanteesta tässä tarinan alkupisteessä. Molemmissa käytetty ilmaus ”feeling that everything was dead” saa näissä kahdessa tekstikatkelmassa hyvin erilaisen merkityksen näin vaihtelevista asiayhteyksistä johtuen. Toisaalta tämän muutoksen myötä tapahtuva eron rinnastaminen kuolemaan antaa Kerouacista ehkä jopa hieman melodramaattisen kuvan.

Tämä lainaus osoittaa samalla myös sen, miten jo tässäkin teoksessa kertoja, olkoon tämä nimeltään Jack Kerouac tai Sal Paradise, paikoitellen osoittaa tekstissä kertovansa tarinaansa jollekin muulle, ja miten hän tiedostaa mahdollisuutensa valita mitä kaikkea ja miten kerrotaan. Kertoja arvottaa tapahtumia tarinankerronnan kannalta eriarvoisiksi, ja on tässä kohtaa päätenyt siihen tulokseen, ettei hänen kirjan kuvaamien tapahtumien aikaa edeltävä sairautensa ole lainkaan tärkeä asia teoksen kokonaisuuden kannalta. Kyse on siitä, ettei näistä asioista jaksa kertoa, ei niinkään välttämättä siitä etteikö niistä haluaisi kertoa. Samalla tämä valinta jättää kertomatta tiettyä asiaa antaa kirjalle selkeän aloitushetken, jota aiempiin tapahtumiin ei ole tarvetta eikä halua katsoa. Kyse on arvottavasta valinnasta, joka alkaa heti alussa luomaan kuvaa kertojasta ja tämän arvomaailmasta. Hetki, jossa nyt eletään, on tärkeämpää kuvata kuin se menneisyys, joka on edeltänyt Neal Cassadyn/Dean Moriartyyn kohtaamista ja siitä alkavaa, lopulta lukuisia toisiinsa liittyviä teoksia kattavaa elämäntarinaa.

Teos myös päättyy siihen samaan asiaan, kuin mistä se alkaa: Dean Moriartyyn. Nimenomaan Dean Moriartyyn, ei Neal Cassadyyn, sillä *The Originall Scroll* -versiosta säilynyt, myöhemmin kirjana julkaistu kappale loppuu kesken. Romaanin toimittaja toteaa teoksen jälkipuheessa: ”According to a handwritten note at the end of the scroll reading 'DOG ATE [Potchky-a-dog]’” (OS, 401). Vuoden 1957 versio puolestaan päättyy kertojan ajatusten kuvaukseen auringonlaskussa:

– – the evening star must be drooping and shedding her sparkler dims on the prairie, which is just before the coming of complete night that blesses the earth, darkens all rivers, cups the peaks and folds the final shore in, and nobody, nobody knows what's going to happen to anybody besides the forlorn rags of growing old, I think of Dean Moriarty, I even think of Old Dean Moriarty the father we never found, I think of Dean Moriarty. (OR, 278.)

Koska teos sekä alkaa että päättyy tästä samasta ihmisestä kertomiseen, selittää sekin omalta osaltaan Cassadyn ja kirjailijan sekoittumista siinä julkisuuskuvassa, joka jo aikalaislukijoille muodostui. Kerouacin myöhemmät teokset keskittyvät *On the Roadia* enemmän pelkästään häneen itseensä ja kertojan oman ajatusmaailman esittämiseen ja tajunnankuvaukseen, vaikka niissäkin on edelleen mukana paljon muitakin henkilöitä. Käsittelen tätä kirjailijakuvaa vielä tarkemmin pääluvussa 5.



### 3. Kertojan tajunta tekstissä

#### 3.1. Ensimmäisen persoonan tajunnankuvaus

Alan Palmerin mukaan sitä, mikä tekstissä on sen esittämän tarinan tasolla kertojan tajunnankuvausta ja sitä, miten kertoja tämän tekstissä esittää, on usein hankalaa tai jopa mahdotonta käsitellä toisistaan selkeästi erillisinä kokonaisuuksina. Tajunnankuvauksen keinojen käsitteleminen vaatii siis samalla sen esittelemistä, mitä näillä valituilla keinoilla tekstissä on varsinaisesti kuvattu. Toisaalta myös valitut tajunnankuvauksen keinot määrittävät sen, mitä kaikkea voidaan kuvata. (Palmer 2011, 274.)

Kognitiivisen narratologian tavoitteena on ollut luoda yhteyksiä fiktiivisten ja todellisten mielten tutkimuksen välille käyttämällä yhteneväisiä menetelmiä. Se myös korostaa etualalle kerronnan humanismin perspektiivin ja merkitysulottuvuuden. Kerrontaa käsitellään samalla osana sitä kontekstia, missä se tuotetaan. (Kirstinä 2000, 127.) Erotuksena klassiseen narratologiaan kognitiivinen narratologia on kiinnostunut fiktiivisen esityksen kuvauksen voimasta nimenomaan oman systeeminsä ulkopuolella (Mäkelä 2009, 113). Alan Palmerin mukaan kognitiivisten tieteiden soveltaminen kirjallisuuteen helpottaa niiden tekijöiden analysoimista, jotka tekstissä johdattelevat lukijaa muodostamaan kuvaa henkilöhahmojen mielen toiminnasta. Hän on myös verrannut ihmisen kykyä hahmottaa muiden ihmisten mieltä jatkuvana prosessina siihen, miten lukija hahmottaa kirjan henkilöhahmon mieltä lukuprosessin aikana, vaikka tätä ei tekstissä jatkuvasti kuvattaisikaan. (Palmer 2003, 325.)

Kirjallinen kokemuksellisuus on aina jollakin tapaa tietoisesti tuotettua ja projisoitua. Lukija voi kokea annetun maailman vain kertojan tai jonkin muun henkilöhahmon fokalisaation kautta. Ensimmäisen persoonan kerronnassa tämä tietysti rajoittuu entisestään juuri minäkertojahahmon fokalisaatioon. Uri Margolin käyttää tästä tarinamaailman tapahtumien havainnoijasta, jonka kautta havainnot lukijalle välitetään, termiä kognisoija (*cognizer*) (Margolin 2003, 283). Koska Kerouacin teokset on kirjoitettu ensimmäisestä persoonasta, on tämä tapahtumien havainnoija siis tekstin kertoja, joka on edellä mainitun mukaisesti homodiegeettinen. Autofiktiivisten kohdetekstieni tapauksessa tällainen kognisoija on tietenkin samalla minäkertojana toimiva kirjailijan itsensä tekstuaalinen representaatio. Kognitiivinen kirjallisuudentutkimus korostaakin juuri todellisen

ihmismielen ja kirjallisuudessa kuvattujen henkilöhahmojen mielten yhtymäkohtia (Mäkelä 2009, 134). Tällaisessa tapauksessa tämä yhteys korostuu entisestään.

Kerouacin tuotannossa on olemassa aiemmin mainitun mukainen tietty rakenteellinen kerronnallinen tavoite, sillä hänen teoksensa kertovat kronologisen, juonellisesti eteenpäin kulkevan tarinan kirjoittajansa elämästä kussakin teoksessa jonakin yhtenä selkeästi rajattuna ajanjaksona. Siitä huolimatta varsinkaan *Big Sur* ei kuitenkaan aina suinkaan ole mikään eheä, selkeästi eteneväksi kertomukseksi kirjoitettu kertova teksti, vaan se vaihtelee tarinan eteenpäin viemisen ja kertojan omien ajatusten itsekseen pyörittelyn välillä. Kertojahahmon ajatukset eivät ole aina selkeän kerronnallisia ja järjestykseen asetettuja edes hänelle itselleen, ja tämä epäselvyys sitten välitetään lukijallekin:

There are forces whispering in my ear in rapid long speeches advising and warning, suddenly other voices are shouting, the trouble is all the voices are longwinded and talking very fast like Cody<sup>9</sup> at his fastest and like the creek so that I have to keep up with the meaning tho I wanta bat it out of my ears – – (*BS*, 156.)

Tämä tietty pirstaleisuus vie samalla teosta lähemmäs suullisen kerronnan mallista muistelua, ja pois päin selkeästi konventionaaliseen muotoon kirjoitetusta, hallitusti etenevästä kirjallisesta omaelämäkerrasta. Tämän tyyppisessä suullisessa kerronnassa koettu hetki ja tilanteeseen liittyvät mielikuvat sekoittuvat jatkuvasti varsinaisen henkilöhistoriallisen tarinankerronnan kanssa. Tämä on modernistisessä proosassa käytetty tyylikeino, jossa painotetaan sitä, että tekstissä on mukana nimenomaan joku persoonallinen kertoja, eikä teksti vain ikään kuin kerro itse itseään. (Hyvärinen 2010, 135.)

Alan Palmerin teoksen *Fictional Minds* keskeisin väite, mistä hänen tutkimuksensa lähtee liikkeelle, on se, että kerronnallinen fiktio on aina ytimessään juuri fiktiivisen tietoisuuden toimintojen esittämistä. Tästä seuraa väistämättä se, että kertovan romaanin tutkiminen on aina siis fiktiivisen tietoisuuden toimintojen tutkimista. (Palmer 2004, 5.) Myös Mäkelän mukaan juuri jotakin kokeva ja siitä eteenpäin jollekin yleisölle kertova ihmismieli on ollut aina narratologisen kirjallisuudentutkimuksen keskiössä (Mäkelä 2009, 113). Tätä yhteyttä on kertomakirjallisuuden ulkopuolella käsitelty myös filosofisia käsityksiä ja kirjallisuustieteellisiä teorioita toisiinsa suhteuttanut Genevieve Lloyd, jonka mukaan mielen ja minän mieltäminen jonkinlaiseksi

---

<sup>9</sup>Cody Pomeray, Jack Duluozin matkakumppani romaanissa *On the Road*.

yhtenäiseksi kokonaisuudeksi onkin aina väistämättä tarinan kertomista muutenkin kuin pelkästään kirjallisuuden kentällä (Lloyd 1993, 164).

Kerouacin tuotanto on pääasiassa preesensmuodossa kirjoitettua ensimmäisen persoonan kerrontaa, ja kohdeteoksistani *Big Sur* edustaa tällaista kerrontamuotoa. Se, että teoksissa on minäkertoja, vaikuttaa luonnollisesti siihen, mitkä kaikki asiat tekstissä voidaan laskea tajunnan esittämiseksi. Ensimmäisestä persoonasta kerrottu teksti ei voi jakautua jokseenkin siististi erillisiin osiin esimerkiksi sen mukaan, mikä on kertojan omaa tajuntaa ja mikä muiden teoksen henkilöhahmojen tajuntaa kertojan läpi suodatettuna. Vaikka koko teksti siis tulee yhden kertojahahmon kautta esitettynä, ei kuitenkaan kaikkea ei-dialogista tekstimateriaalia voida määritellä nimenomaan tajunnankuvaukseksi siinä merkityksessä, kuin narratologia sen mieltää. Suuri osa *Big Sur*-romaanin kerronnasta koostuu minäkertojan sisäisestä monologista ja sellaisesta kerronnasta, jonka ei mainita suoraan esittävän kertojan tajuntaa, mutta joka pyrkii vaikuttamaan siltä, että se esittää kertojan ajatusmaailmaa ja havaintoja mahdollisimman puhtaasti ja suodattamattomasti. Dorrit Cohn käyttää tällaisesta selkeästi kertojan tajunnan sisällä tapahtuvasta, mutta edelleen todellisen maailman kuvausten kanssa samassa nykyisessä aikamuodossa kirjoitetusta tekstistä termiä epärealistinen preesens (Cohn 2006, 128).

Monika Fludernikin mukaan tajunnankuvauksen muotojen erotteleminen toisistaan on vaikeampaa ensimmäisen persoonan kuin kolmannen persoonan kerronnassa (Fludernik 2009, 83). Ensimmäisen persoonan kerronnassa ei läheskään aina ole välttämättä mahdollista täysin varmasti tunnistaa, ovatko jotkin asiat tekstissä osa kerronnallista diskurssia, jonkin henkilöhahmon puheen representaatiota vai juuri ensimmäisen persoonan kertojan omien ajatusten representaatiota (Fludernik 2009, 85). Tarkoitukseni onkin ollut eritellä, mitkä tekstijaksot käsittelemissäni teoksissa voitaisiin tulkita juuri tajunnankuvaukseksi, ja minkälaiset asiat teksteissä tämän ilmaisevat.

Joskus kertoja voi kuitenkin erotella suorasanaisesti sen, milloin hän esittää omaa tajuntaansa lukijalle. Esimerkiksi *On the Road* sisältää toistuvasti tiettyjä kohtauksia, jotka selkeästi tapahtuvat vain kertojan pään sisällä, eivät romaanin kuvaamassa, muut henkilöhahmot sisältävässä todellisuudessa. Ne eivät sinänsä ole ainoastaan senhetkisiä ajatuksia tekstimuodossa esitettynä, vaan enemmänkin täysin henkilökohtaisia kokemuksia ja hengellisiä elämyksiä, joita on

mahdotonta jakaa kenenkään kanssa ilman, että ne avataan puheeksi tai kirjoitetuksi tekstiksi. Kertoja itse kutsuu näitä tekstijaksoja visioiksi:

Suddenly I had a vision of Dean, a burning shuddering frightful Angel, [— —] I saw his huge face over the plains with the mad, bony purpose and the gleaming eyes; I saw his wings; I saw his old jalopy chariot with thousands of sparking flames shooting out from it; I saw the path it burned over the road; it even made its own road and went over the corn, through cities, destroying bridges, destroying rivers. It came like wrath to the West. I knew Dean had gone mad again. (*OR*, 232–233.)

Koska nämä visiot tapahtuvat täysin kertojan mielessä, on niiden esittäminen kirjallisessa tekstissä siten puhdasta tajunnankuvausta. Ne edustavat nimenomaan mieltä ja sen kuvausta siinä merkityksessä, kuin Palmer sen on esittänyt (Palmer 2004, 19). Kyseessä on selkeästi visuaalinen tapahtuma ja kokemus, eli siis ei jonkinlaista sanamuodossa ajateltua sisäistä puhetta. Se ei kuitenkaan tapahdu siinä todellisuudessa missä kertojahahmo elää, eli kyse on juuri kertojan tajunnan sisäisten tapahtumien kuvaamisesta lukijalle.

Jos kertojan mieli tekstissä esitetään ainoastaan joukkona vapaita ajatuksia ja irrallisia assosiaatioita, voidaan puhua jo tajunnanvirrasta. Tajunnanvirta voi myös sekoittua romaanissa vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Tällaisen kerronnan lauseiden osia voidaankin nähdä joko sisäisenä monologina tai osana jotakin laajempaa vapaan epäsuoran esityksen tapaisesti esitettyä tajunnanvirtamaisen kerronnan jaksoa tekstissä. (Fludernik 2009, 81.) Fludernikin määritelmän mukaan tajunnanvirta simuloi henkilöhahmon mielen prosesseja tajunnan kuvauksessa käyttäen hyväkseen erilaisia narratologisia tajunnan kuvauksen keinoja, kuten sisäistä monologia, vapaata epäsuoraa esitystä ja psykonarraatiota (Fludernik 2009, 150).

Tajunnanvirtaa voi ilmaista esimerkiksi jatkuvilla puhekielisillä ilmauksilla erotuksena sitä huomattavasti formaalimpaan yleiskieliseen kerrontaan. Nämä puhekieliset ilmaukset ovat Kerouacilla todella yleisiä, kuten monet tässä tutkimuksessa käyttämästäni tekstilainauksista osoittavat. Niitä ei ole aina eroteltu lainausmerkeillä nimenomaan dialogiksi, vaan ovat juurikin kertojan tajunnan ja ajatuksien puhekielistä kuvausta. Toinen selkeä tunnusmerkki, jota Kerouac runsaasti hyödyntää, on välimerkkien osittainen käyttämättä jättäminen. Tällöin teksti ikään kuin simuloi henkilöhahmon tajunnan kulkua vapaana sarjana muotoilemattomia ajatuksia, jotka vain seuraavat toisiaan sitä mukaa, kun ne tapahtuvat. (Fludernik 2009, 82.)

Alan Palmer on tietoisesti sivuuttanut koko tajunnanvirran ajatuksen käsittelyn, koska sitä ei hänen mukaansa voida mitenkään määritellä riittävän tarkasti, joten sitä ei myöskään voida käsitellä uskottavan tieteellisesti. Hän yhdistää tähän epämääräisyyden joukkoon myös esimerkiksi tyyliltään läheisen sisäisen monologin käsitteen. (Palmer 2004, 23.) Hänen mukaansa myös esimerkiksi yksi Fludernikin aiemmin laajalti käyttämien puhekategorioiden ongelmista on se, että eri teoreetikoilla on niiden määrästä hyvin vaihtelevia näkemyksiä. (Palmer 2004, 54.)

Fludernikin mukaan sisäiselle monologille on tyypillistä olla muuta kertovaa tekstiä vähemmän muodollista. Koska tällaisia kertomuksellisia jaksoja ei sinänsä esitetä erityisesti joltakin tietyltä nimetyltä ajattelijalta lainattuina, muodostavat ne tekstiin vapaata sisäistä monologia. Kerouacin kaikkien teosten kerronnalle onkin tyypillistä juuri tämäntyyppinen ajatuksesta toiseen poukkoileminen:

I myself unloaded a box-car and a half of fruit-crates in the entire day, interrupted only by one trip to the Denver wholesale houses where I lugged watermelon crates over the icy floor of a boxcar into the blazing sun of an icesplattered truck and developed a mean sneeze. It was okay with me once again I wanted to get to San Francisco, everybody wants to get to San Francisco and what for? (*OS*, 281.)

Tässä ensimmäinen lause on selkeää ensimmäisen persoonan kerrontaa siitä, mitä kertoja on juuri tehnyt. Kesken toista lausetta kertoja kuitenkin alkaa kysellä itseltään miksi kukaan edes haluaisi tehdä sitä, minkä takia hän tässä työssä nyt on, mennä San Fransiscoon. Näin kertoja vaihtaa kesken lausetta oman ajatusmaailmansa kuvaamiseksi kerronnassaan vapaaseen epäsuoraan esitykseen. Kertoja toistaa välittömästi tämän kysymyksen edellistä voimallisemmin, ja vastaa itse itselleen kysymykseen, jota ei ole esittänyt kenellekään muulle, vaan on ainoastaan itse ajatellut:

In God's name and under the stars what for? For joy, for kicks, for something burning in the night. The other fellows each loaded three boxcars apiece and I was half as fast, -- (*OS*, 281.)

Tätä vastausta ei kuitenkaan jäädä mitenkään erityisemmin pohtimaan, vaan kerronta palaa siihen autojen pakkaamiseen, missä aiemminkin oltiin. Siirtyminen vapaasta epäsuorasta esityksestä takaisin tapahtumien kuvaukseen tapahtuu yhtä nopeasti ja siihen huomiota kiinnittämättä kuin toisinkin päin. Niin kysymys kuin vastauskin esittävät kertojan tajuntaa sekä sitä, miten hän itse tulkitsee omia suunnitelmiaan. Hetkellinen kyseenalaistaminen unohtuu nopeasti, kun kertoja

ryhtyy hetkeksi ajattelemaan näitä kaikissa Kerouacin teoksissa esiintyviä beat-kulttuuriin kuuluvia ihanteita ja ilonaiheita. Kertojan innokas ja vauhtia kaipaava persoona nousee esille pienessä tajunnankuvauksen hetkessä keskellä arkipäiväistä fyysisen työn kuvausta. Nykyhetken arkisuus ja ikävyys unohtuvat, kun voi ajatella tulevien tapahtumien mielekkyyttä. Ajatus tulevasta on tajunnankuvausta, nykyhetki tapahtumien kuvausta.

Kertojan mielen kuvaaminen voi myös nousta teoksen kerronnan teemaksi (Palmer 2011, 274). Varsinkin *Big Surissa* kuvaillaan usein kertojan omaa käsitystä siitä, millaista on tällainen Kerouacin kirjoittaman tekstin tyyliisesti vapaasti ajatuksesta toiseen harppovan oman mielen toiminta. Kertoja tiedostaa, miten hän on joskus aiemmin asioita kertonut, ja miten se on ollut erilainen asiantila nykyiseen verrattuna:

All my self sayings suddenly blurting babbles so the meaning can't even stay a minute  
I mean a moment to satisfy my rational endeavours to hold, control, every thought I  
have is smashed to a million pieces by million pieced mental explosions that I  
remember I thought were so wonderful when I'd first seen them on Peotl and  
Mescaline, I'd said then (when still innocently playing with words) 'Ah, the  
manifestation of multiplicity, you can actually see it, it ain't just words' -- (BS, 161.)

Myös tähän kohtaan vedetään yhteys huumausaineisiin ja siihen miten ne vaikuttavat kertojan tapaan hahmottaa asioita häntä ympäröivästä maailmasta, vaikka ne eivät sinänsä kyseiseen tapahtumaan suoraan liitykään. Huumeet ja alkoholi ovat yleinen teema niin Kerouacin tuotannon kuin muussakin beat-kirjallisuudessa.

### 3.3. Kokevan ja kertovan minän suhde

Vaikka kognitiivinen narratologia onkin saavuttanut suosiota kirjallisuudentutkijoiden joukossa, ei se tietenkään ole jäänyt kritiikittä. Esimerkiksi Mäkelän mukaan kognitiivisen narratologian jatkuva käyttö tutkimuksessa voi johtaa kahteen ongelmaan: kirjallisuuden tajunnankuvauksen näkeminen vain todellisen mielen toiminnan kuvana sivuuttaa kirjalliselle fiktiolle ominaisen jännitteen kielen ja kokemuksen välillä, ja toisaalta fiktion järjestäminen samojen kehysten avulla kuin todellisten kokemusten johtaa menetyksiin kirjallisuuden teorian tutkimuksessa hyödyntämisen puolella. (Mäkelä 2009, 113.)

Tällainen kielen ja kerrottavan kokemuksen välinen jännite tulee näkyviin, kun kiinnitetään huomiota tekstissä tapahtuvan kertomisen ja kerrottavien asioiden väliseen suhteeseen, ja niiden ajallisiin eroihin. Kun ensimmäisen persoonan kertoja kertoo tekstissä menneessä aikamuodossa juuri omasta menneisyydestään, muodostuu tekstiin erottelu nämä tapahtumat aiemmin kokeneen minän ja niistä nyt kertovan minän välille. Kertojahahmosta muodostuu siis väistämättä kaksijakoinen, kun nämä molemmat ovat läsnä kertojassa samanaikaisesti. Kertovan ja kokevan minän etäisyys toisistaan voi vaihdella tekstin sisällä varsin mielivaltaisesti. Ääripäät muodostavat välilleen akselin, johon kertoja voi sijoittua vapaavalintaisen etäisyyden päähän kuvattujen tapahtumien ajasta. Tällainen kertojan ajallistaminen imitoi tekstin tasolla todellisessa maailmassa tapahtuvaa ajallista jatkumoa henkilön nykyajassa olemisen ja menneisyyden kokemuksen välillä. (Cohn 1978, 144.)

Moshe Ron on käyttänyt näiden rinnalla myös käsiteparia kerrottava kertoja (*narrated narrator*) ja kertova kertoja (*narrating narrator*). Hänen mukaansa omaelämäkerrallinen kertomus voidaankin nähdä nimenomaan tarinoina kerrottavan kertojan (tai kokevan minän) muutoksesta kohti kertovaa kertojaa (tai kertovaa minää). (Ron, 1981, 32.) Kertominen ja kokeminen ovat myös kaksi Fludernikin luonnollisen kertomuksen mallin viidestä kognitiivisesta kehyksestä. Juuri kokemuksen kehys tarjoaa kognitiivisen prototyypin sellaiselle kerronnalle, joka välittyy lukijalle henkilöahmon, kohdetekstien tapauksessa ensimmäisen persoonan kertojan, tajunnan kautta. (Fludernik 2010, 20.) Tällainen jako kertomiseen ja kokemiseen ei kuitenkaan ole mitenkään yksiselitteinen. Kertomisesta kokemiseen ja takaisin liikkuminen muodostaa kertomukseen sellaisen dynamiikan, joka väistämättä latistuu, jos niiden välille lähdetään luomaan tiukkaa laatikkoihin jaottelua. (Mäkelä 2009, 133.)

Kertojan etäisyys kokemuksesta vaikuttaa myös siihen, miten ja mitä on mahdollista kertoa. Kokevaa minää lähellä oleva kertoja ei voi tietää, mitä hänelle tulee tulevaisuudessa tapahtumaan. Tämä tarkoittaa esimerkiksi sitä, ettei tällainen ensimmäisen persoonan kertoja pysty kertomaan, miltä hänestä tuntuu kuollessaan. (Cohn 2006, 144–145.) Tällainen kerronnallisuus nojaa kerronnan samanaikaisuuden tuottamaan tuntuun ajankulun ja kausaliteetin määrittelemättömydestä. Tämä on tyypillistä myös sellaiselle ei-fiktiiviselle kerronnalle, mitä kerrotaan oikealle yleisölle tapahtumahetkellä. (Tammi 2009, 155.) Kokevasta minästä kauemmas erkaantunut kertoja

puolestaan voi liikkua vapaammin edellä mainitulla ajallisella kokija-kertoja -akselilla (Cohn 2006, 145).

Näin kertojan itse itselleen asettama mahdollisen väärin muistamisen leima tuo näkyville sen, miten puheen esityksen kirjallisuudessa ei sittenkään aina edes ole tarkoitus olla suora kopio todellisuudesta, vaan kertoja pikemminkin siteeraa itseään ja keskustelukumppaneitaan. Puheesityksen tarkalla muodolla ei niinkään ole merkitystä, vaan siinä esitetyllä asiasisällöllä. (Karttunen 2010, 232.) Maria Mäkelä kuitenkin lainaa Greta Olsonia, jonka mukaan tämä ei välttämättä tee tällaisesta minäkertojasta epäluotettavaa kertojaa kirjallisuustieteellisessä mielessä, vaikka kertoja ei kykenisikään muistamaan ja esittämään kaikkea tapahtunutta ja sanottua jonkin totuuskäsityksen mukaisessa muodossa. Pikemminkin tämä osoittaa minäkertojan rajoittuneisuudesta tiettyjen asioiden suhteen. (Mäkelä 2006, 237.)

Juuri kertovan minän esiintymiseen tekstissä liittyy toinen niistä luonnollisista pyrkimyksistä, jotka Mäkelän mukaan yhdistyvät minäkerronnassa, eli kertovan minän tarve muodostaa kaikista kokemistaan tapahtumista eheä kertomuksellinen kokonaisuus (Mäkelä 2009, 114). Kerouacin tapauksessa tämä eheä kokonaisuus ei edes rajoitu ainoastaan yksittäisten romaanien sisälle, vaan lähes koko tuotannosta muodostuu yksi suuri elämäntarina, luvussa 5 käsittelemäni Duluoz-legenda. Varsinkin joidenkin samojen tapahtumien kertominen useampaan kertaan eri teoksissa liittyy tämän kaltaiseen kertomukselliseen eheyttämiseen, jossa uudet versiot voivat paikata aikaisempien mahdollisia aukkoja, tai muokata niiden yksityiskohtia aiempia tekstejä totuudenmukaisemmaksi. Tällaisen tavoitteena on se, että koko tuotannon muodostama lopputulos olisi siten mahdollisimman lähellä alkuperäistä, todellista kokemusta.

*On the Road* on kerrottu lähes kokonaan menneessä aikamuodossa, eli kertova minä pysyttelee siinä selkeästi erillään kokevasta minästä ja siten niistä tapahtumista, joista kerrotaan. Menneessä aikamuodossa kertova minä on selkeästi dominantti kerronnan muoto. Tähän kokevan ja kertovan minän väliseen etäisyyteen tulee kuitenkin selkeä muutos teoksen lopussa, mutta ainoastaan vuoden 1957 romaaniversiossa. Kuten jo luvussa 2.3. mainitsin, *The Original Scroll* loppuu kesken. Vuoden 1957 versioon kirjoitettu onnellinen perhe-elämäloppu onkin teoksen vähiten omaelämäkerrallinen osuus, sillä se on silkkaa fiktiota, eikä koskaan tapahtunut. Tämä lopetus on kuitenkin muilla tavoin mielenkiintoinen. Vaikka koko muu teos on ollut menneessä aikamuodossa,



on sen viimeinen kappale kirjoitettu kokonaan preesensissä. Tämä ratkaisu osoittaa, että näin kokeva minä on saanut kertovan minän kiinni, eli romaanin loppu on kirjan sisäisen maailman nykyhetki kertojalle.

Moshe Ronin mukaan omaelämäkerrallinen kertomus, jollaisia Kerouacin teoksetkin siis ovat, voidaan nähdä yleisestikin nimenomaan tarinoina kokevan minän muutoksesta kohti kertovaa minää (Ron 1981, 32). Teoksen lopetuskappale on erityisen kuvallinen, ja nimenomaan pyrkii esittämään sen, missä tilanteessa kertoja, ja samalla myös sen kuvaama Kerouac, on juuri nyt kun teos on päättynyt, ja kokija on saanut kertojan kiinni:

So in America when the sun goes down and I sit on the old broken-down river pier watching the long, long skies over New Jersey and sense all that raw land that rolls in one unbelievable huge bulge over to the West Coast, and all that road going, all the people dreaming in the immensity of it, and in Iowa I know by now the children must be crying in the land where they let the children cry, and tonight the stars'll be out, and don't you know that God is Pooh Bear? (*OR*, 278.)

Kappale vielä jatkuu tästä, mutta on kokonaisuudessaan myös erinomainen esimerkki Kerouacin spontaanista proosasta, kirjoitustyylistä joka siirtyy vaivattomasti, joskaan ei läheskään aina mitenkään koherentisti, yhdestä ajatuksesta toiseen. Ajatus Jumalasta Nalle Puhina on myös jokseenkin huvittava verrattuna kaikkiin muihin teoksessa aiemmin mainittuihin jumalallisiin näkyihin.

Kertova ja kokeva minä kohtaavat kuitenkin myös *On the Roadin* kerronnassa ennen tätä lopetusta ajoittain sellaisissa kohdissa, joissa kesken menneestä kokemuksesta kerrottavaa jaksoa kertoja selvästi ajattelee jotakin juuri ”nyt”, tekstin kerronnan hetkellä. Tätä esiintyy jo heti teoksen alussa: ”This is all far back, when Dean was not the way he is today, when he was a young jailkid shrouded in mystery.” (*OS*, 109) Siinä esiintyy myös nykyhetkeen sijoittuvaa spekulointia tapahtumien etenemisestä sitten juuri kerrottavan menneen kokemisen hetken: ”He sold a complete set of encyclopedias. He was the maddest guy in the world. I wonder where he is.” (*OS*, 274–275.) Tällaisissa kohdissa kertoja selvästi tiedostaa sen, että koko muu ympäröivä kertomus on jo joskus tapahtunut. Tällä hetkellä eletään paljon myöhemmässä ajassa, josta kertojan on mahdollista katsoa tuohon menneisyyteen ja verrata sitä hänen nykyhetken tilanteeseensa. Tämä kertojan tiettyyn aikaan sijoittuminen hämärtyy myös siinä, kun kertoja ei enää edes pelkästään spekuloi vaan tietää,

miten asiat tulevat joskus myöhemmin tapahtumaan, jolloin kokeminen ja kertominen sekoittuvat toisiinsa vielä entistäkin enemmän: "It would take years for him to get over with." (*OS*, 180.)

Kertomisen ja kokemisen ajallisen eron osoittaa myös se, miten kertoja pystyy kertomaan omasta tulevaisuudestaan: "– – and though I didn't know it I was about to reach the end of the road with Neal." (*OS*, 400). Näin kertova minä on irrallaan kokevasta minästä. Tästä johtuen kertoja pystyy käsittelemään ei ainoastaan mitä tarinan ajassa juuri nyt tapahtui, vaan myös mitä siitä seurasi, vaikka nämä asiat eivät olekaan vielä tapahtuneet siinä kohtaa, mihin tuo lausahdus sijoittuu. Sitä ei myöskään enää löydy vuoden 1957 versiosta, vaan tilalla on huomattavasti vähemmän kertojan oman tietämyksen rajoittuvuutta tarkasteleva versio "– – and now we were about to reach the end of the road." (*OR*, 270). Tämä on enemmän lukijalle suunnattu kuin omia ajatuksia heijastava tapa ilmaista asia, mutta varsinainen kertomuksen etenemiseen vaikuttava asiasisältö säilyy kuitenkin ensimmäistä versiota vastaavana.

Toisin kuin edellä käsitelty *On the Road*, *Big Sur* on kirjoitettu pääosin nykyisessä aikamuodossa. Lukijalle esitetyn tekstin lähteenä täten pääasiassa Jack Duluozin kokeva minä, joka on aina paikalla kaikkien tapahtumien keskipisteessä:

Which sets me thinking how nice to cut away therefore all that agony in my forehead and STOP IT! STOP THAT BABBLING! – Because now the babbling's not only in the creek, as I say it's left the creek and come in my head, it would be alright for coherent babbling meaning something but it's all brilliantly enlightened babble that does more than mean something: it's telling me to die because everything is over – Everything is swarming all over me. (*BS*, 154.)

*Big Surin* kohdalla kokemisen ja kertomisen erottelu on siis edellistä monimutkaisempaa. Käytetystä aikamuodosta johtuen esitetään lukijalle ensisijaisesti kokemuksena. Romaanissa kuitenkin käytetään ajoittain myös mennyttä aikamuotoa, mikä taas viittaa myös ajallisesti myöhemmin olemassa olevan kertovan minän olemassaoloon:

When I went to the sea in the afternoon and suddenly took a huge deep Yogic breath to get all that good sea air in me but somehow just got an overdose of iodine, or of evil, maybe the sea caves, maybe the seaweed cities, something, my heart suddenly beating – (*BS*, 37.)

Näin siis asiat jo joskus aiemmin kokenut, teoksen ajan ulkopuolella vaikuttava kertova minä liukuu teoksen maailman ajassa vielä vaikuttavan kokevan minän paikalle vain poistuaakseen lähes välittömästi ulos tekstin tapahtumista.

Kertovan minän läsnäoloa tekstissä ei kuitenkaan ole rajattu ainoastaan näihin menneessä aikamuodossa kirjoitettuihin jaksoihin, vaikka ne ovatkin yleensä kaikkein selkein osoitus tästä kertojan persoonan ajallisesta jakautumisesta. Mikäli kertovan ja kokevan minän välinen ero on suurempi, voi kertoja esimerkiksi osata sanoa, mitä hänelle tulee lähitulevaisuudessa tapahtumaan, koska nykyhetken kertovalle minälle se on jo joskus tapahtunut.

And such things – A whole mess of little joys like that amazing me when I came back in the horror of later to see how they'd allchanged and become sinister, even my poor little wooden platform and mill race when my eyes and stomach nauseous and my sould screaming a thousand babbling words, oh – I'ts hard to explain and best thing to do ins not be false. (*BS*, 27–28.)

It always makes me proud to love the world somehow – Hate's so easy compared – But here I go flattering myself helling headbent to the silliest hate I ever had. (*BS*, 110)

Tällainen kertovan ja kokevan minän jatkuva läheinen vuorovaikutus luo *Big Sur* -romaanin selkeän kaunokirjallisen tekstin luonteen

Romaanikerronnassa monologi liittyy kokevaan minään. Ensimmäisen persoonan monologia määrittää se, ettei siinä ole minkäänlaista havaittavaa ajallista ulottuvuutta. (Cohn 1978, 184.) Monologisesti kerrotut asiat eivät välttämättä ole aktuaalisten tapahtumien kuvaamista, vaan tällainen teksti on kertojan pään sisäisten ajatusten ja tapahtumien esittämisestä tekstuaalisessa muodossa. Tällaista kertojan esittämää monologia ei ole varsinaisesti tarkoitettu kenenkään kuultavaksi.

Paikoin kertoja myös tiedostaa kertovansa tarinaa jollekin lukijalle, ja jopa puhuttelee tätä suoraan: "For who could go crazy that could be so relaxed as that: but wait: there are the signposts of something wrong." (*BS*, 36). Tällaisissa kohdissa lukija ei varsinaisesti voi tietää, miten kertoja kykenisi esittämään jollekin toiselle sitä, mitä tämä samanaikaisesti kokee. Mutta koska kyseessä on aina fiktiivinen romaanimuotoon kirjoitettu kertomus, sen tietäminen ei kuitenkaan ole sinänsä edes

tarpeellista. (Tammi 2009, 155.) Kertoja on kuitenkin tässä selkeästi tietoinen itsestään ja asemastaan kirjailijakertojana

Vaikka nämä tällaiset kohdat tekstissä voisivat periaatteessa vielä olla vain spekulointia tulevasta ja jonkinlaista ääneen ajattelua, on teoksessa myös joitakin täysin suorasanaisia viittauksia myöhemmin tekstissä kerrottaviin tapahtumiin, mitkä korostavat sitä, että kyseessä on kirjallinen kertomuksen kertoja: "– – ... well, there's more of that up later." (*BS*, 61). Romaanissa on myös esimerkkejä sellaisesta metatekstuaalisesta myöhemmin kirjassa kerrottavan tekstin kommentoinnista, jossa kertoja tiedostaa hänen esityksensä olevan tiettyyn järjestykseen asetettu ja tietoisesti muotoiltu kertomus, ja sijoittuminen kokija-kertoja -akselilla voi vaihdella erittäin nopeasti: "Much better than that, forget this for now, because I want to talk first about Arthur Ma and try again to duplicate our feat." (*BS*, 78). Tässä kertoja samalla myös tiedostaa menneisyydestä kertomiseen liittyvät mahdolliset rajoitteet, sillä tarkan kuvan antamista voi ainoastaan yrittää, ei taata.

Joskus harvoin omasta jo tapahtuneesta menneisyydestään puhuva kertova minä korjaa niitä asioita, mitä juuri edellä on esitetty tapahtuvan "juuri nyt" kokevalle minälle, mutta joita ei ole siinä kohtaa esitetty siinä muodossa, kuin olisi pitänyt tarinan mahdollisimman tarkan todenmukaisuuden ylläpitämiseksi. Tämä pyrkii luomaan mielikuvaa siitä, että tekstiä todella kirjoitettaisiin ylös sitä mukaa kun asiat tapahtuvat, eikä tekijällä olisi mahdollisuutta enää jälkikäteen muokata jo tapahtunutta "todellisuutta", ainoastaan kommentoida omia tehtyjä valintojaan tämän kertomuksen esittämiseksi:

Incidentally I forgot to mention that during the three weeks alone the stars had not come out at all, not even for one minute on any night, it was the foggy season, except the very last night when I was getting ready to leave – (*BS*, 82.)

Näin tehdessään kertoja ilmaisee olevansa jo kertova minä, jonka etäisyys kokevasta minästä mahdollistaa oman aiemman kertomisensa tutkimisen ja sen mahdollisten puutteiden havainnoimisen ja korjaamisen. Joissakin tapauksissa dialogin esittämisessä kerronnan nyt-hetken voidaan myös nähdä olevan yhtä juuri kirjoitushetken kanssa tavallisen tapahtumahetken sijaan. Tällöin teksti yhdistää samaan lauseeseen kaksi erillistä puheaktia, kerrottavan ja kertovan, jotka on alkujaan esitetty kahtena eri aikana ja siten liittyvät kahteen nykyhetkeen. Tällaisen kertovan ja

kokevan minän yhteen sulautumisen yhtenä seurauksena on myös saumaton ulkoisen ja sisäisen todellisuuden sekä raportin ja reflektoinnin jatkuvuus. Tämä tapahtuu myös silloin, kun kertojan menneitä ajatuksia ja havaintoja välitetään lukijalle vapaana epäsuorana esityksenä. Mennyt aikamuoto muistuttaisi, että tapahtumat ovat muistin suodattamia eivätkä enää ajankohtaisia, mutta preesensmuoto välttää tämän. Tämä saa ensimmäisen persoonan kerronnan saavuttamaan samanlaiset tavoitteet, kuin jonkin henkilöahmon kerronta saavuttaa kolmannessa persoonassa. (Cohn 2006, 128).

Alkuperäisen ja nykyisen puhujan voidaan myös nähdä olevan kaksi erillistä persoonaa, mikäli aikaa tekstissä esitettävän tapahtuman ja sen ja kirjoittamisen välillä on kulunut paljonkin. (Ron 1981, 32.) *Big Sur* -romaanissa tämän voi havaita esimerkiksi seuraavankaltaisesta kertojan esittämästä, aiemmin tapahtuneesta dialogista:

– – let's see if I can recreate at least the style of this game:–  
ARTHUR: 'When are you going to become the Eighth Patriarch?'  
ME: 'As soon as you give me that old mothbeaten sweater' –  
(*BS*, 78.)

Tätä lyhyttä sananvaihtoa edeltävä kertojan kommentti osoittaa, että sen takana on nimenomaan kertova minä, joka on tämän joskus aikaisemmin kokenut. Asiasisältö voi olla sama kuin alkuperäisessä keskustelussa, mutta tässä tapauksessa kertova minä esittää nimenomaan omaa ääntään keskellä kokevan minän puhejaksoa, ja toteakin omaa muistiaan hieman epäillen, miten tässä kerrottava asia ei välttämättä vastaa koko totuutta. Puheen esittäminen suoraan luo illuusiota välittömyydestä, ja siitä, miten "näin todella tapahtui", ikään kuin se kuvaisi menneisyyden todellisuutta sellaisenaan (Karttunen 2010, 243). Vaikka kertoja tässä toteakin yrittävänsä muistaa parhaansa mukaan, on tällainen itsensä suora lainaaminen sikäli ongelmallista, että lukijan on sanottu yleensä helpommin hyväksyvän kertojan täydellisen muistin enemmän tapahtumien tai tapahtumapaikan kuvauksissa kuin puhuttujen asioiden sanasta sanaan toistamisessa (Cohn 1978, 162).

Eräs jopa hieman poikkeuksellinen tajunnankuvauksen muoto teoksessa on kerronnan keskelle proosatekstistä omaksi erilliseksi lohkokseen irrotettu japanilaiseen haikumuotoon kirjoitettu runo. Kerouacilta on sittemmin julkaistu haikuja jopa erillisenä kokoelmanaan, eli se ei ollut hänelle mitenkään vieras kirjallisuuden muoto. Tämä romaanissa esitettävä haiku on ulkoiselta muodoltaan

yhtäaikaaisesti sekä romaanin kertojan että runon puhujan esittämää tekstiä. Sitä ei kuitenkaan romaanin tekstin sisällä ole suunnattu varsinaisesti kenellekään erikseen määritellylle lukijalle tai paikalla olevalle kuulijalle. Katkelmaa ympäröivässä tekstissä kerrotaan teoksen yleisen kerronnan tapaan, mitä kertoja tekee ja kokee juuri nyt, mutta toisin kuin romaani muuten, tämä yksittäinen hetki ajassa ja sen sisältämä ajatus on muotoiltu tarkaksi mitalliseksi runoksi:

I go back to the beach in the daytime to write my 'Sea,' I stand there barefoot by the sea stopping to scratch one ankle with one toe, I hear the rhythm of those waves, and they're saying suddenly 'Is Virgin you trying to fathom me' – I go back to make a pot of tea.

Summer afternoon-  
Impatiently chewing  
The Jasmine leaf  
(*BS*, 32.)

Runo jatkaa romaanin esittämää kertomusta suoraan edellisen lauseen sisällöstä tarkentaen minkälaisesta teestä on kysymys, ja runon puhuja on selkeästi sama persoona kuin romaanin kertoja. Se ei ole asiayhteydestään irrotettu johonkin toisaalle viittaava lainaus, vaan kerrontansa sisällöltä selkeästi osa samaa kertomusta kuin sitä edeltävä tekstijakso. Muodoltaan se on kuitenkin täysin erilainen, vielä enemmän juuri selkeän kaunokirjallinen tapa ilmaista samanlainen sisältö. Seuraava kappale jatkaa sitten teoksen tapahtumien kertomista eteenpäin, sen enempää kommentoimatta tätä hetkellistä runouden puuskaa. Kertoja ei kiinnitä tähän huomiota, se on hänelle vain yksi tapa esittää ajatuksiaan, ja on juuri tähän tilanteeseen nähty kaikkein sopivimmaksi.

Tämän runon voikin tulkita olevan juuri kertojan tajunnankuvausta puhtaimmillaan, sillä runojen sepittäminen päässään omaksi ilokseen kuulostaa juuri sopivalta ajanvietteeltä mökille hankalia aikoja paenneelle yksinäiselle kirjailijalle, varsinkin kun Kerouac oli elämänsä myöhemmissä vaiheissa kiinnittänyt huomiotaan klassiseen aasialaiseen kirjallisuuteen ja aasialaisiin uskontoihin, varsinkin buddhalaisuuteen<sup>10</sup>. Tällöin runon puhujana, ja sen sepittävänä tahona, olisi kokeva minä. Lukijalle sitä kuitenkin tietysti välittää kertova minä. Tämä on siis myös esimerkki siitä, miten preesenskerronta ei ilmaise lukijalle sitä, millaisen kertojan esittämän puheaktin kautta tarinaa välitetään (Tammi 2009, 155). Osa tekstistä tapahtuu selkeästi pään sisällä ja muistuttaa lähinnä

---

<sup>10</sup>Tästä puolesta tarkemmin esimerkiksi romaanissa *The Dharma Bums* (1958), jota käsittelen luvussa 5.2.

sisäistä monologia, eikä tätä runoa ole kirjan maailmassakaan aktualisoitu esitettäväksi puheeksi, ainoastaan kirjoitettu tekstiin eri näköiseksi.

Ensimmäisen persoonan kertojalla ei ole samanlaista täyttä vapautta tutkia omaa tietoisuuttaan kuin kaikkietävällä kolmannen persoonan kertojalla on kertojasta erillään toimivien henkilöhahmojen suhteen. Ensimmäisen persoonan kertojalle onkin tyyppillistä ilmaista epäilyksensä kerrontansa esittämien tapahtumien suhteen. Tällaisissa tapauksissa samalla myös se, että kerrottava on jo tapahtunut aiemmin eikä tapahdu juuri nyt ikään kuin reaaliajassa, esitetään suorasanaisesti: ”The pity of it is that I have no record of what we were yelling and announcing back and forth as the birds woke up.” (BS, 80.) Tässä on ajatuksen taustalla Duluoizin kertova minä, joka myöhemmin kuvailee sitä, mitä hänelle on joskus menneisyydessä tapahtunut, vaikka tekstin kertoja pääasiassa esittääkin itsensä nimenomaan kokevana minänä juuri tässä samassa tapahtumien kokemisimhetken ajassa.

#### 3.4. Spontaani proosa tajunnankuvauksen muotona

Alan Palmer välttää esimerkiksi Dorrit Cohnin aiemmin käyttämien termien tajunta (*consciousness*) tai ajatus (*thought*) käyttöä, koska ne kuvaavat hänen mukaansa kirjallisen henkilöhahmon päänsisäistä maailmaa aivan liian rajoittuneesti mieltämällä sen lähinnä ”sisäiseksi puheeksi” (Palmer 2004, 18). Palmerin oma sanavalinta Cohnin käyttämän terminologian tilalle on hänen mielestään näitä selkeästi laajemmat mahdollisuudet tarjoava mieli (*mind*) (Palmer 2004, 19). Mielen tyyllillä (*mind style*) tarkoitetaan sellaista kirjoittamistapaa, jossa kertojalle ominaisten kielellisten ja sanallisten piirteiden käytöllä esitetään tekstin olevan juuri kertojan mielen ja ajatusten esittämistä tekstin tasolla, eli siis tajunnankuvausta. Fludernikin mukaan tämän voi havaita esimerkiksi virheellisestä kieliopista tai välimerkkien käytöstä (Fludernik 2009, 85). Nämä molemmat, mutta varsinkin juuri tämä huomautus välimerkeistä soveltuu Kerouacin teksteihin erinomaisesti, koska varsinkin ajatusviivat ovat todella yleisiä kohdeteoksissani. Niitä löytyy jo *On the Roadista* melko paljon, mutta varsinkin *Big Surissa* niitä käytetään jatkuvasti pisteen sijaan erottamassa lukuisia peräkkäin esitettyjä ajatuksia toisistaan. Tällaisen kirjoittamisen ulottuminen koko tekstin alueelle vahvistaa kuvaa siitä, ettei tällaisesta ensimmäisen persoonan kerronnasta voi aina selkeästi erotella, mikä kuvaa mieltä ja mielen toimintoja, ja mikä ei.

Yksi keskeisimmistä Kerouacin teosten kerrontaan yhdistettävistä termeistä on niin kutsuttu spontaani proosa (*spontaneous prose*). Se ei ole kirjallisuustieteellinen termi tai tarkkaan määritelty käsite, mutta Kerouacin oman määritelmän mukaan spontaanin proosan idea on se, että kirjailija kirjoittaa ajatuksiaan mahdollisimman nopeasti ylös niiden syntyessä, eikä jää miettimään ja muokkaamaan tekstiään vielä tässä varsinaisessa kirjoitusvaiheessa lainkaan. Tämän prosessin tavoitteena oli vapauttaa kaunokirjallisuus yleisesti hyväksytyistä ja korkeakirjallisuudessa esiintyvistä muodon rajoitteista. (Weinreich 1987, 2; Leland 2007.)

Regina Weinreich on nimennyt oman Kerouacia ja tämän kirjoitustyyliä käsittelevän tutkimuksensa *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac* (1987) tämän käsitteen pohjalta, ja hänen käyttämänsä kuvaus on Kerouacin itse esittelemiä ajatuksia merkittävästi täsmällisempi, ja siitä johtuen kenties kirjallisuustieteellisesti uskottavampi. Hänen mukaansa spontaani (tai vapaa) proosa on itse asiassa aina hyvinkin keinotekoinen ja tarkasti suunniteltu rakennelma, jonka tavoitteena on vangita tällainen luonnollisen puheen hallitsemattomuus ja into kirjoitetun tekstin muodossa. (Weinreich 1987, 7.) Mielestäni tämä on hyvin Kerouacin tuotantoon sopiva määritelmä, sillä tekstissä on paljon sellaista kerrontaa, jossa pyritään luomaan kuvaa innokkaasta ja näennäisen loppumattomasta puhetulvasta:

– – but then they danced down the street like dingedodies and I shambled after as usual as I've been doing all my life after people that interest me, because the only people that interest me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, desirous of everything at the same time, the ones that never yawn or say a commonplace thing.. but burn, burn, burn like roman candles across the night. (*OS*, 112.)

Perusajatus on periaatteessa sama kuin edellä käsitellyssä tajunnanvirrassa, eli saada aikaan mahdollisimman suodattamattoman näköistä ja kuuloista tekstiä ikään kuin suoraan teoksen kirjailijan tajunnasta. Ajatusten lähteenä on kuitenkin tällaisessa kerronnassa nimenomaan kirjailijakertoja itse, ei jokin muu teoksessa esiintyvä henkilöahmo, jota kuvattaisiin kertojan kautta suodatettuna.

Tämän spontaanin proosan ja tajunnankuvaukseen liittyvän monologin merkittävä ero on kuitenkin se, että siinä missä jälkimmäisellä kuvataan tekstissä juurikin henkilöahmon sisäisiä ajatuksia, on



spontaani proosa alaltaan laajempi. Koska teoksessa on ensimmäisen persoonan kertoja, ei tajunnankuvauksellisia jaksoja ole sinänsä erikseen eroteltu muun tekstin joukosta, joten sen ja Kerouacin oman spontaanin proosan taiteellisen pyrkimyksen erottelu toisistaan ei ole aina selkeää. Koska yhteys näiden välillä kuitenkin vaikuttaa olevan varsin läheinen, olen nähnyt hyödylliseksi lukea Kerouacin tuotantoa juuri aiemmin esittelemieni Dorrit Cohnin ja Monika Fludernikin käsittelemien ensimmäisen persoonan monologin ja tajunnanvirran teorioiden kautta.

*On the Road: The Original Scroll* on juuri se teos, josta tämä Kerouacille tyypillinen tapa kirjoittaa tuli ensimmäistä kertaa tunnetuksi ilmiönä. Kirjoittamisen välittömyys kiteytyi jopa juuri tähän tekstin fyysiseen ilmenemismuotoon, yhteen pitkään paperikääröön, joka on edelleen tallessa ja on esimerkiksi kiertänyt näyttelyissä, näin jatkaen kirjailijamyytin luomista fyysisenä esimerkkinä eräästä erikoisesta tavasta kirjoittaa kaunokirjallisuutta. Rakenteeltaan kääroversio edustaa tällaista niin sanottua spontaania kirjoitustapaa vielä paljon selkeämmin kuin vuoden 1957 romaani: se koostuu yhdestä yhtenäisestä kolmesataasivuisesta tekstikappaleesta. Tekstiin on sijoitettu teoksen osien alkua ilmaisevia "BOOK TWO:" -tyyppisiä merkintöjä, mutta niitä ei ole lainkaan typografisesti eroteltu leipätekstistä. Ne ovat ainoastaan sijoitettu lauseiden väliin siihen kohtaan, jossa romaaniversiossa kirjan eri osioiden välit myöhemmin tulivat olemaan.

Näin teos pyrkii rakentamaan illuusiota siitä, että kyseessä todellakin olisi sarja kirjoittajan ajatuksia suoraan muokkaamatta paperille reaaliajassa muodostettuna. Tietoinen pyrkimys tällaiseen kerrontaan tehdään selväksi myös tekstissä:

Man, wow, there's so many things to do, so many things to write! How to even begin to get it all down and without modified restraints and all hung-up on like literary inhibitions and grammatical fears... (*OR*, 6.)

Kummassakaan muodossaan *On the Road* ei kuitenkaan vie tätä ajatuksen välittömyyden illuusion pyrkimistä tekstin tasolla vielä niin pitkälle kuin jotkin Kerouacin myöhemmistä teoksista, ja on pikemminkin prototyyppinen malli myöhemmin hiottavalle toimintatavalle. Teoksessa on kuitenkin jo vahvasti esillä spontaanin proosan vastaanoton yhteys tekijäkuvaan, mitä käsitelen vielä myöhemmin.

Yksinkertaistaen voitaisiin sanoa, että spontaania proosaa olisi sellainen teksti, joka on kirjoitettu yhtä vapaasti ja epämuodollisesti kuin vapaa epäsuora esitys kertojan tajunnasta, mutta joka kuvaa tapahtumia kirjan esittämässä fyysisessä maailmassa. Se ei käsittele pelkästään jonkin henkilöahmon ajatuksia, vaikka nämäkin voisivat toki koskea fyysisessä maailmassa tapahtuvia tapahtumia. Spontaanin proosan voi nähdä edustavan juuri sellaista sisäisestä puheesta laajennettua tajunnankuvausta, jollaisesta Palmer puhuu käyttäessään termiä mieli.

Joissakin Kerouacin kerronnan kohdissa voi samalla olla kyse myös aiemmin mainitusta epärealistisesta preesensistä (Cohn 2006, 128):

Billie is dead asleep but little Elliot suddenly thumps his foot, once – I realize he's not even asleep and knows everything that's going on – I lie down again and peek at him across the porch floor: I suddenly realizing he's staring at the moon and there he goes again, thumping his foot: he's sending messages – He's a warlock disguised as a little boy, he's also destroying Billie! – I get up to look at him feeling guilty too realizing this is all nonsense probably – (BS, 158.)

Tässä todellisessa maailmassa tapahtuvat asiat värittyvät epätodellisen oloisiksi kertojan oman sekavuuden vuoksi (noidista on puhuttu jo aiemminkin). Kyse on kuitenkin todellisuudessa olemassa olevista henkilöistä, joten kuvatut asiat voivat tapahtua juuri siten kuin ne kerrotaan, eli kyseessä ei ole pelkästään kertojan mielen sisäisten liikkeiden kuvausta. Näin kertojan tajunnankuvaus olisi siis eräs spontaanin proosan mahdollisista ilmenemismuodoista, mutta kaikki spontaani proosa ei välttämättä kuvaa sitä. Osittain tietysti koko ajatus spontaanista kirjoittamisesta oli Kerouacin tietoinen keino pyrkiä uudistamaan romaanimuotoa sekä sisällöllisesti että kirjoitusprosessina.

Esimerkkinä tällaisesta harkitusta spontaaniudesta toimii välimerkkien käyttö, joka on varsin vapaamuotoista, ja pisteet voidaan korvata usein ajatusviivoilla. Tarkoituksena on kirjoittaa tekstiä, joka vaikuttaisi olevan suoraa lainausta kirjoittajan ajatuksista, vailla minkäänlaista suodattamista tai muokkausta. Tämän tyylinen kirjoittaminen pyrkii tietoisesti pienentämään eroa ensimmäisen persoonan kerronnalle tyypillistä jaottelua tapahtumista myöhemmin kertovan ja tapahtumia hetkessä kokevan minän välillä. Varsinkin *Big Surissa* teksti esitetään sellaisena, kuin se olisi kirjoitettu juuri siinä hetkessä ja sitä mukaa, kun tapahtumat on koettu.

Koko ajatus spontaanista proosasta on kuitenkin siinä mielessä jokseenkin ristiriitainen, että julkaisukelpoiseksi katsottu romaani ei mitenkään voi olla täysin suodattamatonta ja muokkaamatonta raakatekstiä. Täysin "puhdas" spontaani proosa on mahdoton ajatus, samoin kuin "puhdas" suodattamaton tajunnanvirta, koska molemmissa tapauksissa joku, olkoon se kirjailija itse tai vaikkapa kustannustoimittaja, on saattanut materiaalin sellaiseen kuntoon, että se voidaan julkaista ja markkinoida aktuaaliselle lukijalle yhtenä muotoiltuna teoksena. Tässä kaikessa epämääräisyydessään ja epätieteellisyydessään Alan Palmerin aiemmin mainittu kommentti käsitteiden määrittelyn vaikeudesta sopisi samanlaisena myös spontaanin proosan ajatukseen vielä tajunnanvirtaakin paremmin. Kuitenkin varsinkin Kerouacin kirjailijakuvan muodostamisen suhteen käsite on hyvin keskeisessä asemassa, joten sen täysi sivuuttaminen tästä epätieteellisyydestä johtuen olisi mielestäni tutkimuksen kannalta hankalaa.

Koko spontaanin proosan perusajatuksena on kirjoittaa sitä, mitä ensimmäisenä mieleen tulee. Tässä on se ongelma, että jo romaanimuotoon kirjoittamisen prosessi muokkaa tekstiä väistämättä, eikä siten kyseessä voi varsinaisesti sarja puhtaita, suodattamattomia ajatuksia. Perusidea on kuitenkin sama. Kerouac erittelee tällaista ajatusten sarjaa valtavalla määrällä ajatusviivoilla, mutta pisteitä tekstijaksoissa ei käytetä. Tällaiset erittäin pitkät ajatusviivojen yhdistämät virkesarjat voivat parhaimmillaan kattaa jopa useita sivuja (esim. *BS*, 158–160). Samasta lauseesta koostuvat kokonaiset kappaleet ovat hänen romaaneilleen todella tyypillisiä.

## 4. Tekijä kertojana

### 4.1. Autofiktio

Kun jossakin teoksessa tällä tavoin esiintyy kirjailijan niminen henkilöahmo, tämän ja todellisen kirjailijan välinen suhde nousee väistämättä esille. Lea Rojolan mukaan tällaisia kirjoja on yleensä tapana lukea ainakin osaksi omaelämäkerrallisena (Rojola 2002, 77). Kirjailijakertojaa henkilöahmona voi tarkastella fiktion ja omaelämäkerrallisen kirjallisuuden rajan kyseenalaistamismielessä (Koivisto 2006, 276). Tällaisia teoksia on 1970-luvulta lähtien aluksi ranskalaisessa kirjallisuuskeskustelussa kutsuttu autofiktioksi (Koivisto 2006, 276–277). Tämä luokittelu omaan kaunokirjallisuuden lajityyppiinsä mahdollistaa tällaisten teosten erottamisen varsinaisesta täysin faktapitoisuutta lupaavan omaelämäkerrallisen romaanin perinteestä, jonka on tarkoitus esittää pikemminkin historiallinen kronikka kuin sellainen romaanimuotoinen kertomus minkä Kerouacin teokset rakentavat.

Vaikka autofiktio kuvaakin kirjailijan elämän tapahtumia, erottaa sen puhtaasti autobiografisesta kirjallisuudesta usko siihen, että kun yksilöllinen kokemus kirjoitetaan siitä kertovaksi tarinaksi, se alkaa muuttua fiktioksi. Kun fiktiomuoto tunnustetaan, on lupa muokata varsinaista totuutta. (Koivisto 2006, 277.) John Leland toteaaakin Kerouacin tuotannosta, että vaikka Kerouac haki materiaalinsa omasta elämästään, hän muokkasi sitä romaanikirjailijan vapauksilla (Leland 2008, 4). Samoja asioita kerrotaan monessa yhteydessä pienin muutoksin (luku 1.1.), ja kuten olen aiemmin tässä tutkimuksessa käsitellyt, on Kerouacin kaikkein keskeisimmästä teoksesta *On the Roadista* olemassa kaksi paikoin toisistaan eroavaa versioita. Näiden romaanien tapauksessa tilanne on jopa se, että enemmän muokattu ja siten vähemmän todenmukainen vuoden 1957 versio on ensin julkaistu ja tästä johtuen ensisijainen ja enemmän luettu ja tutkittu kirjallinen ”todellisuus” Kerouacin elämästä. Autofiktiossa todellisuus taipuu kohti fiktiota kyetäkseen kuvaamaan toisen tason totuutta, joka on myös alisteinen kirjoittajan tulkinnalle ja kielen merkityksiä jakavalle voimalle (Koivisto 2006, 278).

Lea Rojola ei käytä suoraan sanaa autofiktio, vaan puhuu kaunokirjallisista teoksista, joissa on vahva omaelämäkerrallinen painotus, vaikka ne eivät suoranaisesti omaelämäkertoja olisikaan. Näistä hän käyttää termiä ”minän kirjoitus”. Hänen mukaansa tällaisille teoksille on ominaista

faktan ja fiktion rajan epämääräistyminen. Tämä puolestaan mahdollistaa sen, että tällaisia teoksia luetaan omaelämäkerrallisessa kehyksessä, ja kirjailijoita voidaan esimerkiksi haastatella juuri teoksissa nähtävän omaelämäkerrallisuuden pohjalta. Kirjoittavalla minällä on keskeinen asema tällaisen tekstin rakenteessa, eli kyse on lähinnä juuri ranskalaislähtöisestä autofiktiosta sellaisena, kuin se on tässä määritelty. Näitä niin sanottuja minän kirjoituksia voi myös tarkastella julkisena tilana, jossa kirjailija voi rakentaa oman elämänsä merkityksiä muiden nähtäväksi. (Rojola 2002, 70.) Tämä kuvaus soveltuu hyvin beat-kirjallisuuden kuvaamiseen, koska niin Kerouacin kuin muidenkin teokset selkeästi rakentavat usean kirjailijan persoonia yhtäaikaista. Juuri maininta faktan ja fiktion epämääräisistä rajoista sopii hyvin Kerouacin kohdalla, sillä kuten todettua hänen kirjojensa pohjalta rakennetun legendan on jopa sanottu olevan kiinnostavampi kuin teokset tai niiden pohjalla oleva todellisuus.

Koko autofiktio lajia voi myös pitää omaelämäkerrallisen kirjoittamisen vapautumisena ja demokratisoitumisena, kun elämäkerrallisia teoksia on voitu käydä kirjoittamaan muistakin kohteista kuin vain hallitsijoista ja muista eliitin jäsenistä (Rojola 2002, 71). Tämä määritelmä sopii erityisen hyvin Kerouacin kohdalle, koska hän pyrki tietoisesti olemaan uudenlainen kirjailija, joka erottaisi itsensä, lähipiirinsä ja lukijansa perinteisen akateemisen kirjallisen kaanonin otteesta kirjoituksellaan. Hän näki tuovansa kirjallisuutta tavallisille ihmisille, ja tekevänsä siitä uuteen rock-musiikkiin verrattavaa koko kansan omaisuutta. (Leland 2008, 197.) Kerouac ajatteli myös, että ainakin hän itse oli jo heti *On the Roadista* lähtien onnistunut tässä tavoitteessaan, ja piti teosta kieleltään ja kirjoitustyylyltään sen kuvaamien vauhdin ja kokemusten kanssa yhtäläisenä. (Weinreich 1987, 4.)

Autofiktiossa kirjailijan elämän juonittaminen romaanimaiseen muotoon vaatii aina tekstin tietoista rakentamista, tapahtumien valikoimista ja muita elämää järjestäviä toimenpiteitä. Kaikki tämä korostaa teoksessa esiintyvän tekijähahmon kirjoituksellisuutta ja tekstissä rakentuvan elämän tekstuaalista luonnetta, mikä kyseenalaistaa ajatusta elämän kuvaamisesta sellaisenaan. Rojolan mukaan tämä ei kuitenkaan häiritse lukijan olemassa olevaa oletusta siitä, että romaanissa esitetty kuvaus on todenmukainen. Omaelämäkerrallinen kirjallisuus ohjaa katsomaan elämää ja menneisyyttä tietyn kaavan mukaan, ja tämän kaavan tunnistamisen ansiosta autofiktio tekstuaalinen luonne voidaan ohittaa ja keskittyä siten tekstin kuvaaman todellisuuden etsimiseen sen joukosta. Ajatukseen totuudesta tekstissä liittyy myös tendenssi ajatusten esittämisen välineen

eli kirjoituksen ”hävittämisestä”. Tekstit, jotka väittävät edustavansa totuutta sellaisena kuin se todellisessa maailmassa tekstin tekijälle tapahtui, pyrkivät pyyhkimään pois kaikki merkit omasta välineellisyydestään ja siten uskottelemaan lukijalle, että tätä tekstiä lukemalla on mahdollista päästä tekstiä kirjoittavan minän oman sisäisen ”totuuden” äärelle. (Rojola 2002, 75–77.)

Autofiktiolle on siis ominaista kysely teoksen tekijän ja päähenkilön todellisista yhteyksistä (Koivisto 2006, 292). Roland Barthesin mukaan tekijä ei edellä kirjaa, vaan syntyy teoksensa mukana (Barthes 1993, 113–115). Kirjoittaminen on aina performatiivista, ja teko synnyttää seurauksen sen sijaan, että kirjailija puhtaasti edeltäisi tekstiään. Lukijan kannalta tekijää ei ole olemassa ennen kuin kirja on kirjoitettu. Vasta sen jälkeen kirjailijan elämä muodostuu aineistoksi, jota voi tutkia ja tulkita. (Koivisto 2006, 285.) Jyrki Nummen mukaan kirjailija ei voi siirtyä suoraan fiktion, vaan hän voi ainoastaan kirjoittaa itsensä sinne. Ensin kirjailijan on kuitenkin luovuttava asemastaan todellisena henkilönä ja muututtava itsekin fiktiiviseksi. (Nummi 1983, 90.) Koivisto toteaa myös, että elävän kirjailijan elämästä kertovia teoksia luetaan valikoivasti, ja kuva tekijän elämästä rakentuu sen kautta, millaisia puolia hänen teoksensa nostavat esille. Elävän kirjailijan tulkintaan vaikuttaa myös hänen jatkuvasti muodostuva julkisuuskuvansa, mistä myöhemmin lisää luvussa 5. (Koivisto 2006, 286.) Kerouacin tapauksessa tämä julkisuuskuva ei varsinkaan uran loppuvaiheilla enää vastannut täysin todellisuutta, mitä hän itsekin teoksissaan kommentoi.

Autofiktiivisen kirjoittamisen nousukaudet liittyvät Rojolan mukaan sellaisiin historiallisiin aikoihin, jolloin yhteiskunta on jonkinlaisessa käymistilassa (Rojola 2002, 70). Beat-sukupolvi syntyi juuri toisen maailmansodan jälkeen, kun joukko nuoria miehiä koki olevansa sodan ja maailman lyömiä. Beat-sukupolvi myös loi osaltaan pohjaa toisenlaiselle myöhemmin käymistilalle, hippiliikkeelle, joka myös levisi kansainväliseksi. Beatin aate oli käytännössä pelkästään yhdysvaltalainen ilmiö, ja ainoastaan kirjallisuus levitessä muuhun maailman vaihtelevalla aikavälillä.<sup>11</sup> Kerouac ei varsinaisesti kuitenkaan kokenut keksineensä mitään uusia ideoita, vaan lähinnä tuoneensa aikaisempia käsityksiä uuteen kukoistukseen silloin, kun niitä hänen mielestään tarvittiin (Leland 2008, 45).

---

<sup>11</sup>Esimerkiksi ainoa Kerouac-suomennos ennen 2000-lukua oli juuri *On the Road* -käännös *Matkalla*, joka kuitenkin ilmestyi jo varhain vuonna 1964.

Tämän teoreettisen keskustelun lisäksi myös kriitikot ja muut lukijat ovat kiihtyneet teosten todellisuusviitteiden takia. (Koivisto 2006, 278.) Beat-sukupolvi itsekkin aiheutti aikanaan paljon kiihtymystä ja jopa oikeuskäsittelyjä, varsinkin William S. Burroughsin ja Allen Ginsbergin teosten kohdalla niiden kuvaamista tapahtumista johtuen. Juhani Niemen mukaan tällaiset teokset, jotka ärsyttävät suurta yleisöä, ovat tyypillisesti monimutkaisia niin muodon kuin maailmankatsomuksenkin tasolla. Teokset ovat yleensä tyyllisesti erilaisia ja jopa vaikeatajuisia, ja niiden ilmestyminen heijastaa kehittyvää taiteellista murrosta. (Niemi 1991, 82.) Tämä pätee beat-kirjailijoiden kohdalla erityisen hyvin heidän käsittelemiensä valtavirrasta poikkeavien alakulttuuriaiheiden ja kirjallisten kokeilujensa, kuten juuri tässä tutkimuksessa käsittelemiäni Kerouacin polveilevien ja näennäisen päättämättömien lauserakenteiden vuoksi.

Autofiktio voi Koiviston mukaan myös nähdä omaelämäkertana, joka on ilmaistu biografeemien (Koivisto 2006, 292). Biografeemi on Roland Barthesin esittelemä käsite, joka tarkoittaa pienintä elämäkerrallista yksikköä, joka ei varsinaisesti liity elämäkerran kertomaan pääasialliseen tarinaan sen kirjoittajasta. Biografeemi korostaa erilaisia häilyvyyttä, katkoksia ja muutoksia kuvaavia yksityiskohtia, ja sen vaikutus on tehdä elämäkerran kuvaama henkilö mahdollisimman todentuntuiseksi tekstissä. Koska biografeemit eivät kuulu elämäkerrallisen kerronnan syy-seuraussuhteiden muodostamaan jatkumoon, ne ovat esitettyyn tarinaan nähden aina väistämättä fragmentaarisia. (Barthes 1997, 9.) Kerouacin tapauksessa selkeämpiä biografeemeja voisivat olla esimerkiksi *On the Roadissa* olevat pienet maininnat hänen esikoisromaaninsa *The Town and the City* kirjoittamisesta (esim. OR 6, 98) sekä muissa romaaneissa olevat viittaukset *On the Roadin* kirjoittamiseen ja sen kertojaan sellaisissakin tapauksissa, joissa kertoja on jopa eriniminen (luku 1.3.2.). Nämä vahvistavat kokonaiskuvaa kertojasta kirjailijana. Myös luvuissa 3.2.2. sekä 5.2. tarkemmin käsittelemäni tekstiin upotetut haikut voi nähdä biografeemeina, sillä ne kertovat Kerouacin persoonasta runoilijana ja kuvaavat hänen ajatuksiaan siinä hetkessä, mutta koska niiden sisältö usein liittyy niitä ympäröivään tekstiin, eivät ne sinänsä ole tarinankerronnan kannalta välttämättömiä.

## 4.2. *On the Road*

*On the Road* siis vastaa edellä käsiteltyä nimikysymystä lukuun ottamatta autofiktiolle esittelemiäni määritelmiä. Teoksessa on omaelämäkerralliselta kirjallisuudelta vaadittava minäkertoja, ja tämä päähenkilökertoja edustaa kirjailijaa itseään. Myös muut henkilöt vastaavat Kerouacin tuntemia ihmisiä ja romaanin tapahtumat ovat pääosin löydettävissä Kerouacin elämästä, ja hän itse on tekstissä Sal Paradise. Se, että kertoja ei ole suoraan nimeltään Jack Kerouac, on pieni ongelma, jota käsittelin tarkemmin luvussa 3.2. Tämä kertojan ja kirjailijan linkki on kuitenkin osoitettu lukuisia kertoja Kerouac-tutkimuksessa (esim. juuri Nicosia 1983, Leland 2008), joten en varsinaisesti koe suoraa vertailua elämäkertojen esittämien tapahtumien ja romaanin näitä samoja asioita kertovien lukujen välillä tämän työn kannalta mielekkääksi. Tavoitteenani on ollut pikemminkin tutkia, millaiset seikat romaanissa ilmaisevat tätä kytköstä, ja miten Kerouac niitä käyttää.

Kerouacin kirjeiden ja päiväkirjojen löydyttyä hänen kuolemansa jälkeen on myös paljastunut, että hän todellisuudessa suunnitteli monia niin *On the Roadin* kuin muidenkin teostensa kohtauksia ja tapahtumien kuvauksia hyvissä ajoin ennen esimerkiksi aiemmin mainittua paperikäärön kanssa tapahtunutta kirjoitusmaratonia. Hän kokeili ja muokkasi uusia erilaisia vaihtoehtoja asioiden esittämiseksi parhaalla mahdollisella tavalla, säilyttäen samalla vanhatkin vielä myöhemmin kirjoitusprosessin aikana käytettäviksi vertailukohdiksi (Leland 2008, 143). Lopputuloksena tekstin ulospäinkin näkyvä ja kirjailijakuvan luomisessa myöhemmin todella runsaasti käytetty ajatus täydellisen spontaanista ja pysähtymättä tapahtuneesta kirjoittamisesta voi siis sittenkin paikoin olla pitkälle harkittua. Tällä tavoin tämä tietty tapa tuottaa tekstiä ei pysytele pelkästään romaanitekstin rakenteen ja tyylin tasolla, vaan se nousee keskeisenä esille myös Kerouacin persoonaa ja hänen ympärilleen rakennettua henkilökultia tutkittaessa, muodostaen selkeän tekstin lisäksi myös sen kirjoittamisprosessista löytyvän vertauskohteen kirjailijan omalle vauhdikkaalle elämälle ja julkisuudelle.

*On the Road* ei ole pelkästään kuvaus ihmisistä ja heidän matkoistaan kohti uusia maisemia ja itsensä tuntemista, vaan se on myös merkittävä kuvaus näiden matkojen taustalla olevasta kansallisesta näyttämöstä, mittaamattoman Amerikan loppumattomasta yöstä ja yli horisontin jatkuvista valtateistä:



We were on the roof of America and all we could do was yell, I guess—across the night, eastward over the Plains, where somewhere an old man with white hair was probably walking toward us with the Word, and would arrive any minute and make us silent. (*OR*, 50.)

Yhdysvaltojen monipuolisia paikkoja kuvataan teoksessa runsaasti ja yksityiskohtaisesti, sillä Sal Paradisen matkat vievät hänet lukuisiin kaupunkeihin vuosien varrella. Hän sekä vierailee että asuu eri puolilla maata, mutta aina lopulta päätyy takaisin matkalleen. Kerouac korostikin asemaansa nimenomaan amerikkalaisena kirjailijana: ”I’ll have seen 41 states in all. Is that enough for an American novelist?” (Leland 2008, 3). Kerouac ja koko beat-kirjallisuus yhdistyvätkin tyyllisesti ja osittain sisällöltään yhdysvaltalaiseen 1900-luvun alkupuolen ja puolivälin uuteen todellisuus pohjaiseen kirjallisuuserinteeseen ja sellaisiin kirjailijoihin kuin John Fante, Henry Miller ja Charles Bukowski.

Teoksessa on useita kohtia, joissa kertoja-Sal kuvaa itseään kirjailijaksi. Tällaiset maininnat tekstissä ovat ainakin jonkinasteinen vihje siitä, että hahmon taustalla voisi kenties piillä todellinen kirjailija. Mikäli lukija ei tiedä tai tietoisesti ei huomioi tekstin ulkoisia seikkoja, jotka paljastavat romaanin taustalla piilevän totuus pohjan, lienee itserefleksiivinen minäkertojahahmo selkein romaanin sisäinen tekstuaalinen merkki siitä, että teoksessa olisi autofiktiivisiä piirteitä. Sal paljastaa yhteyden teoksen todelliseen tekijään toteamalla olevansa uraansa aloitteleva kirjailija jo aivan teoksen alkusivuilla:

“Yes, and it wasn’t only because I was a writer and needed new experiences that I wanted to know Dean more,” (*OR*, 7.)

“I was a young writer and I wanted to take off.” (*OR*, 10.)

Usein tekijää muistuttavaan tai tähän perustuvaan kirjailijahenkilöön yhdistyy todellisen kirjailijan tekstuaalisuus siten, että tekstuaalisen maailman tuottaminen kirjailijana tulee jopa kirjan teemaksi. Kertoja Sal Paradisen olemus ja persoona juuri kirjailijana esittäytyen on paitsi linkki tekstin ulkopuolelle myös olennainen osa tarinan sisältöä ja tematiikka, sillä hän toimii teoksessa paikoin lähinnä kirjuriina ja dokumentoijana, kuten luvussa 2.3. jo totesin. Tällaisessa tilanteessa kirjailijahenkilöstä muodostuu kaksikasvoinen, sillä hän on samalla sekä kirjoituksensa systeemin alistama että tämän saman tekstin persoonallinen tuottaja (Koivisto 2006, 276). Paradise on kronikoija niille matkoille, joita hän, Dean Moriarty ja monituinen sivuhenkilöiden joukko vuosien

varrella tekevät. Sal ei välttämättä ole aina se, joka asioita ensisijaisesti tekee, mutta hän on kuitenkin lopulta se, joka niistä palaa kertomaan ja kirjoittamaan. Kärjistäen voisi jopa sanoa, että Jack Kerouac oli hyvä kirjoittamaan omaelämäkerrallisia romaaneja, jotka kertoivat hänen ympärillään liikkuneista häntä itseään kiinnostavammista ihmisistä.

Kirjailijaksi itsensä kuvaamisen lisäksi Sal Paradise myös puhuu Kerouacin muista teoksista. Esimerkiksi *On the Road* -romaanin alussa kirjoitettava toinen kirja täsmää kirjoitusajankohdaltaan ajallisesti Kerouacin esikoisromaanin *The Town and the City* kanssa: "I said, "Hold on just a minute, I'll be right with you soon as I finish this chapter," and it was one of the best chapters in the book." (OR, 6). Tällaisia mainintoja on teoksessa useita, mutta ne ovat kuitenkin pääasiassa keskittyneet kirjan alkupuolelle, jonka jälkeen Paradise unohtaa tämän ja keskittyy kokemaan tulevia tapahtumia, jotka aikanaan tulisivat muodostamaan ne päiväkirjat, joiden pohjalta lopulta rakentui *On the Road*:

I was busily at work on my novel and when I came to the halfway mark, after a trip down South with my aunt to visit my brother Rocco, I got ready to travel West for the very first time. (OR, 8.)

Tämän kirjoitettavan teoksen nimeä ei kuitenkaan koskaan mainita, vaan se jää tekstin maailmassa vain vihjeeksi muusta tuotannosta ja lähinnä kertojan kirjailijuuden merkitsijäksi. Teos on kuitenkin tunnistettavissa juuri mainituksi romaaniksi, jos lukija on tutustunut Kerouacin tuotantoon. Sal kertoo myös teoksen valmistumisesta vuonna 1948, mutta *The Town and the City* julkaistiin vasta vuonna 1950, viiveellä kuten Kerouacin tuotannolle oli tyypillistä:

It was over a year before I saw Dean again. I stayed home all the time, finished my book and began going to school on the GI Bill of rights. At Christmas 1948 my aunt and I went down to visit my brother in Virginia, laden with presents. (OR, 98.)

Myöhemmissä teoksissaan Kerouac sitten taas viittaa *On the Road*-romaanin kirjoittamiseen jopa mainiten sen suoraan nimeltä. Näin se on myös yksi osa suurempaa sisäisesti intertekstuaalista teosjoukkoa.

Teoksen kertoja siis puhuu itsestään paljon. Vaikka *On the Road* hyväksyttäisiinkin sen pohjalta Jack Kerouacin elämäkerran kuvauksena, se ei kerro ainoastaan aktuaalisen kirjailijansa tarinaa,

vaan teokseen liittyy myös hyvin vahvasti Neal Cassadyn tarina. Cassady esiintyy teoksessa nimellä Dean Moriarty, ja teoksen alussa Dean saapuu Salin luo oppiakseen kirjoittamaan hänen johdollaan:

– – one night I was studying there was a knock on the door, and there was Dean, bowing, shuffling obsequiously in the dark of the hall, and saying, "Hel-lo, you remember me—Dean Moriarty? I've come to ask you to show me how to write." (*OR*, 5.)

Sal ja Dean kohtaavat teoksessa yhä uudestaan ja uudestaan, ja he ovat kaikkien romaanin kuvaamien matkojen ydinryhmä, muiden matkustajien vaihtuessa heidän ympärillään. Cassady oli hyvin keskeinen osa Kerouacin elämää niinä vuosina, jolloin *On the Road* on kirjoitettu (esim. Nicosia 1983), ja se heijastuukin häneen kirjassa kohdistetussa huomiossa. Monissa kohdin Dean Moriarty nousee selkeästi päähenkilöksi, Sal Paradisen jäädessä oikeastaan sivuosanäyttelijän rooliin oman elämänsä tarinassa. Monet Paradisen aiemmin mainituista näyistä koskevatkin juuri Deania ja hänen tekojaan:

As we ran I had a mad vision of Dean running through all of life just like that – his bony face outthrust to life, his arms pumping, his brow sweating, his legs twinkling like Groucho Marx, yelling, "Yes! Yes, man, you sure can go!" (*OR*, 139.)

Kerouac myös kirjoitti myöhemmin teoksen *Visions of Cody*, jonka nimihenkilö Cody Pomeray on Neal Cassadyn uusi salanimi muissa romaaneissa, vaihtelun syynä jälleen kustantajat. Tämä julkaistiin vasta hänen kuolemansa jälkeen 1973.

#### 4.2. *Big Sur*

*Big Sur* on Kerouacin teoksista se, mikä kaikkein eniten käsittelee hänen asemaansa jo eläessään ja aktiivisen kirjoittamisuransa aikana tunnettuna ja hyvin menestyneenä kirjailijana. Joissakin kohdissa minäkertoja jopa puhuu suoraan *On the Roadista* ja sen saamasta vastaanotosta. Tässä kohtaa jopa teoksen kertojalta itseltään menevät myös sekaisin Kerouacin teosten erinimiset kertojapersoonat, *On the Roadin* nuori Sal Paradise ja *Big Surin* vanhempi Jack Duluoz, mikä intertekstuaalisena linkkinä samalla osoittaa molempien teosten materiaalin yhteisen lähteen. Kuitenkaan *Big Surin* esittämänä aikana todellinen kirjailija Jack Kerouac ja Jack Duluoz, hänen

teoksissaan maailmaa valloittava ja ikuisesti tien päällä oleva beatnikkien kuningas eivät enää mitenkään pysty vastaamaan toisiaan:

– – all over America highschool kids thinking 'Jack Duluoz is 26 years old and on the road all the time hitch hiking' while there I am almost 40 years old, bored and jaded in a roomette bunk crashing across that Salt Flat – – (BS, 8.)

*Big Surin* kertojahahmo on tosiaan nimeltään Jack Duluoz, mutta tällaista tässä katkelmassa mainittua 26-vuotiasta Duluozia ei ole esiintynyt missään teoksessa sellaisenaan. Se tässä käsitelty aikaisempi *On the Roadin* kertoja, joka on aikanaan ollut tien päällä kaiken aikaa, on Sal Paradise. Kertoja ottaa näin tekstissä suoraan kantaa Kerouacin tekijäkuvan väärin tulkitsemiseen hänen tuotantonsa vastaanotossa, ja miten teosten pohjalta muodostettava kuva tekijästä ei ole kehittynyt ja elänyt tekijän itsensä kanssa samassa tahdissa. Tässä kohtaa teksti samalla epäsuorasti ilmaisee, että kyse on kirjailijan lähes koko muuhun tuotantoon linkittyvästä autofiktiosta, vaikka Jack Kerouacin oma oikea nimi ei ole siihenkään päätyntä. Autofiktiota käsittelemme tarkemmin aiemmin mainitussa pääluvussa 3, ja eri teosten kertojan vaihtelevia nimiä puolestaan sen alaluvussa 3.3.

Kuten edellä käsitellyssä *On the Roadissa*, myös *Big Sur* -romaanin kertojan Jack Duluozin hahmo perustuu pitkälti kirjailijaan itseensä. Duluoz on siinä mielessä edellä käsiteltyä Sal Paradisea vahvemmin autofiktiivinen kertoja, että sitä käytetään monissa teoksissa. Molemmat näistä kertojista ovat kuitenkin salanimiä. Ne ovat eroista huolimatta teoksesta toiseen toistuva sama tekstuaalinen alter ego, jonka kehitys romaanien välillä heijastaa kirjailijan omassa elämässä tapahtuneita muutoksia.

Aiemmin mainitsemani *Big Surin* esipuhe on ollut olemassa jo romaanin ensimmäisistä painoksista lähtien, eikä sitä ole jälkikäteen lisätty. Kaikkea tällaista ulkokirjallista materiaalia ja tekijän kirjailijakuvaa on myös tehokkaasti käytetty hyväksi Kerouacin tuotannon markkinoinnissa jälkikäteen, ja jopa romaanin suomennoksen takakansi kutsuu *Big Sur* -romaania Kerouacin kaikkein suorimmin omaelämäkerrallisimmaksi teokseksi. Niin tässä kuin muissakin *On the Roadia* seuranneissa romaaneissa tällainen autofiktiivinen kertojuus on siis jo sitä vahvemmin esillä, ja luonnollisesti näin pitkän aikaa sen ilmestymisestä se on myös helpommin havaittavissa lukuisista ulkokirjallisista lähteistä.

Vaikka jo *On the Roadin* Sal Paradise kertoi lukijalle olevansa kirjailija joka on juuri kirjoittamassa tiettyä sillä hetkellä keskeneräistä teosta, samoin kuin muiden hänen teostensa Jack Duluozit ovat viitanneet aiempiin teoksiin, on *Big Sur* Kerouacin ensimmäinen romaani, jossa kertojahahmo ymmärtää ja tietoisesti mainitsee olevansa jo kuuluisa ja julkaistu kirjailija. Hän ymmärtää miten hänen tekemisiä seurataan ja miten paljon häneen ja hänen tuotantoonsa kiinnitetään nykyisin huomiota. Näin hän tiedostaa mahdollisuutensa tuottaa nimenomaan muiden ihmisten luettavaksi tarkoitettua myöskin kaupallista tekstiä omasta elämästään, eikä pelkästään kronikoivansa itseään jonkin ideaalisen taiteilijataroituksen vuoksi: "It reminds me of the time I took a mescaline pill and thought an airplane was a flying saucer (a strange story this, a man has to be crazy to write it anyway)." (*BS*, 55). Teos myös viittaa Kerouacin aikaisempiin romaaneihin ja niiden kirjoittamiseen.

Teoksen esittämä kuvaus väsyneestä, itseensä vetäytyvästä, julkisuuden runtelemasta kirjailijasta vastaa lopulta ilmeisen hyvin todellisuutta kokonaisuutena, ei pelkästään romaanin kuvaamaa *Big Surissa* mökillä omissa oloissaan vietettyä aikaa. Näihin aikoihin Kerouac vaihtelevasti vältteli ihailijoita tai osallistui kutsuttuna heidän juhliinsa. (Leland 2008, 195.) Kerouac selvästi itsekkin tiedostaa tämän. Aihetta käsitellään *Big Surissa* suoraan, kun kertoja valittaa sitä, miten hän ei enää kykene vastaamaan lukijoille muodostunutta muuttumatonta mielikuvaa.

Luvussa 3.3.2. käsittelemäni proosakerrontaan upotettua haikua edeltävä kappale mainitsee runon ”Sea”, joka sisältyy *Big Sur* -romaaniiin sen eräänlaisena epilogina, ja on koko nimeltään ”Sea' Sounds of the Pacific Ocean at Big Sur” (*BS*, 167). Tässä siis kertoja jälleen kertoo olevansa kirjailija, joka on juuri nyt kirjoittamassa runoa, jolla on tässä kohtaa jo nimi. Vaikka Kerouac teoksissaan puhuu tuotannostaan muuallakin, kuten olen edellä todennut, on tämä siinä mielessä poikkeuksellinen intertekstuaalinen maininta, että sitä ei ollut vielä julkaistu siinä kohtaa, mihin tämä lainaus *Big Surin* kerronnassa ajallisesti sijoittuu. Runo on kuitenkin päivätty 21.8.1960 *Big Surissa*, mikä tarkoittaa sitä, että se on kirjoitettu ennen *Big Sur* -romania, ja ne vain julkaistiin samaan aikaan samoissa kansissa. Luvussa 3.3. käsitellyt kokeva ja kertovakin siis sijoittuvat tässä kohdassa selkeästi tiettyyn pisteeseen ajassa, vaikka varsinaisen kirjoittamisen ajankohta onkin vasta hieman myöhemmin.

## 5. Kirjailijan tekijäkuva

### 5.1. Implisiittinen Kerouac

Jonkin kaunokirjallisen teoksen implisiittisellä tekijällä tarkoitetaan sitä kuvaa teoksen kirjoittajasta, jollaiseksi tämä on itsensä tekstin taustalle kirjoittanut. Implisiittinen tekijä on kuva tekijästä itsestään, ja siten eroaa muiden kirjailijoiden vastaavista. Lukija muodostaa kuvan tästä kirjan implisiittisestä tekijästä teoksessa kuvattavan ajatus- ja arvomaailman pohjalta teosta tulkitessaan. (Booth 1983, 70–71.) Boothin mukaan nämä tällaiset tekstiin tuotetut seikat, jotka vaikuttavat kuvan muodostamiseen, eivät aina välttämättä ole mitenkään tietoisesti valittuja, vaan muodostuvat osana muuta kirjoitusprosessia. (Booth 1983, 74–75)

Tekijän eri teokset muodostavat kukin oman implisiittisen tekijänsä, jolla on teoksesta ja sen esittämien asioiden vaatimuksista johtuva juuri siihen sopiva arvomaailma (Booth 1983, 71). Implisiittisestä tekijästä muodostettuun kuvaan eivät kuulu ainoastaan merkityssisällöt, vaan myös teosten esittämät erilaiset moraaliset ja tunnepitoiset kuvaukset (Booth 1983, 73). Juuri tämä maininta moraalista on Kerouacin kohdalla erityisen keskeinen, koska kuten olen edellä esittänyt, koko beat-kirjallisuuden vastakulttuurilliseen asemaan liittyy hyvin vahvasti niiden julkaisuajankohtaan, 1950- ja 60 -lukujen Yhdysvaltojen vallassaolevien moraalikäsitteiden vastustaminen. Teosten todellisuuspohjaiset sisällöt johtivat kuten todettua jopa oikeuskäsittelyihin, ja teosten implisiittisestä tekijästä johdettu kuva tekijästä ikuisena juhlijana jopa ylitti vaikutuksessaan kaiken sen, mitä Kerouac todellisuudessa uransa loppupuolella teki ja sanoi itsestään.

Koska kaikissa käsittelemissäni Kerouacin teoksissa on niin sanotusti sama kertoja, ovat eri teosten implisiittiset tekijät tästä johtuen myös samanlaisia keskenään. Samalla kunkin teokset kertoja ja implisiittinen tekijä ovat lähellä toisiaan. (Booth 1983, 73.) Ne kaikki ovat luonnollisesti myös eri aikoina erilaisissa elämäntilanteissa kirjoitettuja versioita tekijästään, joista muodostuu kokonaisuus Jack Kerouacin kirjailijakuvasta.

Vaikka tällainen yhteys olisikin, eivät kaikki seikat todellisesta kirjailijasta luonnollisesti päädy implisiittiseen tekijään asti. Esimerkiksi aiemmin luvussa 3 mainitsemiani visioita ei ole läheskään aina sisällytetty Kerouacista kirjojen pohjalta muodostettuun kuvaan. Niissä on usein mukana tietty uskonnollinen sävy, joka *On the Roadin* kirjoitusvaiheessa on siis vielä muuhun beat-kulttuuriin huonosti sopivasti katolinen. John Lelandin mukaan tämä puoli Kerouacin henkisyydestä on yleensä tavattu unohtaa kirjaa lukiessa, samoin kuin teoksessa esiintyvät muutkin todisteet Kerouacin vielä tätä romaania kirjoitettaessa tärkeänä pitämästä kristillisyydestä. Näiden paikoin hyvinkin epätodellisten ja jopa harhaisten visioiden on pikemminkin nähty yleensä liittyvän suoraan beat-sukupolven jäsenille ominaiseen huumausaineiden viihdekäyttöön. (Leland 2008, 180–181.)

Tämä huumausainepuolihan on kuitenkin samalla Kerouacin implisiittiselle tekijälle tyypillinen ominaisuus ja siten ymmärrettävä tulkinta. Tällaista kerrontaa löytyykin jo esimerkiksi saman romaanin loppupuolelta viimeisen matkan päämäärään Meksikoon saavuttaessa, jopa jokseenkin liioitellulta vaikuttavan innokkaasti kuvailtuna:

Gregor proceeded to roll the biggest bomber anybody ever saw. He rolled (using a brown paper bag) what amounted to a tremendous Optimo cigar of tea. It was huge. Neal stared at it popeyed,. Gregor casually lit it and passed around. To drag on this thing was like leaning over a chimney and inhaling. It blew into your throat in one great blast of heat. We held our breaths and all let out simultaneously. Instantly we were all high. (OR, 383.)

Tämä on samalla kertojalle myös vapauttava ja estoja hävittävä tapahtuma, jonka jälkeen erilaiset, toisilleen vieraat ihmiset yrittävät saavuttaa jonkinlaista yhteyttä, lopulta siinä kuitenkin onnistumatta:

Then the strangest thing happened. Everybody became so high that usual formalities were dispensed with and the things of immediate interest were concentrated on, and what it was now, was the strangeness of Americans and Mexicans blasting together on the desert and more than that, the strangeness of seeing one another up close. (OR, 383.)

Vaihtoehtoisesti näitä visioita on myös pidetty liikkeen kirjallisena kunnianosoituksena heidän suurimpiin vaikutteisiinsa kuuluneelle tunnetulle englantilaiselle mystikkorunoilija William Blakelle (1757–1827), joka niin kirjoitti kuin maalasi erilaisia, myös usein uskonnollisia näkyjään runsaasti. (Leland 2008, 180–181.)

## 5.2. Tuotannon tekijä

Wayne C. Booth käyttää tässä tutkielmassa kuvattua Kerouacin tuotannossa esiintyvän kaltaisesta, teoksesta toiseen jokseenkin samanlaisena kulkevasta implisiittisestä tekijästä nimitystä *career-author*, tuotannon tekijä. Tuotannon tekijä on kaikista yhden kirjailijan teoksissa esiintyvistä implisiittisistä tekijöistä muodostuva yhdistelmä, jonka tekstiin sisällyttämät ominaispiirteet yhdistävät teoksia toisiinsa muutenkin kuin niiden tarinallisen kertomussisällön kautta. (Booth 1983, 431.) Tällainen tuotannon tekijä siis muuttuu ja kehittyy tuotannon kasvaessa, uusien implisiittisten tekijöiden liittyessä siihen uusien teosten kirjoittamisen myötä. Kerouacin kohdallahan samanlaisena ja tekijälle tyypillisenä on säilynyt esimerkiksi myös teosten kirjoitustyyli, kuten spontaania proosaa käsittelevässä luvussa 3.4. esittelin.

Koska kaikki käsittelemäni teokset ovat autofiktiivisiä, voi niiden todellisuusviitteiden huomioiminen myös ohjata lukijaa muodostamaan teosten implisiittistä tekijää myös kaiken edellä käsittelemäni ulkokirjallisen sisällön kautta, eikä pelkästään itse tekstin lukemisen ja tulkitsemisen pohjalta. Täyttä yhteyttä todellisen ja implisiittisen tekijän välillä ei kuitenkaan koskaan voida saavuttaa. Implisiittinen tekijä on aina erillään oikeasta tekijästä, ja on jollain tapaa valikoiden paremmaksi kirjoitettu versio kirjojen taustalla olevasta todellisuudesta (Booth 1983, 74–75).

Pekka Tammi kutsuu puhtaasti kirjailijan tekstien pohjalta luotavaa henkilökuva tekijän metatekstiksi (*author's metatext*). Tällaisessa näkökulmassa kirjailijan persoonallisuus ja elämä ovat vain julkaistujen kirjoitusten summa. (Tammi 1985, 237.) Samuli Häggin mukaan jonkinlainen intentionalistinen vaisto ohjaa lukijaa muodostamaan tekstin perusteella kuvan sen luojasta, joka on tehnyt tekstin esteettiset ja ideologiset valinnat (Hägg 2005, 323). Tekijän metatekstiä muodostaviin kirjoituksiin lasketaan myös kirjailijan kuoleman jälkeen esille tulleet, elinaikana julkaisemattomiksi jääneet tekstit sekä muiden tahojen kirjailijasta kirjoittamat tekstit. Metatekstiä siis voidaan muokata ja kehittää edelleen eteenpäin ilman tekijän omaa panostustakin. Kaikkia näitä muiden kuin kirjailijan itsensä tuottamia tekstejä voidaan sitten asettaa tekijän varsinaisen tuotannon rinnalle hänen teostensa tutkimiseksi. (Tammi 1985, 238.) Kerouacilta onkin julkaistu hänen kuolemansa jälkeen useita teoksia, romaanien lisäksi esimerkiksi myös päiväkirjoja.

Päivi Koiviston mukaan kirjailijan itse sanomat asiat kirjoittamistaan teksteistä ovat yksi metateksti lisää muiden kirjailijasta muodostettujen käsitysten joukossa. Lukijat voivat uskoa näitä silloin, kun



ne eivät ole liian vastakohtaisia teoksista muodostettujen tulkintojen ja näkemysten kanssa. (Koivisto 2006, 300.) Tällaisen kulttuuri-ikonin kohdalla ongelmaksi voi kuitenkin muodostua se, että nämä muualta tulevat metatekstit alkavat pikemminkin määrittää sitä, miten teoksia aletaan tulkitsemaan niitä luettaessa. Luvussa 3.3. esitetyt *Big Surista* löytyvät ajatukset mediakuvan aiheuttamista ongelmista ja niiden seurauksista liittyvätkin juuri tähän, miten kirja ei enää ole ensisijainen lähde sen tulkittamiseen.

Monet muutkin beat-kirjailijat kuin pelkästään Kerouac viittaavat näihin eri kirjailijoista muodostuneisiin tekijöiden metateksteihin ottamalla niistä teemoja, tapahtumia ja aiheita. Omaa metatekstiä voidaan myös kommentoida, kuten esimerkiksi *Big Surissa* tapahtuva sinänsä merkityksettömän, nimettömäksi jäävän satunnaisen sivuhenkilön toteamus ja kertojan asenne tätä koko tapahtumaa kohtaan osoittavat:

A woman coming to my door and saying 'I'm not going to ask you if you're Jack Duloz because I know he wears a beard, can you tell me where I can find him, I want a real beatnik at my annual Shindig party' (*BS*, 8.)

Tässä todellinen Kerouac ja hänen kirjojensa pohjalta muodostettu mielikuva ovat menneet ihalijalta täysin sekaisin. Tästä aiheesta on saatu jopa Kerouacin äiti kommentoimaan poikansa kirjailijakuva:

But such are the fruits of defying one's mother, especially as hellacious as Gabrielle Kerouac. "He never had a beard in his life," she told the New York Post's Al Aronowitz in 1959, "although I think he'd be better off himself if he had one. (Leland 2008, 33.)

Kuitenkin Kerouaciin onnistuttiin yleisön silmissä liittämään piirteitä muista samanaikaisista nuorisokulttuureista, joissa esimerkiksi juuri parransänki oli olennanainen osa mieskuva: "For some reason my name has become associated with bearded beatniks," he wrote his future wife Stella Sampas," (emt.) Kerouac myös puhuu omasta julkisuuskuvastaan katkeran itseironiseen sävyyn:

But instead I've bounced drunk into his City Lights bookshop<sup>12</sup> at the height of Saturday night business, everyone recognized me (even tho' I was wearing my disguise-like fisherman's hat and fishermen coat and pants waterproof) and 't'all ends up a roaring drunk in all the famous bars the bloody 'King of the Beatniks' is back in town buying drinks for everyone – (BS, 7.)

Tammen mukaan kirjailijan yksityiselämä on toisaalta yhdentekevä hänen teostensa ymmärtämisessä ja tulkinnassa. Kuitenkin konstruktio yksityiselämästä voi myös toimia intertekstinä johon voidaan viitata ja esimerkiksi parodioida samaan tapaan kuin minkä tahansa muunkin tekstin kohdalla. (Tammi 1985, 235.) Yrjö Sepänmaa (1991, 43) jatkaa samalla linjalla esittäen teoksen ja tekijän elämän suhteen monimuotoisuuden toteamalla, että kirjailijan todellisestakin elämästä voi ääritapauksessa tehdä taideteoksen. Myös Kaisa Kurikan (2008, 51) mukaan tekijästä, hänen elämästään ja kuolemastaan tulee tutkimuksessa analysoitava ja tulkittava teksti muiden joukossa. Tällaisissa tapauksissa kirjailijan elämäkerralliset faktat toimivat paitsi kirjailijan myytin luomisen välineenä, myös pyrkivät tuomaan omakohtaisuudellaan todistusarvoa hänen teoksilleen.

Michel Foucaultin mukaan tekijänimi on siinä mielessä erikoistapaus erisnimien joukossa, että se on luokitteleva funktio, jossa yhdistetään joukko tiettyjä teoksia tämän saman nimen alle. Tekijänimi ja sen kautta toimiva tekijä ovat Foucaultille lähtöisin todellisen kirjailijan ja tämän tekstissä puhuvan äänen välisestä jaosta. (Foucault 1986, 108–111.) Jyrki Nummi jatkaa, että tekijännimellä on sekä kirjallisuudenulkoisia että -sisäisiä tehtäviä. Tekijännimi viittaa henkilöön, joka vastaa julkaistusta diskurssista, ja jolla on tekijännimen kautta oikeudet kirjoituksiinsa, joten se on tärkeä teoksen olemassaolon kannalta. (Nummi 1983, 92.) Autofiktio olemuksen kanssa todellisen tekijän ja todellisen kokemuksen tavoittamisen mahdottomuus ei ole ristiriidassa, vaan autofiktio juuri tuo esille kirjoituksen ja kokemuksen välisen yhteismitattomuuden (Koivisto 2006, 292). Kerouacin kaltaisessa tapauksessa, jossa tekijän lähes koko tuotanto käsittelee saman henkilön eli tekijän elämää, on tekijännimellä ehkä vielä romaanin nimeäkin tärkeämpi funktio sen määrittelyssä ja luokittelussa.

---

<sup>12</sup>Beat-sukupolveen kuuluneen Lawrence Ferlinghettin kirjakauppa, luku 1.3.2.

### 5.3. Kertojan nimet

Kerouacin tuotannossa on kuitenkin aiemmin käsittelemäni autofiktion kannalta lähestyttäessä ja tutkittaessa se hiukan ongelmallinen piirre, että hänen teoksistaan puuttuu yksi autofiktiolle tyypillinen keskeinen asia, joka esiintyy sen yleisissä määritelmissä: Kerouac ei *On the Road: The Original Scroll* -romaanin lisäksi käytä missään teoksessa kuvaamiensa todellisten ihmisten oikeita nimiä, ei edes omaansa. Myöskään ihmisistä käytetyt nimet eivät säily aina teoksesta toiseen, ja vaikka Kerouac käyttääkin itsestään nimeä Jack Duluoz valtaosassa tuotantoaan, ei tämä ulotu muihin henkilöihin. Oikeiden nimien puuttuessa teokset eivät siis suoraan kerro lukijalle olevansa autofiktiota, vaan tieto tästä on hankittava kertovan tekstin ulkopuolelta. Tätä tietoa kuitenkin on saatavilla runsaasti, ja oli jo Kerouacin elinaikana hänen maineensa kasvaessa. Kerouacista on kirjoitettu lukuisia elämäkertoja, sillä hänen asemansa 1900-luvun puolivälin ajatus- ja aatemaailman kannalta keskeisen alakulttuurin johtohahmona tekee hänestä kiinnostavan hahmon myös varsinaisen kirjallisuuden ja sen tutkimuksen kentän ulkopuolella.

Kytöksen historialliseen todellisuuteen paljastavia tekstejä on toki muitakin kuin vain kolmannen osapuolen jälkikäteen kirjoittamat elämäkerrat. Selkein näistä on tässä tutkimuksessa käsittelemäni *On the Road: The Original Scroll*, joka kuten mainittua julkaistiin kirjamuodossa vasta vuonna 2007 teoksen 50-vuotisjuhlapäivän kunniaksi. Kääröversiossa kustantajan vaikutuksesta tehtyjä muutoksia ei vielä ole. Kerouacin kokemukset kustantajien kanssa eivät muutenkaan olleet aivan helppoja, ja esimerkiksi juuri *On the Road* kohtasi hankaluuksia julkaisunsa kanssa. Vaikka se on alun perin julkaistu vasta 1957, oli ensimmäinen kokonainen versio kirjoitettu jo vuonna 1951. Kirjoitusprojekti alkoi jo 1948, heti edellisen romaanin valmistuttua (tässäkin tutkimuksessa mainittu *The Town and the City*).

Kertojan nimi ei lopulta varsinaisesti ole erityisen merkittävä Kerouacin tuotannon kokonaisuuden lukemisen kannalta. Esimerkiksi *On the Roadissa* on ainoastaan yksi kohta, jossa kertojahahmo itse nimeää itsensä, ja silloinkin vain omissa ajatuksissaan, vaikka muut henkilöt häntä tietysti puhuttelevatkin nimeltä pitkin kirjaa:

A gang of colored women came by, and one of the young ones detached herself from motherlike elders and came to me fast—"Hello Joe!"—and suddenly saw it wasn't Joe, and ran back, blushing. I wished I were Joe. I was only myself, Sal Paradise, sad, strolling in this violet dark, this unbearably sweet night, wishing I could exchange worlds with the happy true-hearted Negroes of America. (OR, 162.)

Tässä on kyse muiden ihmisten erehdyksestä, ja kertoja vahvistaa omaa identiteettiään lähinnä itselleen. Minkäänlaista kerronnallista tiedonvälitysarvoa nimen julkilausunnalla ei ole, sillä lukijahan tietysti tässä vaiheessa kirjaa jo tietää, kuka kertoja on ja on koko ajan ollut. Kertoja ei myöskin sano sitä ääneen varsinaisesti kenellekään, vaan oman nimen ääneen ajattelu on sekä ainoastaan kertojan tajuntaa.

Juuri edellä käsitelty Sal Paradisen nimi tekee *On the Roadin* implisiittisestä tekijästä poikkeuksellisen Kerouacin tuotannossa: sen muodostamiseen on yleisesti käytetty hänen toisia teoksiaan enemmän romaanin muuta sisältöä kuin vain siihen sisältyvää minäkertojan hahmoa. Implisiittinen tekijä on tässä tapauksessa pääasiassa yhdistelmä kirjailijaa, tähän perustuvaa kertojaa Sal Paradisea sekä vielä Neal Cassadyn hahmoa Cody Pomerayta.

#### 5.4. Kieli ja kirjoitus

Juhani Niemen mukaan kirjailija tarvitsee kirjoittaessaan tietynlaisen oman äänen, ja hän joutuu kapinoimaan "isänkieltä" ja kirjoittamisen aikana vallitsevien ideologioiden edustamia diskursseja vastaan. Kirjailijan on pidettävä kiinni "äidinkielestään", eli itseäänisestä ilmaisusta ja omintakeisesta tyylistä onnistuakseen esittämään itseään sillä tavoin kuin haluaa. (Niemi 2000, 75.) Tämä määritelmä pätee erityisen hyvin Kerouacin tuotannon kohdalla, sillä hänen kirjoitustyyliinsä on todellakin hyvin omintakeinen ja jopa hankala. Esimerkiksi Gerard Nicosia kuvaileekin Kerouacin kirjoitustyyliä aikansa kaunokirjallisuuden normeista poikkeavaksi ja jopa kokeelliseksi:

In terms of actual prose, Kerouac makes no effort to end a sentence where it "should" end grammatically, logically, or by any other standard. As long as his mind continues to run, so does the sentence. He is pushing English syntax beyond any bugbear of "run-on sentence" to see how far a thought can actually go before miring in unintelligibility. (Nicosia 1983)

Myös Regina Weinreich keskittyy omassa tutkimuksessaan pääasiassa juuri tähän Kerouacille tyypilliseen nopeaan ja osittain hiomattomaankin ilmaisuun. Hän kuvaileekin Kerouacin kirjoitustyyliä termillä ”spontaani bop-prosodia”, jota Kerouac teki ikään kuin olisi kirjoittanut yhtä pitkää päättämätöntä kappaletta, jossa henkilökohtaisen kokemuksen kuvaus etenee vääjäämättä välittämättä kirjoitetun kielen rakenteelle asetetuista ennako-oletuksista. (Weinreich 1987, 5.) Monet Kerouacin teoksista ovatkin täynnä pitkiä ja sekavia lauseita, jotka etenevät ajatuksesta ja ideasta toiseen:

That which passes through everything passes through little bits of insulation plastic that I see lying discarded nay more than discarded in the yard and which was once a big important insulation for men but is now just what it is, that which passes through everything so exultantly I take it and yell and in my heart Ho-Ho and throw it out west in the gathered dusk hush and it sails a little black thing awhile then thuds in the earth and that's that— (*DA*, 72.)

Monissa teoksissa jotkin pidemmistä lauseista ja virkkeistä ovat enemmänkin luettelomaisia irrallisten, asiayhteyksistä välittämättä toisiaan seuraavien ajatusten listauksia, mutta niitäkin venytetään niin pitkiksi kuin suinkin mahdollista. Alussa vallinnut tilanne voi lopussa olla muuttunut täysin, ja siinä kuvattu aikaväli voi olla hyvinkin pitkä. Monet käyttämäni tekstiesimerkeistä myös osoittavat Kerouacin romaanista toiseen näkyvän viehtymyksen ajatusviivoja kohtaan, ja se onkin usein huomattavasti enemmän käytetty välimerkki kuin piste. Toisaalta juuri tämä osoittaa tekstin etenevyyden ja jatkuvuuden, kun toisiaan seuraavia virkkeitä ei katkaista typografisesti sillä tavoin kuin tapana on. Joskus tämä kuitenkin entisestään vahvistaa vaikutelmaa juuri luettelomaisuudesta, sillä tällaiset kappaleet voivat vaikuttaa enemmänkin auki kirjoitetuilta alun perin ranskalaisilla viivoilla muodostetuilta luetteloilta kuin kertovalta proosatekstiltä:

I make a wood run, axe and yank logs outa everywhichawhere and leave em by the side of the road to leisurely carry home – I investigate a cabin down the creek that has 15 wood matches in it for my emergency – Take a shot of sherry, hate it – Find an old San Francis Chronicle with my name in it all over – Hack a giant redwood log in half in the middle of the creek – That kind of day, perfect, ending up sewing my holy sweater singing 'There's no place like home' remembering my mother – I even plunge into all the books and magazines around, I read up on 'Pataphysics and yell contemptuously in the lamplight “T'sa'n intellectual excuse for facetious joking,' throwing the magazine away, adding 'Peculiarly attractive to certain shallow types' – (*BS*, 93.)

Tässä on kyse päivän tehtävälistan auki kirjoittamisesta, mutta tekstistä ei sinänsä käy ilmi, onko kyse vain tästä yhdestä ainutkertaisesta päivästä vai onko kyseessä toistuvasti tapahtuva, iteratiivinen kerronta (Génette 1980, 116). Kuitenkin juuri luettelomaisuus voisi viitata siihen, että kyseessä olisi toistuva tapahtumasarja, joka on käyty läpi useita kertoja tämän saman kesän aikana osana päivän työrutiineja.

Kaikki tällainen kirjoitetun tekstin ja kertovan romaanin kirjoittamisen sääntöjen rikkominen luo illuusiota siitä, että teksti kuvaisi kirjailijan ajatuksia sitä mukaa, kun ne ovat syntyneet, ja tuo sitä kautta läsnäolon ja hetkessä elämisen tuntua kirjoitettuihin kertomuksiin, mitä käsitelinn tarkemmin edellä luvussa 4.4. Kerouacin kerrontaa onkin kuvattu hyvin spontaaniksi (esim. Weinreich 1987), ja tähän tajunnanvirtamaisesti kirjoittavasta Kerouacista rakennettuun legendaan kuuluu myös tarina siitä, miten hänen kerrotaan kirjoittaneen pääteoksensa *On the Roadin* alkuperäisen kääroversion kirjoituskoneeseen laitetulle yhdelle pitkälle paperikäärölle, ettei hänen tarvitsisi pysähtyä vaihtamaan uutta liuskaa edellisen loputtua ja siten pitää taukoa tästä spontaanista kirjoitusprosessista:

Readers have long taken Kerouac at his word that he wrote *On the Road* in three weeks in April 1951, banging the keys the way Dean drove, without deliberation or self-censorship. This impression, which he cultivated, remains the essential image of Kerouac as a writer. It led to Truman Capote's famous dismissal, "That isn't writing; it's typing." (Leland 2008, 142.)

Nicosian mukaan tämä Kerouacin kirjoista löytyvä spontaanius ja vapaamuotoisuus yhdistyivät myös hänen elämäänsä sinä aikana, kun hän eli ja kirjoitti teostensa tapahtumia, ja Kerouac improvisoi näihin aikoihin yhtäaikaaisesti sekä kirjoitustaan että niiden taustalla olevaa elämäänsä (Nicosia 1983, 196). Tämäkin kommentti liittyy vahvasti ajatukseen siitä, miten Kerouacin tuotantoa on tapana tulkita hänen jossain määrin myös todellisuudesta irtaantuneen ja liiankin suureksi kasvaneen kirjailijakuvansa kautta ja päinvastoin. *On the Roadin* julkaisu ei kuitenkaan ollut aivan yhtä sujuva prosessi kuin tämä alkuperäinen kirjoitustapahtuma, ja teosta jouduttiin editoimaan jälkikäteen useiden vuosien ajan, sillä Kerouac ei onnistunut saamaan itselleen kustannussopimusta kovinkaan helpolla. Hän ehtikin jo kirjoittaa uusia kirjoja ennen kuin se lopulta saatiin julkaistua vuonna 1957.

Edellä luvussa 3.3.2. käsittelemäni *Big Sur* -romaanin proosakerrontaan upotettu haikurunno toimii paitsi vapaan epäsuoran esityksen muodossa esitettynä tajunnankuvauksen, tarjoaa se myös yhtymäkohdan Kerouacin muuhun tuotantoon. Kerouacilta julkaistiin paljon myöhemmin myös kokoelmallinen haikuja, *Book of Haikus* (2003). Kokoelma sisältää paitsi täysin uusia tekstejä myös käsittelemäni runon kaltaisia romaanien proosatekstin uudelleenkertomisia. Eri lähteistä koostetun kokoelman runot on pääosin päivätty 50-luvun loppupuolelta 60-luvun alkuun, eli niitä on kirjoitettu samoihin aikoihin kuin *On the Roadin* jälkeisiä romaanejakin. *Big Surin* kirjoittaminen puolestaan sijoittuu haikutuotannon viime hetkiin. Sinänsähän juuri tarkan formaalisti muotoillun haikun valitseminen kerronnan välineeksi on periaatteessa koko beat-kirjallisuuden omien alkuperäisten ihanteiden vastaista, kuten aiemmin luvussa mainittu Kerouacin mielipide kirjallisuuden perinteisistä malleista ja kirjallisuuden järjestelmistä irtautumisesta kertoo.

## 6. Duluoz-legenda

### 6.1. Ei vasta sairastuoteelta

Olen edellä viitannut Kerouacin tuotannon laajaan kokonaisuuteen, *The Duluoz Legendiin*. Vaikka jokaiselle kirjalle ei tämän tekstin puitteissa ole mahdollista varata tasaveroista käsittelyä, on mielestäni syytä sivuta ainakin joitakin niistä, sillä ne ovat kuitenkin vaikuttaneet siihen Kerouacin autofiktiiviseen kirjailijakuvaan, jonka kautta käsittelemiäni teoksia olen osittain tulkinnut. Kerouacin romaanituotanto muodostaa jokseenkin kronologisesti etenevän kuvauksen hänen elämästään. Sen voi periaatteessa jakaa kahteen aikakauteen, mutta esimerkiksi Gerald Nicosian mukaan tällainen jako beat- ja Lowell-romaaneihin (nimetty Kerouacin syntymäkaupungin mukaan) ei ole mielekäästä, koska teosten muodostaman jatkumon ja tavan kuvata Amerikkaa vahvuus on hänen mielestään juuri siinä, ettei Kerouac koskaan kyennyt tekemään tätä jakoa selkeäksi edes itselleen. (Nicosia 1983, 420.) Hänen tässä tekstissä käsittelemiäni kuuluisimmat työnsä sijoittuvat ajallisesti jälkimmäiseen osaan, eli beat-sukupolven suurimpaan kukoistukseen ja sen jälkimaininkeihin.

Kerouac vertasi itseään ja teoksesta toiseen elävää kertojaansa Marcel Proustiin, ja totesi miten hänen tuotantonsa muodostaa samanlaisen yhtenäisen kokonaisuuden kuin Proustin klassikkoteos *Kadonnutta aikaa etsimässä*. Proustin teossarjan kertoja on juuri vahvasti autodiegeettinen, joten verratessaan omaa tuotantoaan tähän Kerouac toteaa samalla oman kertojansakin olevan tällainen oman elämäntarinansa sankari (Genette 1980, 245). Kuitenkin hän painotti samalla sitä, miten tämä teosjoukko on kirjoitettu sitä mukaa kuin asiat tapahtuvat eikä vasta jälkikäteen, “– – except that my remembrances are written on the run instead of afterwards in a sick bed.” (*VC*, esipuhe). Tämähän ei kuitenkaan pidä täysin paikkaansa, vaan Kerouacin nuoruuteen sijoittuvissa teoksissa ero tapahtumien ja teoksen kirjoitusajankohdan välillä on jopa kahden vuosikymmenen mittainen. Tämä aikaväli alkaa pääosin pienenemään 50-luvun alusta lähtien *On the Roadin* julkaisun jälkeen, jolloin tämä Kerouacin kommentti pitää jo hieman paremmin paikkansa.



## 6.2. *The Dharma Bums*

*The Dharma Bums* käsittelee nimensä mukaisesti Kerouacin 1950-luvun puolivälissä kokemaa lyhytaikaista innostusta buddhismia ja aasialaisia kulttuureja kohtaan, mihin liittyivät myös esimerkiksi hänen kirjoittamansa jom aiemmin mainitut haikut. Henkisyudessa ei sinänsä ollut hänelle mitään uutta, sillä *On the Roadissahan* kertoja Sal Paradise on vielä harras katolinen ja esimerkiksi näkee kristityn Jumalan pilvissä (luku 2.2.1.). Kuitenkin sen menestyksen jälkeen juuri Zen-buddhalaisuuden esittämät ihanteet yksinkertaisesta ja rauhallisesta elämästä alkoivat houkutella mediapyörityksen keskelle päätyntä Kerouacia. Romaania kuitenkin kritisoitiin siitä, että sen antaman kuvan perusteella hän ei lopulta juurikaan ymmärtänyt mistä buddhalaisuudessa oikeastaan on kyse.

*The Dharma Bums* on niitä harvoja Kerouacin teoksia, joissa kertojan nimi on jokin muu kuin Jack Duluoz; tällä kertaa Ray Smith. *On the Roadia* paljon pienemmässä roolissa esiintyvä Neal Cassidy on kuitenkin saanut nimekseen muissakin Duluoz-teoksissa käytetyn Cody Pomerayn, joten Kerouacin käyttämät nimeämiskäytännöt hieman horjuvat teoksesta toiseen. Osittain *On the Roadin* kaltaisesti kertoja liikkuu suurimman osan teoksen tarinasta toisen henkilön perässä, uskonnollisesta sävystä johtuen jopa lähes opetuslapsimaisesti. Buddhalaisuuden opettajana teoksessa toimii hahmo nimeltä Japhy Ryder, joka tosielämässä on palkittu yhdysvaltalainen runoilija ja ympäristöaktivisti Gary Snyder.

*The Dharma Bums* käsittelee myös muuta beat-liikettä ja sen syntyä laajemminkin. Eräs luku kertoo vuonna 1955 tapahtuneesta erittäin tunnetusta niin sanotusta Six Gallery readingistä, jossa runoilija Allen Ginsberg esitti ensimmäistä kertaa julkisesti seuraavana vuonna julkaistun tunnetuimman runonsa ”Howl” (suom. ”Huuto”) pienessä The Six Gallery -nimisessä taidegalleriassa San Franciscossa, johon myös Snyder osallistui. Ginsbergin hahmo tässä kirjassa on poikkeuksellisesti nimeltään Alvah Goldbook, jatkaen ainoastaan Neal/Codyn rikkomaa linjaa muusta tuotannosta poikkeavista vaihtoehtoisista fiktiivisistä nimistä. ”Howl”-runosta käytetään nimenä synonyymiä ”Wail”. Lopussa kertoja Ray Smith jättää Ryderin taakseen, ja suuntaa kesällä 1956 kahden kuukauden ajaksi metsäpalovahdiksi Washingtonin osavaltiossa sijaitsevalle Desolation Peak -vuorelle.

Koko *The Dharma Bumsin* sisältämän Aasia-innostuksen tematiikkaan sopivasti myös se sisältää *Big Surin* tapaisesti keskelle proosatekstiä upotetun, sitä ympäröivään tekstiin viittaavan haikun, joka tässäkin jälleen korostaa Jack Duluozia kirjallisen tekstin kertojana, kuten luvussa 3.2. aiemmin totesin *Big Surin* kohdalla:

Suddenly a green and rose rainbow shafted right down into Starvation Ridge not three hundred yards away from my door, like a bolt, like a pillar: it came among steaming clouds and orange sun turmoiling.

What is a rainbow, Lord?

A hoop.

For the lowly.

It hooped right into Lightning Creek, rain and snow fell simultaneous, the lake was milkwhite a mile below, it was just too crazy. (*DB*, 458.)

Tässä tutkielmassa useasti mainitsemani Kerouacin tuotannon sisäinen intertekstuaalisuus ja samojen tapahtumien kertominen useaan kertaan ei myöskään rajoitu pelkästään hänen proosateostensa sisältöön. Edellä oleva runo on sellaisenaan julkaistu sittemmin *Haikujen kirjassa* (*HK*, 123), mutta *The Dharma Bums* sisältää myös muita tämän kokoelman runoja proosamuotoon kirjoitettuna pienin muutoksin:

Jack Mountainin<sup>13</sup>

huippu – kultaiset pilvet  
ovat tehneet siitä selvän (*HK*, 121.)

The top of Jack Mountain was done in by silver clouds. (*DB*, 455.)

Ah – Starvationin vanha harjanne  
on  
kauttaaltaan maitoinen (*HK*, 122.)

Some mornings there was fog and my ridge, Starvation Ridge, would be milkied over completely. (*DB*, 455.)

Nämä muuttavat tapahtumien kuvausta tajunnankuvaukseksi samalla tavalla, kuin edellä käsittelemäni *Big Surissa* kuvattu haiku. Haikuja kirjoittaessaan Kerouac myös toimi täysin päinvastoin kuin omien sanojensa proosatekstejään kirjoittaneensa: ”Haiku on paras

---

<sup>13</sup>Jack Mountain ei nimestään huolimatta viittaa kirjailijaan eikä kertojaankaan, se on vain toinen vuori samassa Yhdysvaltain länsirannikolla sijaitsevassa Kaskadien vuoristossa kuin *Desolation Angelsin* Desolation Peak.

uudelleentyötettynä ja uudelleenkirjoitettuna” (HK, 19). Tämä ei suinkaan ole sitä spontaaniutta, jota hän romaaniensa yhteydessä niin vahvasti painotti.

### 6.3. *Desolation Angels*

Siinä missä *The Dharma Bums* oli tekijänsä vastareaktio kasvavalle julkisuudelle, oli *Desolation Angels* puolestaan vastareaktio *The Dharma Bumsille* ja siinä käsitellylle buddhalaisuuden ihannoinnille.

– even then, and I wouldn't be surprised (why be surprised?) even then I would realize that there are, there is no Buddha, no awakener, and there is no Meaning, no Dharma, and it is all only the wile of Maya. (DA, 52.)

Vaikka se julkaistiin vasta vuonna 1965, kirjoitti Kerouac nämä kaksi teosta samoihin aikoihin, eli *On the Roadin* julkaisua odottaessaan 1955–56. Ajallisesti *Desolation Angels* on suoraa jatkoa *The Dharma Bumsille*, sillä romaanin ensimmäinen osa, ”Desolation in Solitude”, käsittelee laajemmin edellisen teoksen loppujaksossa mainittua Desolation Peak -vuorella vietettyä aikaa. Tämä vuorella vietetty aika vaikutti myös Kerouacin runotuotantoon, sillä hän käytti siellä kirjoitetuista haikuistaan nimitystä ”Desolation Pops”, jossa pop on amerikkalainen vapaamuotoinen haiku (HK 30, 117).

Kuten *Big Sur*, myös *Desolation Angels* on kirjoitettu pääosin preesensissä, ja tavoittelee siten samanlaista luvussa 4.3. käsiteltyjä kokevan ja kertovan minän läheisempää yhdistymistä. Se kuitenkin sisältää yksin vuorella vietetyn alun jälkeen paljon enemmän dialogia suorina lainauksina esitettyinä. Kun tällainen dialogin esittäminen lisääntyy, suorat runolainaukset vähenevät. Kun kertojalla on jo muitakin keskustelukumppaneita, ei hänellä enää ole samanlaista tarvetta keskustella itsensä ja oman tajuntansa kanssa runojen kirjoittamisen kautta.

Siinä missä *The Dharma Bums* enemmänkin kirjoitti runoja auki proosatekstiksi, sisältää *Desolation Angels* vielä aiemmin käsiteltyjä teoksia enemmän tekstin keskelle upotettua runoutta, niin tarkkaan muotoiltuja lyhyitä haikuja kuin pidempiä, vapaamuotoisempia runoja. Niillä on kuitenkin edelleen kertova funktio, ja muu teksti tiedostaa niiden olemassaolon. Esimerkiksi yli sivun pituista kertovaa runoa seuraa sen merkitystä selittävä tekstikappale:

And that's how I figure I'll make San Francisco to L.A in 12 hours, riding the Midnight Ghost, under a lashed truck, the Firstclass Zipper freight train, zoomam, zom, right down, sleepingbag and wine – a daydream in the form of a song. (DA, 23.)

Kuten lauseen alku ”And that's how – –” tässä osoittaa, kertoja itsekin etualaistaa runon olemassaolon tekstissä. Aiemmissa haikuesimerkeissä siirtyminen proosatekstistä runoon ja takaisin tehdään paljon huomaamattomammin. Näin tämä runo on vähemmän tajunnankuvausta, mutta toisaalta enemmän metatekstuaalista oman kirjailijuuden ja kertojuuden huomioimista ja lukijalle esittelemistä.

Teos myös esittää aiemmissa luvuissa käsittelemääni Kerouacille tyypillistä kerrontaa paikoin vielä aiemmin tutkimiani teoksia sekavammin ja epämääräisemmin. Joistakin kohdista alkaa jo olla todella vaikeaa löytää mitään selkeää merkityssisältöä:

Prides, animosities, fears, contempts, slights, personalities, suspicions, sinister forebodings, lightning storms, death, rock: WHO TOLD YOU THAT RADAMANTHUS WAS ALL THERE? WHO WRITES WRONG ON THE WO THE WHY THE WHAT WAIT O THING I I I I I I I I I I I I O MODIIGRAGA NA PA RA TO MA NI CO SA PA RI MA TO MA NA PA SHOOOOOOOO BIZA RIIII -----I O O O O – M M M – SO-SO-SO-SO-SO-SO-SO-SO-SO-SO (DA, 53.)

Tämä jakso ei enää edes tydy hajottamaan lauserakenteita, vaan unohtaa jopa varsinaiset oikeat sanat ja esittää lopulta sarjan pelkkiä toisiinsa liittyviä, rytmisesti toistuvia äänteitä. Se on tajunnanvirtaa, jossa pääpaino on nimenomaan virtaamisessa, eikä enää lainkaan kertovan tekstin kirjoittamisessa jonkinlaiselle lukijalle. Heti sen jälkeen teos sisältää kuvan kolmioista, joiden alle on kirjoitettu sanat ”WHO WHAT WHY WHEN ITIBTO RAT” sekä kolme riviä käsinkirjoitettua tekstiä, joista ei saa mitään selvää. (emt.)

Toisaalta tämän ei kenellekään suunnatun vuodatuksen vastapainoksi tässäkin teoksessa Jack Duluo tekee paikoin nähtäväksi sen, miten hän tiedostaa olevansa kirjallinen kertoja:

But now the story, the confession... (DA, 69.)

In fact, why do I fight myself? Let me begin with a confession of my first murder and go on with the story and you, wings and all, judge for yourself –” (DA, 70.)

Here now I'm telling about the most important person in this whole story and the best. (DA, 343)

Tällaiset kohdat tekstissä ovat preesensmuodostaan huolimatta selkeästi esitetty kertovaksi tekstiksi jonkinlaiselle nimeämättömälle lukijalle, mikä jälleen metatekstuaalisesti painottaa tekstin kirjallisen kertomuksen luonnetta.

#### 6.4. Muu legenda

*Visions of Cody* edustaa Kerouacin tuotannosta mielestäni ehkä kaikkein selvimmin luvussa 3.4. käsittelemääni spontaania proosaa, sillä se on nimenomaan sarja kohtauksia, joita ei ole tarkemmin sidottu yhteen kaunokirjallisuuden keinoin samalla tavalla kuin yhtenäisessä romaanissa. Se onkin ennemminkin kokoelma esseitä ja keskusteluja kuin romaani. Teoksen nimi viittaa luonnollisesti Cody Pomerayhyn, Neal Cassadyn hahmoon. Teos on monella tapaa juuri Nealin kirjallisen persoonan rakentamista, ja on siten näistä muista romaaneista sisällöltään kaikkein eniten yhteydessä *On the Roadin* kanssa. Toisaalta se liittyy vähemmän Kerouacin oman tekijäkuvan rakentamiseen.

*Vanity of Duluoz* (1968) oli viimeinen Kerouacin kirjoittama romaani, ja se julkaistiin vain vuotta ennen hänen kuolemaansa. Sen esittämät tapahtumat sijoittuvat ajallisesti ennen *On the Roadia*, vuosien 1935 ja 1946 välille, eli siinä on koko hänen tuotantonsa pisin aika tapahtumien ja niistä kirjoittamisen, eli siis kokevan ja kertovan minän välillä. Teos on siis sinänsä ristiriitainen kokonaisuus, että tämä aikaero väkisinkin korostaa eroja kirjoittajan ja kertojan välillä. Sen kirjoittamisen aikaan Kerouac oli jo kirjailijana paljon kokeneempi ja kehittyneempi ja maineensa huipun jo ohittanut, mutta teoksen kattamana aikana elävänä henkilöhahmona hänen tulisi olla täynnä juuri sitä nuoruuden ääntä ja vimmaa, minkä varaan *On the Road* hänen maineensa sittemmin rakensi. Näin pitkä aika tapahtumien ja niistä kertomisen myös välillä sotii räikeästi Kerouacin omaa, luvussa 5.1. mainitsemaani Proust-vertausta vastaan, koska teosta ei todellakaan

ole kirjoitettu ”sitä mukaa kun asiat tapahtuvat” vaan nimenomaan hänen viimeisinä elinvuosinaan. Tässä teoksessa on myös ilmeisesti jossain kohtaa kustannusprosessia tapahtunut hienoinen virhe, ja *The Dharma Bums*in esiintynyttä Gary Snyderia kuvataan todella poikkeuksellisesti teoksessa hänen omalla nimellään.

Kaikki tässä tekstissä käsittelemäni teokset ovat keskeisin ja eniten tutkittu osa Kerouacin kirjallista tuotantoa, joka kertoo beat-sukupolvesta ja sen ihmisistä tietyinä aikakautena. Toisen pääosan, jota en tämän tutkimuksen puitteissa aio sen enempää käsitellä, muodostavat Kerouacin nuoruuden kotikaupunkiin ja syntymäpaikkaan Massachusettsin Lowelliin sijoittuvat teokset, kuten *Maggie Cassidy* (1959) ja *Doctor Sax* (1959). Näihin kuuluu myös hänen esikoisromaaninsa *The Town and the City* (1950), joka kuitenkin käsittelee jo osittain myöhemmän tuotannon jatkamia aikuisuusvuosia, joten minkäänlaista täysin kronologista listaa Kerouacin tuotannosta ei pysty muodostamaan. Selkeän poikkeuksen tähän kaikkeen muuhun romaanituotantoon muodostaa Kerouacin kuoleman jälkeen julkaistu lyhyt romaani *Pic* (1971), jossa minäkertojapäähenkilö on kymmenvuotias tummaihoisen poika nimeltä Pictorial Review Jackson. Kertoja on vieläpä nimetty yhdysvaltalaisen lehden mukaan, mikä korostaa entisestään hahmon poikkeavuutta ja fiktiivisyyttä muuten oman todellisuuteensa kuvaukseen pyrkineen Kerouacissa tuotannossa.

## 7. Lopuksi

Tässä tutkimuksessa hyödyntämäni kirjallisen tajunnankuvauksen tutkimuksen kentän eri osa-alueet ovat monin tavoin toisaalta päällekkäisiä ja limittäin meneviä, toisaalta täysin ristiriidassa keskenään. Kognitiivisessa narratologiassa esiintyy toisaalta näkemyksiä siitä, miten todellisen mielen tutkiminen ei ole mahdollista kirjallisuudentutkimuksen keinoin. Toisaalta taas on olemassa myös näkemys siitä, miten kirjallinen ja todellinen mieli ovat väistämättä yhteydessä toisiinsa, ja kaikki fiktio on pohjimmiltaan todellisen mielen kuvaamista tekstimuodossa. Tämä korostuu entisestään tällaisen kirjailijan teosten kohdalla, jos niissä esitetty kertojan kirjallinen mieli ei ole täysin fiktiivinen hahmotelma, vaan sisältää itsessään tietoisesti rakennelman kirjailijan todellisesta mielestä.

Luonnollista narratologiaa on käytetty fiktiivisen kaunokirjallisuuden lisäksi muun muassa todellisten tapahtumien kerronnallistamisen tutkimuksessa, ja tutkimuskohteena ovat tällöin olleet esimerkiksi uutiset. Kerouacin tapauksessa kirjailijakertojahahmon tajunnankuvauksen ja teoksen autofiktiivisen luonteen tutkiminen toistensa rinnalla on siis mielekästä, ja teosten kontekstointi mahdollistaa tekstin muodostamien merkitysten tutkimista kenties laajemminkin kuin puhtaasti tekstiin keskittyvä tutkimus. Mielestäni tällaisissa tapauksissa on perusteltua ja tutkimuskysymyksen muodostumisesta riippuen paikoin jopa suotavaa, että tekijän annetaan elää tekstissään, tutkimuksen perehtyessä molempiin.

Kerouacin tekstin ominaispiirteiden keskeisin asia eli spontaani proosa on kiehtova ajatus ja erittäin keskeinen osa hänen tekijäkuvansa muodostumista, mutta lopulta kuitenkin varsin keinotekoinen konstruktio. Sen tarkka tutkiminen ja kirjallisuustieteellinen määrittäminen ei välttämättä ole oikein eksaktia tiedettä, koska Palmerin esittämä klassisen narratologian tajunnankuvauksen tutkimuksen ongelmallisuuden ja rajoittuneisuuden kritiikki sopii siihenkin erittäin hyvin. Tutkimuskysymyksen sen suhteen ei siis välttämättä kannattaisi olla "mitä on spontaani proosa ja miten se näkyy tekstissä", vaan toisin päin "millaista on Jack Kerouacin kirjoitus" ja lopputuloksena saadaan jonkinlainen joukko vastauksia, joiden voidaan nähdä pitävän yhdessä sisällään ajatuksen siitä, miten tämä ehkä lopulta pikemminkin juuri kirjailijakuvaan vahvasti liittyvä käsite tekstin tasolla sitten todentuukaan.

Paikoin hyvinkin selkeät erot tekstin kertovan ja kokevan minän välillä osoittavat, miten nämä romaanit ovat kaikista todellisuusviitteistään huolimatta nimenomaan romaanimuotoon kirjoitettuja kaunokirjallisia tekstejä. Esimerkiksi tulevaisuuteen katsominen tai kertovan minän esille tuominen kesken tekstiä ei kuuluisi puhtaasti dokumentaariseen omaelämäkerran lajityypilliseen kirjoitukseen. Autofiktiossa ne korostavat genren luonnetta. Kahden keskeisimmän kohdeteokseni välille voidaan myös vetää akseli kertomisen ja kokemisen välillä Kerouacin koko tuotannossa, missä *Big Sur* on pääasiassa koettava nykytilanne ja *On the Road* on kerrottava menneisyys. *Big Surin* kertoja jopa puhuu *On the Roadin* kirjoittamisesta. *Big Surin* aikaan Kerouac on kuitenkin jo kaukana siitä *On the Roadin* aikanaan kokeneesta nuoresta miehestä, mutta siitä huolimatta lukijoiden vastaanotossa ja mielikuvissa nämä kaksi sekoittuvat edelleen toisiinsa, kuten esimerkiksi luvussa 3.3. esitetty lainaus parrakkaista beatnikeista osoittaa. *Big Surin* kertova Jack Duluoz on hänen tapaamalleen naiselle edelleen *On the Roadin* kokeva minä, Sal Paradise, vaikka hän itse ei enää jaakaan tätä käsitystä.

Kerouacin Duluoz-legendan muodostavia teoksia ei voi myöskään ottaa puhtaasti omaelämäkertana, koska ne kuitenkin ovat rakenteiltaan ja kirjoitustyyteiltään selkeästi romaanin muotoon kirjoitettuja kaunokirjallisia teoksia, mikä on jo lajillisilta määritteiltään tietysti eri asia kuin omaelämäkerta. Varsinaiselta omaelämäkerralta vaadittaisiin suurempaa historiallista tarkkuutta sen selkeästi valikoidun ja juonitetun kertomuksen sijaan, jonka koko kirjasarja Kerouacin elämästä lukijalle tarjoaa. Elämäkertaisuutta häiritsee myös se, että varsinkin *On the Road* on henkilökuva samalla sekä Jack Kerouacista että Neal Cassadystä. Cassadyn tekstuaalisen edustajan, Dean Moriarty, roolia teoksessa ei voi aliarvioida. Hänestä muodostuu vastapari matkan ajaksi kertoja-Salille, ja Dean viettää teoksen aikana jopa villimpää beat-elämää kuin kertoja.

Paradise, Cassidy ja aktuaalinen Jack Kerouac ovat yhdistyneet teoksen vastaanotossa ja sen pohjalta muodostuneessa kuvassa siitä, millainen ihminen on kirjailija itse. Tämä on puolestaan vaikuttanut myöhempien teosten vastaanottoon, kuten juuri tässä tutkimuksessa käsitellyn *Big Surin* kohdalla. Populaarikulttuurissa Neal Cassidy on kuitenkin unohtunut, Jack Kerouac muistetaan. Tämä tarinan sisäinen toistuva vaihtelu Kerouaciin ja Cassidyyn keskittymisen välillä on myös vaikuttanut teoksen vastaanottoon ja ennen kaikkea sen tulkinnasta muodostettuun tekijän kirjailijakuvaan, jossa Kerouacin ja Cassadyn persoonat sekoittuvat yhdeksi myyttiseksi beatnikkien



kuninkaaksi. Cassidy esiintyy myös muissakin Kerouacin teoksissa, mutta ei läheskään niin keskeisessä roolissa.

Ehkä merkittävin yksittäinen ero *On the Roadin* alkuperäisen käärön ja lopullisen julkaistun romaanin välillä on se, että henkilöhahmojen nimet ovat alkuperäisessä versiossa olleet todellisessa muodossaan. Se on siis periaatteessa lähempänä jonkinlaista ajatusta totuudesta kuin myös käsittelemäni alkuperäisen julkaisuversion mukainen painos, ja siten lähempänä autofiktion teoreettisia määritelmiä. Todellisten nimien puute ei kuitenkaan mielestäni ole esteenä Kerouacin koko tuotannon autofiktioksi määrittämisessä ja hänen teostensa tutkimisessa tästä näkökulmasta.

Mikäli yhden piirteen puuttuminen muuten lajimäärityksen kriteerit täyttävässä tekstissä katsotaan ongelmaksi, vaatisi se uuden lajityypin luomista jokaisen aikaisemmista malleista millään tavoin eroavan tekstin kohdalla. Keskeiset autofiktioteoriat on alun perin luotu ensisijaisesti juuri 1970-luvun ranskalaisen kirjallisuuden tutkimukseen, joten niiden soveltaminen muihin teoksiin voi vaatia teorioiden muokkaamista tarvittaessa. Mielestäni kirjallisuuden autofiktiivisessä lähestymistavassa tekijän nimi ei lopulta ole merkittävämpi kuin tekijän elämän luoma konteksti ja merkitysten joukko, joka sekä täyttää hänen teoksiaan, että ympäröi sitä mediakulttuurissa.

Kerouacin teosten kertoja on siis lopulta faktan ja fiktion yhdistelmä, jossa kirjailija on milloin Sal Paradise ja milloin Jack Duluoz, mutta nämä kertojahahmot ovat juuri se, millaiseksi muu maailma Jack Kerouacin käsittää ja tulkitsee teosta lukiessaan. Yhdessä nämä muodostavat Kerouacin tuotantoon Boothin esittelemän tuotannon tekijän. Vaikka teosten kertojat nimiään vaihtavatkin, pysyttelee implisiittinen tekijä samanlaisena. Tekijän ja kertojan yhteydestä johtuen myös kertoja on tiiviisti yhteydessä implisiittiseen tekijään.

Kertoja ja kirjailija ovat toisaalta sama henkilö, toisaalta vain toistensa heijastumia. Kerouacin persoonan näkyvyys hänen tuotantonsa vastaanotossa vaikuttaa väistämättä teosten lukemiseen, mikäli siitä on tietoinen. Nykypäivänä tältä tiedolta voi olla hankala välttyä jo pelkästään teosten takakansien ja muun vastaavan ennakkomarkkinoinnin perusteella, eli siinä mielessä puhtaasti kirjallisena kokemuksena Kerouacin tuotanto on jo vuosikymmenien saatossa tietyllä tapaa ”tahrantunut” maineeltaan, ja täysin puhtaan tekstilähtöinen näkökulma teoksen kokonaistulkintaan vaatisi jo tässä vaiheessa oikeastaan tällaisten ulkoisten seikkojen tietoista ja

aktiivista kieltämistä, mihin en itse ole tässä tutkielmassa edes pyrkinyt. Kerouacin maine ikinuorena nuoriso- ja alakulttuuri-ikonina ja beatnikkien kuninkaana on kenties jopa ylittänyt hänen kirjalliset arvonsa nykypäivän mediakulttuuriympäristössä, varsinkin Yhdysvalloissa, jossa hän muutenkin tietysti koki suurimman kukoistuskautensa. Tätä mainetta on pidetty yllä lukuisilla hänen kuolemansa jälkeen löydettyillä uusilla julkaisuilla, joista uusimmat on julkaistu vasta viime vuosina, sekä ylipäättään hänen teostensa pohjalta muodostetun henkilökuvan lukemisella ja kirjoittamisella eri mediayhteyksissä yhä uudelleen ja uudelleen.

Vaikka Jack Kerouac ja Jack Duluoz eivät koskaan voi olla sama asia jälkimmäisen välttämättömästä tekstuaalisuudesta johtuen, on kertojan ja tekijän linkki selkeä, ja se vahvistuu entisestään tekstin ulkopuolisten seikkojen kuten kirjailijan metatekstin tutkimisen myötä. Kerouacin tuotannon lukeminen autofiktiona mahdollistaa hänen kirjailijakuvansa kokonaisemman muodostamisen, ja sitä kautta teosten monipuolisemman tutkimisen. Romaanit ja niiden pohjana ollut todellisuus ovat muodostaneet eräänlaisen hermeneuttisen kehän variaation, jossa molemmat jatkuvasti ottavat materiaalia toisistaan ja käyttävät sitä tehden uusia joko aktuaalisia tai metaforisia tekstejä, ja siten tarjoavat jälleen uutta materiaalia uusine merkityksineen. Tämä pätee mielestäni niin tekijän kuin hänen tekstiensäkin tulkinnan kohdalla.

Kerouacin teoksia on tietenkin myös mahdollista lukea puhtaasti fiktiivisinä kertomuksina välittämättä niiden todellisuusviitteistä. Tällainen lukutapa kuitenkin sivuuttaa kokonaan teoksen tekijän, ja kun tekijän on osoitettu tehneen kertojan omaksi kuvakseen, jättää tällainen näkökulma huomioimatta sellaiset seikat, jotka autofiktiivinen lähestymistapa nostaa esille. Kuitenkaan Jack Kerouac ja hänen tuotantonsa kertojien pohjalta muodostettu kuva hänestä eivät tietenkään vastaa toisiaan täydellisesti, kuten olen edellä osoittanut. Todellista kirjailijaa ei voida löytää suoraan teoksen sivuilta, koska romaaniksi kirjoitettu teksti on aina jollakin tapaa todellisuudesta muokattua ja siten siitä irrallaan, siirtyneenä omaan kirjalliseen ja tekstuaaliseen todellisuuteensa, jonka on itse luonut.

## Lähteet

### Kohdeteokset

*BS* = KEROUAC, JACK 1962/1993: *Big Sur*. HarperCollins. Lontoo.

*DA* = KEROUAC, JACK 1965/2012: *Desolation Angels*. Penguin Books. Lontoo.

*DB* = KEROUAC, JACK 1958/2007: *The Dharma Bums*. Teoksessa *Kerouac. Road Novels 1957–1960*. The Library of America. New York. 279–461.

*HK* = KEROUAC, JACK 2006. *Haikujen kirja*. Toim. Regina Weinreich. Suom. Arto Lappi. Sammakko. Turku. Alkuteos *Book of Haikus*.

*J* = KEROUAC, JACK 1949–1954/2007. *Journals 1949–1954*. Teoksessa *Kerouac. Road Novels 1957–1960*. The Library of America. New York. 775–832.

*OR* = KEROUAC, JACK 1957/2007: *On the Road*. Teoksessa *Kerouac. Road Novels 1957–1960*. The Library of America. New York. 1–278.

*OS* = KEROUAC, JACK 2007/2008: *On the Road. The Original Scroll*. Penguin Books. Lontoo.

*VC* = KEROUAC, JACK 1972/1993: *Visions of Cody*. Penguin Books. Lontoo.

### Tutkimuskirjallisuus

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

BARTHES, ROLAND 1997: *Sade Fourier Loyola*. Käännös Richard Miller. John Hopkins UP. Baltimore. Alkuteos 1971.

BOOTH, JAMES C 1983: *The Rhetoric of Fiction*. Penguin Books. Lontoo. Alkuteos 1961.

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

COHN, DORRIT 2006: *Fiktio mieli*. Suom. Paula Korhonen. Gaudeamus. Helsinki. Alkuteos 1999.

FLUDERNIK, MONIKA 1993: *The Fictions of Language and the Language of Fiction. The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. Routledge. Lontoo.

FLUDERNIK, MONIKA 2009: *Introduction to Narratology*. Routledge. Lontoo.

FLUDERNIK, MONIKA 2010: "Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Artikkelin suom. Sanna Katariina Bruun. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Gaudeamus Helsinki UP. Helsinki. 17–43. Alkuteos 2006.

FOUCAULT, MICHEL 1986. *The Foucault Reader*. Toim. Paul Rabinow. Penguin Books. Lontoo.

GENETTE, GÉRARD 1980: *Narrative Discourse*. Käännös Jane E. Lewis. Basil Blackwell. Oxford. Alkuteos 1972.

HYVÄRINEN, MATTI 2010: "Eletty kertomus ja luonnollinen narratologia." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Gaudeamus Helsinki UP. Helsinki. 131–157

HÄGG, SAMULI 2005: "The Making of Thomas Pynchon. Authorial Persona Revisited." Teoksessa *Aesthetic Culture*. Toim. Seppo Knuuttila, Erkki Sevänen & Risto Turunen. Maahenki. Joensuu. 320–341.

KAJANNES, KATRIINA 2000: "Ihminen, kieli ja kognitio." Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstinä. Helsingin yliopistopaino. Helsinki. 9–22

KARTTUNEN, LAURA 2010: "Hypoteettinen puhe ja suoran esityksen illuusio." Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki ja Pekka Tammi. Gaudeamus Helsinki UP. Helsinki. 220–252.

KIRSTINÄ, LEENA 2000: "Kohti 'luonnollista' narratologiaa." Teoksessa *Kirjallisuus, kieli ja kognitio. Kognitiivisesta kirjallisuuden- ja kielentutkimuksesta*. Toim. Katriina Kajannes ja Leena Kirstin. Helsingin yliopistopaino. Helsinki. 101–132

KOIVISTO, PÄIVI 2006: "Tekijän ylösousemus. Saisio–Larsson–Wein–Saisio." Teoksessa *Tekijyyden tekstit*. Toim. Kaisa Kurikka ja Veli-Matti Pynttari. SKS. Helsinki. 275–302.

KURIKKA, KAISA 2008: "Tekijän nimeen. Algot Untolan kuolema ja tekijänimet." Teoksessa *Tekijyyden ulottuvuuksia*. Toim. Eeva Haverinen, Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 93. Jyväskylän yliopisto. Jyväskylä. 34–56.

LELAND, JOHN 2007: *Why Kerouac Matters*. Penguin Books. Lontoo.

LLOYD, GENEVIEVE 1993: *Being in Time. Selves and Narrators in Philosophy and Literature*. Routledge. Lontoo.

MARGOLIN, URI 2003: "Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative." Teoksessa *Narrative Theory and The Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. CSLI Publications. Stanford. 271–294

- MÄKELÄ, MARIA 2006: "Possible Minds. Constructing – and Reading – Another Consciousness as Fiction." Teoksessa *FREE language INDIRECT translation DISCOURSE narratology. Linguistic, Translatological and Literary-Theoretical Encounters*. Toim. Pekka Tammi ja Hannu Tommola. Tampere Studies in Language, Translation and Culture. Series A 2. Tampere UP. Tampere. 231–260
- MÄKELÄ, MARIA 2009: "Välttämättömyyden kehä ja muita kerrotun mielen oireita." Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. SKS. Helsinki. 111–139
- NADEL, ALAN 2006: "1955, Disneyland: 'The Happiest Place on Earth' and the Fiction of Cold War Culture." Teoksessa *The Edinburgh Companion to Twentieth-century Literatures in English*. Toim. Brian McHale ja Randall Stevenson. Edinburgh University Press. Edinburgh. 126–136
- NICOSIA, GERALD 1983: *Memory Babe: A Critical Biography of Jack Kerouac*. Grove Press, Inc. New York.
- NIEMI, JUHANI 1991: *Kirjallisuus instituutiona*. Tammer-Paino Oy. Tampere.
- NIEMI, JUHANI 2000: *Kirjallinen elämä*. Vammalan Kirjapaino Oy. Vammala.
- NUMMI, JYRKI 1983: "Julkaisen, siis olen olemassa. Tekijä teoksessaan." Teoksessa *Taiteen monta tasoa*. Toim. Keijo Kettunen. SKS. Helsinki. 89–107.
- PALMER, ALAN 2003: "The Mind Beyond the Skin." Teoksessa *Narrative Theory and The Cognitive Sciences*. Toim. David Herman. CSLI Publications. Stanford. 322–348.
- PALMER, ALAN 2004: *Fictional Minds*. Nebraska UP. Lincoln ja Lontoo.
- PALMER, ALAN 2011: "Ontologies of Consciousness." Teoksessa *The Emergence of Mind. Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English*. Toim. David Herman. Nebraska UP. Lincoln. 273–297.
- PHELAN, JAMES 2005: *Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Cornell UP. Ithaca.
- ROJOLA, LEA 2002: "Läheisyyden löyhkä käy kaupaksi." Teoksessa *Kurittomat kuvitelmat. Johdatus 1990-luvun kotimaiseen kirjallisuuteen*. Toim. Markku Soikkeli. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos A:50. Turun yliopisto. Turku. 69–99.
- RON, MOSHE 1981: "Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction." *Poetics Today*, 2:2. 17–39.
- SEPÄNMAA, YRJÖ 1991: "Elämä teoksena." Teoksessa *Monikasvoinen subjekti. Tutkielmia kaunokirjallisuuden subjekteista*. Toim. Juha Hyvärinen. Turun yliopisto. Taiteiden tutkimuksen laitos A:23. Turun yliopisto. Turku. 33–50.
- TAMMI, PEKKA 1985: *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*. Suomalaisen tiedeakatemian toimituksia. B:231. Helsingin yliopisto. Helsinki.

TAMMI, PEKKA 2009: "Kertomusta vastaan ("Ikävä tarina")." Teoksessa *Näkökulmia kertomuksen tutkimukseen*. Toim. Samuli Hägg, Markku Lehtimäki ja Liisa Steinby. SKS. Helsinki. 140–166.

WEINREICH, REGINA 1987: *The Spontaneous Poetics of Jack Kerouac*. Southern Illinois UP. Carbondale ja Edwardsville.